



ELŻBIETA
DURYS

AMERYKAŃSKIE
POPULARNE
KINO POLICYJNE
W LATACH 1970–2000

FILMO!ZNAWCY

ELŻBIETA
DURYS

AMERYKAŃSKIE
POPULARNE
KINO POLICYJNE
W LATACH 1970–2000

FILMO!ZNAWCY

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTViT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersytet Łódzki

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski



WYDAWNICTWA

UNIwersytetu
Łódzkiego

ELŻBIETA
DURYS

AMERYKAŃSKIE
POPULARNE
KINO POLICYJNE
W LATACH 1970–2000

FILMO!ZNAWCY



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Elżbieta Durys – Katedra Studiów Transatlantyckich i Mediów Masowych
Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych
Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Lindleya 5a
e-mail: durys@uni.lodz.pl

RECENZENT

Jerzy Szytak

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Małgorzata Szymańska

SKŁAD KOMPUTEROWY

Marta Kotwas

PROJEKT OKŁADKI

Adrian Dutkowski

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2013

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06045.13.0.H

ISBN 978-83-7525-986-5 (wersja elektroniczna)

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Spis treści

Podziękowania.....	7
Acknowledgments.....	9
Wstęp.....	11
Rozdział I. Kino policyjne jako gatunek oraz kontekst jego powstania	37
Gatunki w filmoznawczej refleksji teoretycznej	37
Zmiany w gatunkach w latach siedemdziesiątych XX wieku	48
Kino policyjne a nowe podejście do gatunków	52
Sensy i znaczenia	57
Kino policyjne – konteksty rozwoju gatunku.....	62
<i>Blef Coogana</i>	68
Kino policyjne – konteksty rozwoju gatunku cd.	72
Charakterystyka kina policyjnego.....	81
Rozdział II. „Zacietrzewiony glina” i kino policyjne lat siedemdziesiątych XX wieku... 129	
Filmy z policjantami końca lat sześćdziesiątych XX wieku.....	129
Kino policyjne w latach siedemdziesiątych XX wieku.....	140
<i>Brudny Harry</i>	145
Pozostałe filmy z inspektorem Callahanem	201
<i>Francuski łącznik</i>	218
Rozdział III. Policyjne kino akcji lat osiemdziesiątych XX wieku	241
<i>Action blockbuster</i>	242
„Żelazne ciało”	250
Charakterystyka kina akcji	253
Wątek kumplowski	260
<i>Mississippi w ogniu</i>	266
Wątki homoerotyczne	270
Kłopot z męskością.....	275
<i>Ciężka próba</i>	276
<i>Tango i Cash</i>	278
Wątki homoerotyczne cd.	282
Dwurasowe kino policyjne: stereotypy Afroamerykanów, syndrom „dla tatusia”, mit „idyllicznego antymażeństwa”	284
Stereotypy w przedstawianiu Afroamerykanów.....	284
<i>W upalną noc</i>	287

Syndrom „dla tatusia”	291
Mit „idyllicznego antymałżeństwa”	293
Męskie ciało w policyjnym kinie akcji	294
Cykl <i>Zabójcza broń</i>	299
Cykl <i>Szklana pułapka</i>	327
Rozdział IV. Kino policyjne w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.....	359
Kino policyjne z seryjnym mordercą	362
Kontekst kulturowy	362
Termin ‘seryjny morderca’	366
Rozwój historyczny formuły	367
<i>Dusiciel z Bostonu</i> a schemat policyjnego kina z seryjnym mordercą.....	372
Hybrydyczność formuły	374
Postać profilanta.....	376
Horror i <i>slasher movie</i>	379
Monstrum.....	381
<i>Milczenie owiec</i>	383
<i>Łowca</i>	393
<i>Siedem</i>	409
Postać policjantki w kinie lat dziewięćdziesiątych XX wieku.....	432
Zakończenie.....	463
Bibliografia	471
Spis ilustracji.....	487
Indeks filmów	489
Indeks nazwisk	499
Synopsis	507
Od Redakcji	511

Podziękowania

Materiały do niniejszej publikacji mogłam zebrać dzięki stypendium Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta. Podczas mojego dziewięciomiesięcznego pobytu na University of Texas w Austin (USA) w roku akademickim 2009–2010 powstała ostateczna koncepcja pracy, jak również znaczące jej fragmenty. Chciałabym w tym miejscu podziękować pracownikom Komisji (w Warszawie i w Waszyngtonie) oraz Department of Radio-Television-Film (RTF) za ich pracę i opiekę nad stypendystami.

Pragnę serdecznie podziękować prof. Thomasowi Schatzowi z Department of Radio-Television-Film, University of Texas w Austin, za zaufanie, jakim mnie obdarzył, odpowiadając na maile od nieznanego badacza z Polski, nieustające wsparcie w procesie ubiegania się o stypendium oraz czas i uwagę, które poświęcił mojemu projektowi podczas mojego pobytu na UT.

Chciałabym też podziękować prof. Janet Staiger za możliwość uczestniczenia w prowadzonych przez nią zajęciach, prof. Sharon Strover za wyrażenie zgody na mój pobyt w RTF oraz wszystkim innym pracownikom katedry.

Mój pobyt w Austin okazał się dużo łatwiejszy dzięki pomocy i zaangażowaniu mieszkających w Teksasie Polaków. Szczególnie wiele zawdzięczam Państwu Lidii i Tomaszowi Księżykom oraz Beacie i Ewie Manek. Dzięki Wam dużo łatwiej odnalazłam się w nowej dla mnie rzeczywistości i czułam się przez ten czas spędzony w Teksasie jak w domu.

Praca nad książką to długi proces, na który składają się setki godzin spędzone samotnie w bibliotekach i przed monitorem komputera. Tym bardziej istotne jest więc wsparcie i pomoc ze strony innych. W tym miejscu chciałabym gorąco podziękować Ewie Brzezińskiej (nieustająco), Lee Sparksowi i Heather Wright za naszą przyjaźń i rozmowy. Szczególnie jednak wiele w tym okresie zawdzięczam Hakanowi Tuncelowi.

Acknowledgments

I collected all of the research materials for this project thanks to a fellowship the Polish-American Fulbright Commission granted. During my nine-month stay at the University of Texas at Austin in the academic year 2009/2010 I both prepared the text's final outline and wrote a significant part of it. I would like to thank all the staff members who work for the Fulbright Commission (both in Warsaw and Washington, D.C.) and the Department of Radio-Television-Film (RTF) for their commitment and assistance.

I would like to express my deep gratitude to Prof. Thomas Schatz from the Department of Radio-Television-Film at the University of Texas at Austin for the trust he gave me answering e-mails from unknown scholar from Poland, his constant support in my applying for the Fulbright Fellowship, and the time and attention he devoted to my project during my stay at the UT.

I would also like to thank Prof. Janet Staiger for the possibility of attending her MA seminar, Prof. Sharon Strover for granting permission for my stay with the RTF during the 2009/2010 academic year, and all the other RTF faculty members for their friendliness and encouragement.

The help and support of the Polish communities in Texas made my time in Austin much more comfortable than it would have been otherwise. I am especially indebted to Mrs. and Mr. Lidia and Tomasz Księżyk and Beata and Ewa Manek. Your kindness in both time and talent helped me to acclimate to new and foreign surroundings and helped Austin, Texas feel like home.

Writing a book is a long process that consists of solitary hours spent in libraries and in front of a computer. That is why support and assistance of others is so important. I would like to thank Ewa Brzezińska (continuously!), Lee Sparks, and Heather Wright for their friendship and the countless conversations we shared. During this period I was particularly indebted to Hakan Tuncel for his presence and care.

Wstęp

Na dużych ekranach dotychczas znaleźć można było wiele filmów z różnych części świata, w których bohaterami są policjanci. Wśród nich byli policjanci polscy (*Psy* [1992], *Psy II: Ostatnia krew* [1994]), francuscy (*Glina* [1972], *36* [2004], *Młody porucznik* [2005]), brytyjscy (*The Blue Lamp* [1950], *Agresja* [1972]), japońscy (*Doberuman deka* [1977], *Hana-bi* [1997]) czy tureccy (*Kanun Namına* [1952], *Ejder Kapanı* [2009]). Pojawiający się w filmach stróż prawa to z reguły silni, niezależni i nieugięci, choć jednocześnie doświadczeni przez życie (śmierć bliskiej osoby, zmaganie z własnymi słabościami czy nałogiem), rozgoryczeni i odarci ze złudzeń mężczyźni. Przekonani o słuszności sprawy, za którą walczą, gotowi są przeciwstawiać się uwikłanym we władzę zwierzchnikom oraz działać i narażać życie w obronie słabszych i pokrzywdzonych; wykonują swoją misję (choć nie zawsze służbowe obowiązki) bez względu na koszt.

Z uwagi na ich zauważalną i znaczącą obecność mówi się nie tylko o filmach z policjantami, ale również o filmach policyjnych, podkreślając tym samym formułę tych produkcji. Dotychczas jednak badacze nie byli zdecydowani co do statusu *cop cinema*¹. Filmy policyjne często włączane bywają do innych kategorii lub określane jako odmiana, nie zaś gatunek. W opublikowanym w „Filmie na Świecie” artykule Raymonde’a Borde’a i Etienne’a Chaumetona, filmy z policjantami z lat

¹ Mam w tym miejscu na myśli kino amerykańskie. Na przykład w kinematografii francuskiej rozpoznano i opisano tzw. *policier*. Warto jednak w kontekście niniejszych rozważań podkreślić, że, jak zaznacza Ginette Vincendeau, *policier* jako gatunek powstał z inspiracji amerykańskim *film noir*, kinem gangsterskim i thrillerem. Jego głównymi bohaterami byli zaś nie tylko policjanci, ale również przestępcy. W *policier* chodzi bowiem nie tyle o schwytanie przestępcy, co o ukazanie charakterystycznej postaci silnego mężczyzny – albo przestępcy, albo stróża prawa – samotnika zaangażowanego w walkę z na śmierć i życie z równym mu przeciwnikiem. Popołnione w tych filmach zbrodnie stanowią swego rodzaju tło, gdyż za bohaterem przemawia „kwestia moralna”. Mimo że okres świetności gatunku przypada na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku, wciąż można obejrzyć (niezwykle emocjonalnie wciągające) francuskie produkcje strukturalizowane w oparciu o *policier*, na przykład *W skórze węża* (2006). Por.: Ginette Vincendeau, *Francja w latach 1945–65 i Hollywood: „Policier” jako tekst międzynarodowy*, przeł. Artur Piskorz, [w:] Piotr Sitarski (red.), *Kino Europy*, Rabid, Kraków 2001, s. 95–107.

siedemdziesiątych XX wieku określane są jako „filmy czarne”. Marek Hendrykowski zalicza je do kina sensacyjno-kryminalnego, określając jako „drugą (tzw. kolorową) «czarną serię» amerykańską”. Alicja Helman umieszcza zarówno wśród filmów kryminalnych, jak i sensacyjnych. Jacek Ostaszewski woli nie tworzyć dla nich oddzielnej kategorii, pisząc o nich jako o „filmach o policjantach”. Martin Rubin umieszcza je w szerszej kategorii jaką są thrillery, nazywając je thrillerami policyjnymi (obok innych thrillerów współczesnych: detektywistycznych, psychologicznych i szpiegowskich), podobnie robi Bill Mesce czy Rafał Syska (choć ten nie wydziela dla nich odrębnej podkategorii)². Nie wspominając o artykułach, które pojawiły się po erupcji policyjnego kina akcji. Postanowiłam potraktować je jako odrębny gatunek w obrębie szerszej kategorii, jaką stanowi kino kryminalne.

Przedmiot swojego zainteresowania zawęziłam do amerykańskiego kina policyjnego. Decyzja, by pozostać na gruncie kina amerykańskiego podyktowana została trzema powodami: rozmiarem pracy i wartością eksplikacyjną proponowanej kategorii, odmiennością kulturową Stanów Zjednoczonych i, co za tym idzie, dzieł, które tam powstają, wreszcie innym sposobem traktowania gatunków. Jeśli chodzi o pierwszy argument – rozmiar pracy – to głównie wynikało to z konieczności zawężenia tematu tak, by nie prowadził do uogólnień, które nie będą miały wartości eksplikacyjnej. Jeśli chciałabym uwzględnić wszystkie powstające na świecie produkcje, to nic ponad to, że głównymi bohaterami są policjanci, nie mogłabym powiedzieć. Pozostawanie zaś na poziomie oczywistości, którą może stwierdzić przeciętny widz, nie stanowi, przynajmniej na gruncie naukowym, wystarczającego powodu do wprowadzenia i dowiedzenia przydatności posługiwania się określoną kategorią.

Drugim argumentem, by pozostać w obszarze kina amerykańskiego, była odmienność kulturowa Stanów Zjednoczonych. Filmowy przemysł amerykański jest niezwykle ekspansywny nie tylko w sferze dystrybucji, ale również propagowania określonych postaci (np. gangsterzy, którzy z taką łatwością przyjęli się w kinie francuskim [filmy Jeana-Pierre’a

² Raymonde Borde, Etienne Chaumeton, *Film czarny lat 70-tych*, przeł. Lesław Stankiewicz, „Film na Świecie” 1976, nr 5, s. 45–49; Marek Hendrykowski, „Bullitt” i inni, „Teksty” 1973, nr 6, s. 122–142; Alicja Helman, *Filmy kryminalne*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972; Alicja Helman, *Filmy sensacyjne*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974; Jacek Ostaszewski, *Służyć, chronić i... czyli filmy o policjantach*, [w:] Krzysztof Loska (red.), *Wokół kina gatunków*, Rabid, Kraków 2001, s. 43–78; Martin Rubin, *Thrillers*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; Bill Mesce, Jr., *Overkill: The Rise and Fall of Thriller Cinema*, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson (NC), London (UK) 2007; Rafał Syska, *100 thrillerów*, Rabid, Kraków 2002.

Melville'a] czy rosyjskim [filmy Aleksieja Bałabanowa]), stylu (tzw. styl zerowy wypracowany w okresie klasycznym), formuł (gatunki) oraz motywów i rozwiązań fabularnych. Te ostatnie, przejęte i użyte w innym kontekście kulturowym, prowadzą do zaskakujących sytuacji, często wręcz wrażenia „dziwności” i „nieprzystawalności”³. Z uwagi na to, że opis formuły uzupełniam o jej interpretację, rozważając kwestie związane z kontekstem powstania oraz kulturowym znaczeniem kina policyjnego, pozostanie na gruncie amerykańskim stało się jak najbardziej zasadne.

Trzeci argument, przemawiający za tym, by zawęzić przedmiot zainteresowania do kina amerykańskiego, wiąże się ściśle z argumentem odmienności kulturowej w sensie, w jakim wyłożyłam go powyżej – czyli sposobu traktowania gatunków. Teoria gatunków rozwinięta została w odniesieniu do klasycznego Hollywoodu. Przez długi czas kino gatunków jako swego rodzaju podejście do filmów, które wykorzystują określone formuły do opowiedzenia historii lub/i poruszają się w obrębie wybranych wątków i tematów, zdominowane zostało przez przykłady wzięte z kina amerykańskiego. Jednocześnie jednak z refleksją teoretyczną, kino ewoluowało w różnych kierunkach. Kino amerykańskie przeszło transformację od klasycznego do postklasycznego, pojawiło się bardzo wiele filmów kwestionujących i krytycznie odnoszących się do tradycji gatunkowej (tzw. rewizjonizm nowego Hollywoodu). Gatunki

³ Za przykład niech mi posłużą dwa filmy polskie (jeden z nich powstał w koprodukcji), wykorzystujące schematy kina amerykańskiego: *Chrzest* (2010) i *Kret* (2011). Dla obu punktem wyjścia była specyficznie polska sytuacja. W *Chrzcie* były to podziały społeczne wynikające z sytuacji społeczno-ekonomicznej ostatnich dziesięcioleci, rola kobiety i rodziny oraz sakramentów w życiu człowieka. W *Krecie* dziedzictwo historyczne – rola „Solidarności” oraz „bezpieki” w najnowszej historii Polski. W pierwszym filmie, konstruując rozwinięcie i zakończenie historii, twórcy wykorzystali motyw sobowtóra; kogoś, kto przejmuje tożsamość bohatera, staje się lepszą (bo nie obciążoną brzemieniem przeszłości) jego wersją. W *Krecie*, Stefana Garbarka (Wojciech Pszoniak), byłego kapitana SB, który umknął sprawiedliwości i który żyje z szantażowania innych, gdyż jest w posiadaniu ich „teczek”, spotyka kara z rąk syna jednej z jego ofiar/bohaterów/zdrajców okresu komunizmu. Owo wzięcie sprawiedliwości w swoje ręce w sytuacji, gdy system jest niewydolny, jest bardzo popularnym motywem kina amerykańskiego i wiąże się ze zjawiskiem *vigilantizmu*. Przy całej maestrii twórców obu tych filmów, sprawności warsztatowej oraz sprawności w zajmującym opowiadaniu historii, oba te filmy spotkały się z zarzutami o brak realizmu i stosowanie obcych, nieprzystających do polskich, rozwiązań. Wydaje mi się, że problem polegał właśnie na zastosowaniu wziętych z amerykańskiego kręgu kulturowego motywów (wątek *doppelgangera* oraz idea *vigilanizmu*) i zastosowaniu ich przy opisie polskiej sytuacji. Oba te elementy – *doppelgänger* oraz *vigilantizm* – stanowią, według mnie, wyróżniki (między innymi) amerykańskiego kina policyjnego.

dominujące w okresie klasycznym (westerny, „wyciskacze łez”, filmy gangsterskie) stopniowo straciły na popularności, ustępując miejsca albo nowym gatunkom (thrillery, kino katastroficzne), albo gatunkom wcześniej traktowanym jako kino późniejszego rodzaju (horror, *science-fiction*), pojawiło się również kino niezależne w jego nowoczesnym wydaniu, które na swój sposób wykorzystywało i odnosiło się do konwencji gatunkowych. W innych krajach stopniowo, wraz ze wzrostem świadomości teoretycznofilmowej, zaczęto zdawać sobie sprawę, że choć mówi się o gatunkach w różnych kinematografiach, to samo pojęcie wymaga redefinicji. Używanie go w amerykańskim sensie powodowało bowiem niejasności. Poza tym należało zdefiniować, jak się ma kino gatunków jako koncepcja względem kina narodowego, kina autorskiego, kina artystycznego itd.

Nawet ograniczona do amerykańskiego kręgu kulturowego oraz do kina popularnego (do czego dalej powrócę) kategoria, i cała teoria, kina gatunkowego okazała się problematyczna. Mimo że wciąż wykorzystywana zarówno w życiu codziennym wśród odbiorców kina, jak i praktyce dydaktycznej (szkolnej i uczelnianej), jest jednocześnie najczęściej kwestionowana czy wręcz atakowana, i to przez samych akademików. Wysuwane przeciwko niej zarzuty dotyczą braku rzetelnego teoretycznego umocowania, odniesienia do praktyki twórczo-producencyjnej czy pozostawiania w kręgu ograniczających przekonań i schematów myślowych. Niektórzy nawet posuwają się do stwierdzenia, że została ona wprowadzona po to, by uwierzytelnić miejsce i pozycję krytyków filmowych w łańcuchu komunikacyjnym, jaki tworzą producenci/twórcy–dystrybutorzy–kiniarze–odbiorcy (kwestie te omawiam w rozdziale pierwszym).

Co więcej, gatunki rozumiane jako „jednostki systematyzacji i zespoły reguł określających sposób budowy utworu filmowego”, „intersubiektywnie istniejące systemy konwencji kształtowania materiału filmowego, które wyznaczają charakter danego filmu i określają jego formułę w procesie komunikacji społecznej między nadawcą a odbiorcą” czy „systemy reguł budowy filmu i repertuaru właściwych mu środków wyrazu, za pomocą których indywidualny utwór określa swą tożsamość genologiczną czyniącą go rozpoznawalnym w procesie komunikacji”⁴ tradycyjnie postrzegano jako charakterystyczne dla okresu klasycznego Hollywoodu. W okresie postklasycznym (od końca lat sześćdziesiątych XX wieku) gatunki zaczęły się zmieniać nie tylko z powodu wspomnianego już rewizjonizmu (dotyczącego poziomu przekazywanych treści i mitów

⁴ Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 107.

kulturowych) czy odchodzenia od starych i uznanych formuł na rzecz nowych. Od lat siedemdziesiątych coraz częściej dochodziło do „mieszania, łączenia i zacierania granic” (*blending, bending, mixing*) pomiędzy poszczególnymi gatunkami⁵, czyli hybrydyzacji i synkretyzmu. Postmodernizm, który zagościł na dobre w kinie w latach osiemdziesiątych, przyniósł z kolei na większą skalę parodię, pastisz, ironię oraz intertekstualność, które również czerpały z i odwoływały się do kina gatunków.

Nie chcąc głębiej angażować się w dyskusje, które utknęły w martwym punkcie po opublikowaniu dwóch kluczowych dla teorii gatunków książek (które jednocześnie najbardziej otwarcie podważyły jej status), pracy Ricka Altmana *Film/Genres* i Steve Neale’a *Genre and Hollywood*⁶, zdecydowałam się wykorzystać zaproponowane wcześniej przez Altmana podejście semantyczno-syntaktyczne. Gatunki tworzone są, według badacza, poprzez wzajemne dopasowanie elementów semantycznych (charakterystycznych postaci, miejsc, kostiumów itp.) i wybranej syntaksy (przygotowanie napadu na bank, dojrzewanie bohatera, wspólna wyprawa itp.). Z uwagi na charakter hollywoodzkiego systemu (oparcie na zasadach rynkowych przy jednoczesnym tradycyjnym światopoglądzie) owo dopasowanie było wypadkową z jednej strony potrzeb publiczności, z drugiej określonej ideologii serwowanej przez Hollywood. Propozycja Altmana czerpie nie tylko z semiotyki, strukturalizmu, krytyki ideologicznej i mitograficznej. Jej bardzo ważnym komponentem, czy wręcz kluczowym założeniem, jest stwierdzenie, że kino traktowane jest przez odbiorców jako nowoczesna forma rytuału. Wybory dokonywane przez widzów, chęć oglądania danych produkcji a unikania innych wynikać mają z potrzeby odnalezienia odpowiedzi na nurtujące ich, jako członków danej społeczności, pytania z wykorzystaniem istniejących i uznanych sposobów wyjaśniania. Z reguły sprowadzić można je do pytań: jak nazwać i zdefiniować to, co się wokół dzieje, jak odnaleźć się w bieżącej rzeczywistości, jaki to wszystko ma sens.

Ten styl myślenia o kinie w ogóle, a o kinie gatunków w szczególności, czyli traktowania go jako swego rodzaju świadectwa czasu i wypowiedzi na temat nurtujących daną społeczność w danym okresie problemów, traktowany jako oczywisty w naszym kręgu kulturowym, wzbudza duże emocje w amerykańskim i brytyjskim filmoznawstwie. Moja decyzja, by przy nim pozostać, wynika nie tyle z ignorowania przytaczanych argumentów, co z wiary o zasadności wysiłku analitycz-

⁵ Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, Columbia University Press, New York 2001, s. 116–146.

⁶ Rick Altman, *Film/Genre*, BFI Publishing, London 2000; Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, New York 2009 (1999).

no-interpretacyjnego oraz wyprowadzania spostrzeżeń o charakterze ogólnym z analizowanych dzieł. W tym względzie wsparciem dla mnie była praca francuskiej badaczki Raphaëlle Moine *Les genres du cinéma*, która, odwołując się do metody semantyczno-syntaktycznej Altmana, postuluje uzupełnienie jej o zarysowanie kontekstu powstania i funkcjonowania gatunku⁷. Mam jednocześnie świadomość tego, że moja propozycja badawcza jest wynikiem spojrzenia na kino z określonej perspektywy, oparcia rozumowania na określonych przesłankach oraz dokonania przeze mnie pewnych wyborów. Jak powiedziała by Altman⁸, jest wynikiem posłużenia się jednym z dyskursów w wielodyskursywnym kosmosie analizowania, traktowania, wykorzystywania oraz tworzenia gatunków i formuł. Co więcej, sporządzając tę syntezę, ograniczyłam się w jego odczytywaniu do jednego z kodów, inne, alternatywne sposoby jego kodowania, odsuwając na dalszy plan (lub zupełnie je pomijając).

Z uwagi na to, że kino popularne jest w znaczącym stopniu i głównej mierze podporządkowane dominującemu, patriarchalnemu światopoglądowi, zdecydowałam się do niego ograniczyć. Wyłączyłam zatem z pola swojego zainteresowania filmy, które powstały poza systemem lub/i składają się na nurt określany przez Nicole Rafter mianem „alternatywnej tradycji”. Filmy „absurdalne” i „krytyczne”, jak je również nazywa badaczka, podważają, obnażają, ośmieszają postacie „konwencjonalnych” i „politycznie poprawnych” (w sensie realizujących dominującą wizję stróża prawa) gliniarzy, propagowane w kinie popularnym⁹. Ograniczenie to ma charakter ogólny i nieobowiązujący, gdyż z uwagi na specyfikę amerykańskiego systemu i większą płynność granic pomiędzy *mainstreamem* a kinem niezależnym (co szczególnie nasiliło się w okresie postklasycznym i latach dziewięćdziesiątych XX wieku) oraz kinem artystycznym i popularnym, filmy, które powstają jako produkcje w zamiarze ambitniejsze, stają się hitami, zmieniając w ten sposób swój status. Najlepszym przykładem jest *Milczenie owiec* (1991), które analizuję w rozdziale czwartym.

Skupienie się przede wszystkim na kinie popularnym pozwoli mi wydobyc wymowę ideologiczną amerykańskiego kina policyjnego. W pracy tej nie tylko bowiem spróbuję zdefiniować *cop cinema*, wykorzystując Altmanowskie podejście semantyczno-syntaktyczne. Definicja oraz towarzyszące jej tezy wskażą na wymowę amerykańskiego kina

⁷ Raphaëlle Moine, *Cinema Genre*, przeł. z franc. Alistair Fox, Hilary Radner, Blackwell Publishing, 2008. Za zasugerowanie tej lektury dziękuję prof. Janet Staiger.

⁸ Rick Altman, *op. cit.*, s. 207–208.

⁹ Nicole Rafter, *Shots In the Mirror: Crime Films and Society*, Oxford University Press, Oxford & New York 2000, s. 88.

policyjnego, z czym wiąże się druga, obok teorii kina gatunków, przyjęta przeze mnie opcja metodologiczna – krytyka genderowa. Uwidacznia się ona nie tylko jako świadomie i konsekwentnie stosowany punkt odniesienia i sposób spojrzenia na opisywany gatunek, ale służy również jako narzędzie analizy większości bliżej rozpatrywanych przeze mnie filmów. Przy czym dokonuję tej analizy raczej w duchu analizy postaci oraz narracji niż w duchu psychoanalitycznym, który zdominował w latach osiemdziesiątych XX wieku krytykę najpierw feministyczną, a następnie genderową.

Podstawowym wyróżnikiem amerykańskiego kina policyjnego jest, jak sama nazwa wskazuje, policja jako organizacja, a w szczególności postać policjanta. Jest to postać, która – biorąc pod uwagę historię kina – dość późno zrobiła w nim karierę. Policjanci – tak jak są stereotypowo pojmowani oraz jak będę traktowała ich w tej pracy – pojawili się w kinie amerykańskim na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Chociaż na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wprowadzono szereg filmów z policjantami, które cieszyły się uznaniem krytycznym i popularnością, przykłady to: *W upalną noc* (1967), *Bullitt* (1968), *Detektyw* (1968), *Dusiciel z Bostonu* (1968), *Blef Coogana* (1968) czy *Madigan* (1968), przełom przyniosły dwa filmy z 1971 roku: *Francuski łącznik* i *Brudny Harry*. Gene Hackman jako Frank „Popeye” Doyle w *Łączniku...* oraz Clint Eastwood jako „Brudny” Harry Callahan stworzyli postać „zaciętrzewionego gliniarza” (*rogue cop*)¹⁰. Przy czym była to nie tylko zmiana jakościowa (pojawienie się postaci „zaciętrzewionego gliniarza”, która zdominowała kino policyjne), ale również ilościowa¹¹.

¹⁰ W tym miejscu pojawia się pierwsza z wielu trudności terminologicznych, z którymi przyjdzie mi się zmierzyć w tej pracy. W Stanach Zjednoczonych używa się określenia ‘*rogue cop*’ dla nazwania filmowych policjantów. W tłumaczeniu słownikowym to tyle, co „szelma, łobuz, hultaj”, bądź „oszust”, bądź „łazik, włóczęga”, bądź „samotnik” (w odniesieniu np. do słonia). Naszemu kontekstowi najbliższe byłoby do „samotnika”, z tym że w przypadku ‘*rogue elephant*’, „samotnikowstwo” ma specyficzny charakter. Chodzi bowiem o to, że ‘*rogue elephant*’, to taki słoń, który odłączył się od stada, biega jak szalony, nie zachowuje się normalnie i jest agresywny (*violent*). Trafniejsze byłoby posłużenie się określeniem *rabid*, czyli „wściekły, rozjuszony, rozwścieczony, zapamiętały, zaciętrzewiony”. I znów naszemu przypadkowi najbardziej, jak mi się wydaje, odpowiada określenie „zaciętrzewiony”. Skorzystam więc z synonimu i będę tłumaczyła *rogue cop* jako „zapiękły, zaciętrzewiony glina” (za pomoc w oddaniu istoty określenia dziękuję Lee Sparksowi).

¹¹ Interesującą lekturą (nie tylko jeśli chodzi o liczby) jest książka Jamesa Parisha *The Great Cop Pictures*. Dziennikarz i badacz sporządził kompendium powstałych w Stanach Zjednoczonych filmów, w których występowali policjanci i policjantki jako bohaterowie w okresie od lat dwudziestych XX wieku do 1989 roku. Od 1923 roku, kiedy

„Zacietrzewiony glina” stanowi uosobienie stereotypowego policjanta, którego opisałam w pierwszym ustępie. Pojawił się dość niespodziewanie, gdy w kinie amerykańskim zadomowiona od dawna była już postać prywatnego detektywa oraz gdy bohater westernowy stawał się anachronizmem. „Zacietrzewiony glina” to samotnik, który poświęcił swoje życie egzekwowaniu prawa, zwłaszcza w sytuacjach, gdy instytucje do tego powołane okazywały się bezradne. Chociaż, ze względu na swoją rolę społeczną, był pracownikiem wymiaru sprawiedliwości, jego sposób postępowania oraz cechy charakteru nasuwały skojarzenia z westernowymi „samotnymi wilkami”. Z tego powodu, oraz ze względu na miejsce akcji (wielkie miasta), filmy policyjne często określane były jako (wielko)miejskie westerny.

Pojawiający się wcześniej w kinie amerykańskim przedstawiciele prawa byli z reguły albo postaciami drugoplanowymi (często dzieje się tak w filmach Alfreda Hitchcocka), albo wpisywali się w stereotypy charakterystyczne dla znanych gatunków. Nicole Rafter przytacza i opisuje trzy stereotypowe figury, z którymi kojarzono stróżów prawa przed 1971 rokiem. Byli to kolejno: głupkowaty patrolowy (*foolish patrolman*), twardy agent FBI (*tough federal agent*) i prywatny detektyw (*cool private investigator*)¹². Philippa Gates z kolei stwierdza, że niemal każda dekada

powstał pierwszy z wymienionych przez niego filmów (*The Ghost Patrol*) do roku 1966 nakręcone zostały łącznie 102 filmy policyjne (*cop pictures*), w roku 1967 i 1969 – trzy, w 1968 – dziewięć. W latach siedemdziesiątych Parish wymienia ich 100, czyli niemal tyle, ile powstało od 1923 do 1966 roku, w latach osiemdziesiątych (bez uwzględnienia 1989 roku) – 127 [s. 665–670].

Parish zdecydowanie odrzucił filmy z innymi, poza policjantami i policjantkami, stróżami prawa, czyli „agentami federalnymi, pogranicznikami, westernowymi szeryfami, łowcami nagród itp.” Uwzględnienie tych postaci, które z punktu widzenia amerykańskiego systemu również są stróżami prawa, niewątpliwie poszerzyłoby listę. Kryterium postaci stanowiło główne kryterium Parisha. Dodaje on jednak, że *cop pictures* również „odzwierciedlają typowo amerykańskie zainteresowanie kwestiami prawa i porządku”. Częstymi tematami kina policyjnego są, według Parisha, relacje pomiędzy gliniarzem i jego partnerem, relacje z przełożonymi, codzienność funkcjonowania posterunku oraz pragnienie zmiany statusu i awans ze zwykłego policjanta na detektywa [s. ix].

Neal King z kolei, opierając się na danych z „Monthly Film Bulletin” i „Sight and Sound”, wyliczył, że na ekrany kin w okresie od 1980 do 1997 roku wprowadzono 193 filmy z policjantami wyprodukowane w Stanach Zjednoczonych (King wyliczył filmy produkowane z myślą o rynku wideo) i przeznaczone do międzynarodowej dystrybucji [s. 213–214]. Por.: James Robert Parish, *The Great Cop Pictures*, The Scarecrow Press, Inc., Matuchen, N.J. & London 1990; Neal King, *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S.*, Temple University Press, Philadelphia 1999.

¹² Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 72.

w historii kina przynosiła zmiany w charakterystyce detektywa¹³. W latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku na ekranach gościli detektywi w stylu Dupina, określane jako klasyczni detektywi (*classical detectives* lub *sleuth*); w latach czterdziestych ustąpili oni miejsca prywatnym detektywom rodem z czarnych powieści Raymonda Chandlera i Dashiella Hammeta (*private-eye, hard-boiled detectives*). Lata czterdzieste obfitowały w filmy ze stróżami prawa, przy czym filmowi policjanci przedstawiani byli jako członkowie zespołów trzymających się wyznaczonych procedur. W latach pięćdziesiątych (wciąż w obrębie filmu czarnego) widzowie mieli do czynienia z neurotycznymi, balansującymi na granicy prawa i często skorumpowanymi detektywami (zarówno prywatnymi, jak i policyjnymi). Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte, według autorki, upływają pod znakiem *vigilante cops*. W latach siedemdziesiątych powraca również *film noir* w, jak się obecnie określa, formie *neo-*, stąd i pojawienie się *neo-hero* („nowych bohaterów”). Lata osiemdziesiąte to wkroczenie na ekrany bohaterów kina akcji. Wreszcie lata

¹³ W tym miejscu warto poczynić kolejną uwagę terminologiczną, gdyż rozwiązania stosowane w naszych kulturach w kwestii przestrzegania prawa i osób do tego powołanych są odmienne. W kulturze amerykańskiej niezwykle popularna jest postać prywatnego detektywa, a policjanci, pracujący w wydziałach zabójstw czy narkotyków, noszą stopień detektywa. Z tego powodu zapewne Philippa Gates nie rozróżnia policjantów i prywatnych detektywów, posługując się jedną kategorią, która obejmuje i jednych, i drugich, czyli *detectives*. Samo to słowo pochodzi zresztą od łacińskiego *detectio* ‘wykrywanie’ i *detector* ‘odkrywca’ od *detergere* ‘odkrywać’, ‘ujawniać’, co pozwala autorce *detect men*, czyli ‘odkrywać’, ‘ujawniać’ mężczyzn i męskość wpisana w hollywoodzkie filmy, w których głównym bohaterem jest detektyw. Gates często również posługuje się (zresztą inni badacze także) w odniesieniu do prywatnych detektywów okresu klasycznego, określeniem *sleuth*, stosując je wymiennie z *classical detective*. *Sleuth*, przez Jana Stanisławskiego tłumaczone jako ‘pies policyjny’, ‘detektyw, tajny agent’, nie oddaje konotacji, przypisywanych klasycznemu detektywom, dlatego pozostaną przy nazwie „klasyczny detektyw”. Kolejny problem terminologiczny stwarza nazwa *hard-boiled stories* i, co za tym idzie, będący ich bohaterami *hard-boiled detectives*. Mariusz Czubaj *hard-boiled stories* tłumaczy jako ‘czarne kryminały’, natomiast w ogóle nie tłumaczy nazwy *hard-boiled detectives*. Na stronie www.dictionary.reference.com, oprócz ‘na twardo’ (dosłowne znaczenie), widnieją jeszcze trzy inne wyjaśnienia dla *hard-boiled*: „twardy, niesentymalny”; „naznaczony podejściem wprost, trzeźwym; realistyczny” (w odniesieniu do prozy detektywistycznej) „napisane stylem lakonicznym, pozbawionym emocji, często ironicznym dla uzyskania realistycznego, niesentymalnego efektu”. Stąd chyba najlepiej byłoby tłumaczyć *hard-boiled detective* jako „twardy prywatny detektyw”. Por.: Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. XVI rozszerzone, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 117; Mariusz Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010; Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006.

dziewięćdziesiąte i początek XXI wieku to czas wyedukowanych, inteligentnych i mądrych kryminologów (*criminalist*)¹⁴.

Jak wspominałam, przed 1970 rokiem w kinie amerykańskim funkcjonowały trzy stereotypy stróżów prawa: głupkowaci patrolowi, twardzi agenci FBI i prywatni detektywi. Warto ich scharakteryzować, by zrozumieć niezwykłość zmiany, którą w semantyce postaci dokonała się w latach siedemdziesiątych w kinie policyjnym. Policjanci patrolujący ulice pojawili się w filmach niemych i z premedytacją wykorzystani zostali przez Macka Sennetta w stworzonej przez niego *Keystone Cops*. Najczęściej byli to otyli mężczyźni, niezbyt roztargnięci, czy wręcz głupi, którzy co najwyżej „mogli poślizgnąć się na skórcie banana lub trzymać w ręce list do góry nogami”. Wykorzystywano przy ich konstrukcji stereotypy narodowe – z reguły byli tępymi i przekupnymi Irlandczykami. Nazywano ich *'flatfoot'* i *'gumshoe'*, czyli „plafusami” i „gumowymi podszwami”¹⁵. Ten sposób przedstawiania spotkał się z protestami samych zainteresowanych. Robert Reiner podaje, że w 1910 roku International Association of Chiefs of Police przyjęło „rezolucję potępiającą hollywoodzki sposób traktowania policji”, a prezes tego stowarzyszenia publicznie narzekał na to, że przyczynia się ono do podważania szacunku Amerykanów nie tylko do stróżów prawa, ale i do samego prawa. Inną kwestią jest oczywiście to, że, jak pokazują współcześni badacze, policja nie należała do wzorcowych grup społecznych, a zarzuty o korupcję, niewłaściwe przygotowanie i niedbałość były zasadne¹⁶.

W filmach gangsterskich ten obraz uległ niewielkiej poprawie, ale rola policji, jak stwierdza z przekąsem Robert Reiner, sprowadzała się w nich do tego, że pojawia się na końcu „jako *nemesis* niezbędne do tego, by końcowe przesłanie «zbrodnia nie popłaca» zostało zrealizowane”¹⁷. Zwłaszcza w filmach gangsterskich lat trzydziestych XX wieku, gdy doszło do utrwalenia negatywnego stereotypu policjanta jako marionetki, listka figowego systemu¹⁸. Przestępcę spotykała kara nie dlatego, że po-

¹⁴ Philippa Gates, *op. cit.*, s. 5.

¹⁵ Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 72. Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym.

¹⁶ Robert Reiner, *Keystone to Kojak: The Hollywood Cop*, [w:] Philip Daves, Brian Neves (eds.), *Cinema, Politics, and Society in America*, St. Martin's University Press, New York 1981, s. 197.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ James Inciardi stwierdza, że ten stereotyp był tak trwały i niezniszczalny, że autorzy powieści, którzy próbowali go przełamać i wprowadzić policjanta jako głównego bohatera książki, w której byłby wzorcową postacią, spotykali się z silnym sprzeciwem tak wydawców, jak i czytelników. Por.: James A. Inciardi, *From the Keystone Cops to*

licja była skuteczna, ale dlatego, że przekroczył granicę dozwolonych norm, wykazał się *hubris*, stąd musiało pojawić się *nemesis*. Nicole Rafter zwraca uwagę, że stereotyp ten przetrwał i dał o sobie znać jeszcze w latach siedemdziesiątych, gdy na ekranach królował kontrstereotyp wypracowany przez postać Brudnego Harry'ego; chodzi o postać McCluskeya (Sterling Hayden) z pierwszej części *Ojca chrzestnego* (1972) Francisa Forda Coppoli¹⁹.

W odpowiedzi na zarzuty ze strony szefów policji, przy wsparciu Kodeksu Haysa, niezwykłym umiejętnościom PR-owym oraz współpracy z Hollywoodem²⁰ szefa późniejszego FBI J. Edgara Hoovera na ekranach pojawiła się postać G-mana („G” od ‘government’, ‘rząd’). Cykl z „człowiekiem rządu” otwiera *W walce z gangsterami* (1935) Williama Keighleya. W tym filmie po raz pierwszy wystąpiła postać, która miała się stać ikoną popkultury. Jednak, co podkreśla Nicole Rafter, choć G-mani byli przystojni i kompetentni, rzadko angażowali emocjonalnie. Swoimi przymiotami wzbudzali podziw i admirację, ale nie wewnętrzne poruszenie. Dlatego, gdy tylko pojawił się nowy wróg, zostali przejęci przez kino szpiegowskie²¹. Niezwykle krytycznie nastawiony do Edgara Hoovera, Bob Herzberg stwierdza, że przyczyną „papierowego” wizerunku była megalomania samego szefa FBI. Świadomy zasług poszczególnych agentów w chwytaniu takich chociażby przestępców jak John Dillinger (okradał banki), nie chciał dopuścić, by zasługa spłynęła na kogokolwiek innego niż on. Stąd używał wszelkich możliwych wpływów, by scenariusze „rozmywały” poszczególnych bohaterów i ich znaczenie²².

„Miami Vice”: *Images of Policing in American Popular Culture*, „Journal of Popular Culture” 1987, Vol. 21, No. 2, s. 88–89.

¹⁹ Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 72.

²⁰ Wielu badaczy podkreśla, że ta współpraca była wymuszona poprzez praktyki gromadzenia wszelkich informacji na temat ludzi kina przez „chłopców” Edgara Hoovera.

²¹ Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 72. Obecność Hoovera dużo bardziej zaznaczyła się w radio, gdzie nawet wygłaszał wprowadzenie i był narratorem *This Is Your FBI*. Por.: James A. Inciardi, *op. cit.*, s. 93.

²² Herzberg w swojej niechęci do Hoovera wydaje się często wręcz agresywny i paranoiczny. Bardzo interesujące są jednak rozbieżności, które niezwykle szczegółowo przedstawia w swojej książce, będącej analizą wizerunku agencji. Nie muszą dodawać, że pozwalają uświadomić sobie jak bardzo zakłamany obraz zdarzeń historycznych wyłania się z tych filmów. Wydawać się nawet może, że mimo umiejętności dbania o wizerunek firmy, Hoover tak na prawdę zaszkodził jej, a ekranowi agenci FBI stali się dużo bardziej interesujący po jego odejściu z firmy i śmierci. Por.: Bob Herzberg, *The FBI and the Movies. A History of the Bureau on Screen and Behind the Scenes in Hollywood*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (NC), London 2007.

Postać klasycznego detektywa inspirowana była przez literaturę. O jego popularności świadczą nieustannie publikowane w Stanach Zjednoczonych powieści i opowiadania Edgara Alana Poego oraz Arthura Conan Doyle'a. Do tego dochodziły tłumaczenia autorów francuskich, takich jak Eugene Chavette i Emile Gaboriau, zwłaszcza po otwarciu rynku księgarskiego na produkcję masową i wprowadzeniu *dime novels* – „powieści za dziesiątaka”²³. Zdaniem Roberta Reinera była to literatura eskapistyczna, przeznaczona dla klasy średniej (w przeciwieństwie do filmów gangsterskich skierowanych do publiczności robotniczej)²⁴. W powieściach i zainspirowanych nimi filmach zbrodnia była swego rodzaju aberracją popełnianą w stanie silnego afektu. Była ona przedmiotem zainteresowania niezwykle inteligentnego detektywa amatora. Dzięki umiejętnościom obserwowania ludzi, znajomości kontekstu społecznego (norm i reguł panujących w społeczeństwie i poszczególnych grupach), odczytywania i interpretowania zachowań oraz traktowania miejsca zbrodni i jej okoliczności indeksalnie, detektyw był w stanie rozwiązać zagadkę²⁵. Owa niezwykle uzdolniona jednostka wywodziła się zazwyczaj z klasy średniej lub wyższej średniej (*upper-middle*), nie musiała pracować i dzięki temu, że miała dużo wolnego czasu, mogła pozwolić sobie na rozwiązywanie zagadek. Stąd też wynikało przesłanie: policja nie jest wydolna; wystarczy właściwa, należąca do elit jednostka, by przywrócić porządek.

Postać klasycznego detektywa nie zdobyła na dłużej ekranów. Philippa Gates skłonna jest twierdzić, że to postać, którą określa mianem „detektywa przejściowego”, stała się popularna. Detektyw ‘przejściowy’, czyli ktoś pomiędzy detektywem klasycznym a detektywem z czarnego kryminału (*hard-boiled detective*), niemal jak klasyczny detektyw „uprzejmy, wyrafinowany, gentelman i erudyta”, był jednak bardziej swojski. Nie górował intelektualnie, był mądry mądrością życiową („zanglicyzowany Amerykanin”, raczej Watson niż Holmes) i, mimo swoich ułomności, gwarantował wykrycie przestępcy i przywrócenie porządku²⁶. Przyczyn, dla których postać ta została obecnie nieco zapomniana, Gates upatruje w fakcie, że detektywi przejściowi byli bohaterami serii

Rzeczywiście, wiele z analizowanych przeze mnie w dalszej części filmów jako bohatera ma agenta (lub kandydata na agenta) FBI, chociażby *Łowca* (1986), *Milczenie owiec* (1991) czy *Na fali* (1991).

²³ Datowane jest to na 1860 rok. Por.: James A. Inciardi, *op. cit.*, s. 86–87.

²⁴ Robert Reiner, *op. cit.*, s. 199.

²⁵ Z tej perspektywy – jako badacza semiotyka poszukującego znaków-wskazówek – analizuje klasycznego detektywa Philippa Gates, *op. cit.*, s. 62.

²⁶ *Ibidem*, s. 69.

produkowanych jako filmy klasy B. Każda z wytwórni miała w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku swojego detektywa: Paramount Bulldoga Drummonda, RKO The Saint (Świętego), Columbia The Lone Wolf (Samotnego Wilka). Byli też inni: The Falcon, The Crime Doctor, Michael Shayne, Dick Tracy i Boston Blackie. Wśród nich było też wiele kobiet: Hildegard Wilthers, Torchy Blane, Nancy Drew²⁷. Gates zwraca również uwagę na bardzo ciekawe zjawisko – filmy z detektywami o pochodzeniu azjatyckim. W tym czasie popularni byli Charlie Chan (47 produkcji w okresie 1925–1949), Mr Moto (osiem w latach 1937–1939) czy Mr Wong (sześć w latach 1939–1940). Detektywi kinowych serii zniknęli wraz z pojawieniem się telewizji. Tylko niektórzy z nich wrócili jako postacie małego ekranu (Święty, Michael Shayne, Ellery Queen, Boston Blackie, Perry Mason, Charlie Chan)²⁸.

Twardy prywatny detektyw (*hard-boiled detective*) jest produktem amerykańskim i po raz pierwszy pojawił się w powieściach Dashiella Hammeta, Raymonda Chandlera oraz Jamesa M. Caina. Przydano mu rodowód zdecydowanie robotniczy, ale on sam żyje na uboczu społeczeństwa. Jest twardy, cyniczny, zdystansowany, mądry mądrością, którą zdobył na ulicy i zgromadzonym własnym doświadczeniem. Nie chroni go to jednak od popełnia tych samych błędów. O ile klasyczny i przejściowy detektyw dążyli do przywrócenia w społeczeństwie ładu zaburzonego przez zbrodnię, detektyw filmu czarnego nie miał złudzeń, że cokolwiek można naprawić. Świat przed popełnieniem zbrodni był równie rozchwiany jak po jej popełnieniu. Świadom nikłości rezultatów swojego wysiłku, detektyw stał po stronie prawa, starając się chronić społeczeństwo. Poczuciu pograżania się świata w chaosie towarzyszył kryzys męskości. W *film noir* po raz pierwszy pojawił się motyw symptomatyczny dla późniejszego kina policyjnego, w którym wątpiący w swoją wartość mężczyźni nie byli w stanie skutecznie chronić społeczeństwa. Stąd postulowana konieczność powrotu do tradycyjnej męskości²⁹.

W filmach czarnych również pojawiali się policjanci – znacząca grupa dzieł zaliczanych do tego gatunku miała albo wyrazistą postać policjanta wśród bohaterów drugoplanowych, albo policjanta jako protagonistę. Próbując uporządkować różne podgrupy i cykle w obrębie *film*

²⁷ Do fenomenu kobiet detektywów wróć w rozdziale czwartym.

²⁸ Philippa Gates, *op. cit.*, s. 69–70.

²⁹ *Ibidem*, s. 85; Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London, New York 1991, s. 93. Na ile jest to prawdziwy kryzys, a na ile chwyt retoryczny, którego celem jest „zmiana poprzez brak zmian” jest to jednym z tematów tej pracy.

noir, Frank Krutnik wyodrębnia – prócz głównego nurtu, czyli thrillerów ('tough' thriller) – thrillery z „zaciętwionym glina” (*the rogue-cop thriller*), kobiece thrillery kryminalne (*the 'women's-picture' crime thriller*), filmy gangsterskie (*the gangster film*), thrillery paradokumentalne/filmy policyjnych procedur (*the 'semi-documentary'/police-procedural thriller*), społeczne filmy kryminalne (*the 'social-problem' crime film*) i filmy z wyjątką spod prawa parą (*the outlaw-couple film*)³⁰. Policjantów w rolach głównych mają dwa spośród nich – thrillery z „zaciętwionym glina” i thrillery paradokumentalne/filmy policyjnych procedur. Dlaczego jednak wpisują się one w film czarny, nie tworząc oddzielonej wyraźnej formuły?

W pierwszej z wspomnianych odmian gatunkowych, która pojawiła się i rozwinęła w końcu lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych XX wieku, policjant stawia siebie ponad prawem. Robi to jednak nie po to, jak to jest w filmach z lat siedemdziesiątych, by umieścić przestępcę za kratkami (lub go zupełnie wyeliminować), tak by nie zagrażał więcej społeczeństwu i nie burzył ładu, ale dla swoich osobistych korzyści takich jak pieniądze (*Shield for Murder* [1954], *Rogue Cop* [1954], *The Prowler* [1951]), kobieta (*Falszywy krok* [1954], *The Man who Cheated Himself* [1950], *The Prowler* [1951]) czy ukrycie niecnego czynu (przypadkowe zabicie przesłuchiwanego w *Na krawędzi prawa* [1950]) i zemsta (*Bannion* [1953]). Jak pisze Krutnik: „W samym centrum tego zogniskowanego na bohaterze konfliktu leży trudność jasnego rozgraniczenia pomiędzy tym, co zawodowe a tym, co osobiste – pomiędzy prawem a pragnieniem”³¹. Właśnie z tego względu badacz uznaje ten cykl filmów za jedną z form thrillerów z lat czterdziestych XX wieku. Z kolei Robert Reiner podkreśla inny rys filmowych policjantów, zwłaszcza w filmach takich jak *Opowieści o detektywie* (1951), *Bannion* (1953) czy *Dotknięcie zła* (1958). Pisze on, że owi policjanci zaczęli się już ocierać o problem, z którym borykać się będą policjanci z lat siedemdziesiątych – w jaki sposób chronić prawo i porządek, jednocześnie samemu nie przekraczając prawa. Bowiernie pościg i złapanie przestępców dla tych policjantów wiąże się z koniecznością wykorzystania nielegalnych metod i przemocy. Dlatego Reiner określa ich jako *vigilante cops*³².

Z kolei thrillery paradokumentalne/filmy policyjnych procedur wyróżniały się – w rozpatrywanym aspekcie – tym, że podporządkowane były procedurom wykrywania zbrodni przy ograniczeniu roli jednostki. Krutnik podkreśla: „W filmach paradokumentalnych odkrywanie praw-

³⁰ Frank Krutnik, *op. cit.*

³¹ *Ibidem*, s. 193.

³² Robert Reiner, *op. cit.*, s. 205–206.

dy [*detection*] to nie kwestia działania pod wpływem intuicji, ale zorganizowanej maszyny”³³. Konsekwencją tego jest położenie nacisku na zespół policjantów lub relacje pomiędzy dwoma detektywami partnerami (co z kolei wykorzystane zostanie później, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych XX wieku w policyjnych filmach kumpłowskich). Filmy te od thrillerów odróżniał również scenariuszowy „impuls” realistyczny (za materiał służyły często sprawy wzięte z akt, zwłaszcza FBI), ekspresyjną stylistykę filmu czarnego zarzucano na rzecz realistycznej. Posługiwano się komentarzem z *offu*, który nie tyle miał charakter narracyjny, co raczej zaczerpnięty był z estetyki kronik dokumentalnych *March of Time* realizowanych przez Louisa de Rochemonta³⁴.

Robert Reiner stwierdza, że nowy, a zarazem ostatni przez niego opisywany, cykl filmów z policjantami rozpoczął się w latach 1967–1968³⁵. Początek cyklu znaczyły trzy tytuły: *W upalną noc* (1967), *Detektyw* (1968) i *Madigan* (1968). Filmy te charakteryzowały się wyraźnie określonym światopoglądem: z jednej strony Reiner dostrzega nurt lewicujący, z drugiej – zdecydowanie konserwatywny³⁶. Filmy stanowiące trzon cyklu za głównego bohatera miały samotnego policjanta. Jednak, w przeciwieństwie do gliny z lat pięćdziesiątych, który nie do końca wzbudzał sympatię, policjant z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jednoznacznie pozwalał ulokować uczucia i stanąć po swojej stronie. Filmy wyróżniało również to, że „oscyłowały wokół dwóch głównych napięć: prawa przeciwstawionego porządkowi i profesjonalizmu przeciwstawionego biurokracji”³⁷.

Początek ostatniego opisywanego przez Reinerja cyklu znaczony jest filmami, których sympatie polityczne odczytać można jako lewicowe. W większości rozgrywały się one poza miastem, na przykład *Oblawa* (1966), *W upalną noc* (1967). Wyjątkiem „miejskim” jest *Detektyw* (1968). *Madigan* (1968) i *Bullitt* (1968) znaczą przejście na pozycję prawicowe. Reiner twierdzi, że wiązało się to ze zmianą sytuacji politycznej. Lewicowe nastawienie było wynikiem koncepcji Wielkiego Społeczeństwa prezydenta Lyndona Johnsona (okres urzędowania: 1963–1969); okres

³³ Frank Krutnik, *op. cit.*, s. 203. Bliżej zajmuję się tym w dalszej części rozdziału poświęconej filmom podkreślającym rolę policyjnych procedur.

³⁴ *Ibidem*, s. 202.

³⁵ Artykuł Reinerja, na który się powołuję, opublikowany został, przypomnę, w 1981 roku.

³⁶ Wymyka się tej klasyfikacji cykl filmów zrealizowanych na podstawie prozy Josepha Wambaugh, głównie ze względu na fakt, że nacisk w nich położony został na zmagania bohaterów-policjantów, którzy dążyli do zachowania wewnętrznej integralności w obliczu zła, przemocy i cierpienia.

³⁷ Robert Reiner, *op. cit.*, s. 208.

rządów Richarda Nixona (1969–1974), zdecydowanie prawicowy i nieprzejednany jeśli chodzi o koncepcje lewicowe, zaowocował zwrotem na bardziej konserwatywne pozycje³⁸. Późniejsze filmy miały już zdecydowanie prawicowe przesłanie (*Bрудny Harry* [1971], *Francuski łącznik* [1971]). Nie zmienia to faktu, że w kinie lat siedemdziesiątych pojawiły się filmy, gdzie obraz policji był negatywny: *Swobodny jeździec* (1969), *Rodeo* (1972), *Znikający punkt* (1971) lub *Konwój* (1978).

Mimo pokaźnej liczby oraz historycznego znaczenia wielu z reprezentantów *cop cinema* (nikogo nie trzeba przekonywać o ważności w historii kina amerykańskiego takich filmów jak cykl z Bрудnym Harrym, wspomniany już *Francuski łącznik*, cykle *Szklana pułapka*, *Zabójcza broń*, *Milczenie owiec*, *Siedem* i wiele innych)³⁹, kino policyjne nie doczekało się oddzielnego opracowania. Książka M. Raya Lotta *Police on the Screen*⁴⁰ ma popularny charakter i ogranicza się do omówień szeregu dowolnie wybranych filmów, które obrazować mają wybrane problemy. Przywołana pozycja Jamesa Parisha, choć bogata w szczegółowe omówienia poszczególnych filmów, wzbogacone o informacje dotyczące kontekstu ich powstania oraz nierzadko recepcji, jest klasycznym kompendium. Z kolei Neal King w książce *Heroes in Hard Time: Cop Action Movies in the U.S.*⁴¹ koncentruje swoją uwagę na policyjnych filmach akcji, czyli tym, co uznaję za jedną z formuł kina policyjnego⁴².

Kino policyjne zaliczane jest do kina kryminalnego (*crime cinema*), jak twierdzi Thomas Leitch, jednej z najstarszych, ale też najtrudniejszej do

³⁸ *Ibidem*, s. 210.

³⁹ Na opublikowanej przez American Film Institute liście 100 najlepszych filmów na stulecie kina w dziesiątą rocznicę tego zestawienia znalazły się cztery filmy, które włączam do kina policyjnego: *Milczenie owiec* (pozycja 74), *W upalną noc* (75), *Francuski łącznik* (93) i *Łowca androidów* (97). Może nie jest to imponująca liczba, należy jednak pamiętać, że w tego typu zestawieniach promuje się kino o wysokich walorach artystycznych. Kino policyjne natomiast przynależy do kina popularnego, czyli do kultury masowej. Por.: *AFI's 100 Years... 100 Movies. 10th Anniversary Edition*; dostępne przez: <http://www.afi.com/100years/movies10.aspx> (5.02.2012 r.).

⁴⁰ M. Ray Lott, *Police on the Screen. Hollywood Cops, Detectives, Marshals and Rangers*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (NC), London 2006.

⁴¹ Neal King, *op. cit.*

⁴² King jest socjologiem i socjologiczne spojrzenie (oparte na badaniach zarówno ilościowych, jak i jakościowych) dominuje w jego książce. Choć stwierdza, że interpretacje policyjnego kina akcji zdominowane zostały przez krytykę ideologiczną, doszukującą się w nim wyrazu patriarchalnej męskości, sam również analizuje wybrane przez siebie filmy w tym duchu, przesuwał punkt ciężkości z krytyki na opis. Policyjne kino akcji jest, według niego, wyrazem „moralnej logiki” oraz „kryzysu” amerykańskiej męskości, jak zaznaczone zostało na obwolucie książki.

uchwycenia formuły⁴³. Kino kryminalne nie dysponuje powszechnie uznanymi przez filmoznawców wyróżnikami takimi jak forma (jak chociażby to jest w filmie animowanym), apelowanie do określonych emocji (horror), odwoływanie się do określonych wydarzeń (film wojenny), charakterystyczne postaci (western) czy styl wizualny (*film noir*). Poza tym jest zróżnicowane wewnętrznie i typowe dla poszczególnych gatunków elementy charakterystyczne, które można wyodrębnić w jego obrębie, są również obecne w innych gatunkach⁴⁴. Kirsten Moana Thompson stwierdza jednak, że filmy kryminalne to takie, które „na plan pierwszy wysuwają popełnienie przestępstwa, i/lub kładą nacisk na dochodzenie, przewód sądowy, prewencję i/lub wymierzenie kary”⁴⁵. Z wagi na fakt, że w wielu innych gatunkach popełniane są przestępstwa („westernach, filmach akcji, *science-fiction* i wojennych”), Thompson uzupełnia tę definicję o element przemocy. Z tym, że tutaj również czyni pewne zastrzeżenie. Nie chodzi bowiem o jakąkolwiek przemoc, ale przemoc specjalną: „bezprawną przemoc przestępcy i społecznie usankcjonowaną przemoc, którą posługują się siły prawa”; są one równie ważne⁴⁶.

Kino kryminalne problematyzuje kwestie prawa, sposobu postrzegania i rozumienia przestępczości w danym okresie, konieczności nieustannego zmagania się z bezprawiem oraz przyczyn, które powodują ludźmi naruszającymi porządek prawny. Kino kryminalne postrzegane jest również jako narzędzie kształtowania społecznego myślenia o przestępczości i sprawiedliwości, dobru i złu⁴⁷. Pisząc o wymowie ideologicznej, Nicole Rafter zwraca uwagę na pięć „prawd” związanych z przestępczością i społeczeństwem, będących podstawą kina kryminalnego. Pierwsza mówi o tym, że wszystkie „przestępstwa dają się wyjaśnić”, druga przekonuje, że w społeczeństwie „są jednostki, które nie tylko są w stanie, ale są specjalnie wyposażone do tego, by pojąć przyczyny przestępstw i wskazać rozwiązania”. Według trzeciej możliwym jest „zdefiniowanie «problemu przestępczości»”. Czwarta stwierdza, że „filmy mogą korygować nieporozumienia dotyczące przestępczości oraz prowadzić do wzrostu społecznej świadomości w kwestii jej efektów”.

⁴³ Thomas Leitch, *Crime Films*, Cambridge University Press, 2002, s. 9.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 10–12.

⁴⁵ Kirsten Moana Thompson, *Crime Films: Investigating the Scene*, Wallflower, London, New York 2007, s. 2.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 3.

⁴⁷ Carlos Clarens, *Crime Movies: An Illustrated History of the Gangster Genre from D.W. Griffith to Pulp Fiction*, updated by Foster Hirsch, Da Capo Press, 1997, s. 13–14, Thomas Leitch, *op. cit.*, s. 11–15, Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 3–4.

Wreszcie piąta podkreśla, że „filmy kryminalne podsuwają sposoby reagowania na przestępstwa i sytuacje, w których się zdarzają”⁴⁸. Prawdy te współtworzą wymiar ideologiczny filmu, kształtując społeczny sposób postrzegania i rozumienia przestępczości oraz zasad przestrzegania prawa. Rafter zwraca uwagę na to, że jedynie filmy z alternatywnej tradycji przełamują ten schemat i pozwalają sobie na zakwestionowanie jednej lub więcej wspomnianych prawd. Robią to, chociażby wprowadzając zakończenia, w których zbrodnia nie zostaje wyjaśniona, lub mówiąc o niemożliwości docieczenia przyczyn i ustalenia przebiegu wydarzeń.

Leitch uważa, że kluczowe dla kina kryminalnego są postacie przewijające się w każdym z podgatunków, choć w innej konfiguracji i na innym planie. Chodzi mianowicie o przestępcę, stróża prawa i ofiarę. Poprzez te postacie widz obcuje z czymś, do czego ma nad wyraz ambiwalentny stosunek, mianowicie łamaniem prawa. W Stanach Zjednoczonych z jednej strony reguły i zasady postrzegane są jako mające ułatwić, poprzez kodyfikację i precyzyjne określenie, życie oraz zabezpieczyć, zwłaszcza słabszych, przed agresją i nieprawością innych. Z drugiej jednak strony potencjalnie ograniczają one wolność jednostki, która dla Amerykanów jest podstawową wartością. Identyfikując się z przestępcami, widzowie mają szansę dania upustu kontrkulturowym potrzebom, chęci wystąpienia przeciwko oficjalnej władzy i narzuconym przez społeczeństwo autorytetom. Wynikająca z tego typowa dla filmów kryminalnych ambiwalencja wykorzystywana jest przez widzów, przekładając się na przyjemność odbiorczą. Jednocześnie jednak na zakończenie filmy kryminalne restytuują zatarte granice pomiędzy trzema kluczowymi postaciami filmu kryminalnego, tym samym potwierdzając wartości kulturowe⁴⁹.

Poszczególne podgatunki w obrębie kina kryminalnego różnią się od siebie tym, że kładą różny nacisk na postacie ze wskazanej triady. Filmy gangsterskie i czarne wysuwają na plan pierwszy przestępców, filmy detektywistyczne, policyjne i prawnicze mają w centrum postacie, które zaklasyfikować można jako stróżów prawa (w szerokim rozumieniu). Z kolei *man-on-the-run movies*, w których specjalizował się Alfred Hitchcock, koncentrują się na ofierze⁵⁰. Leitch kolejno wyróżnia i przygląda się dziewięciu podgatunkom: filmom o ofierze (*victim film*; sztandarowy

⁴⁸ Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 61–63.

⁴⁹ Thomas Leitch, *op. cit.*, s. 15. W tej partii rozważań Leitcha pobrzmiewa Altmanowskie spojrzenie na znaczenie gatunków dla amerykańskiego społeczeństwa. Por.: Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22.

⁵⁰ Thomas Leitch, *op. cit.*, s. 16.

przykład *Jestem niewinny* [1936]), filmom gangsterskim (*Ojciec chrzestny* [1974]), *film noir* (*Podwójne ubezpieczenie* [1944]), thrillerom erotycznym (*Nagi instynkt* [1992]), filmom z detektywem amatorem (*the unofficial-detective film*; *Morderstwo w Orient Ekspresie* [1974] i *Blue Velvet* [1986]), filmom z prywatnym detektywem (*Chinatown* [1974]), filmom policyjnym (*Bullitt* [1968]), filmom prawniczym (*Druga prawda* [1990]) i komediom kryminalnym (*Fargo* [1996]). Nicole Rafter zawężyła tę listę do filmów policyjnych, sądowych i więziennych⁵¹. W drugiej, poszerzonej wersji swojej książki dodaje filmy detektywistyczne (do policyjnych) oraz wprowadza oddzielną kategorię, w której umieszcza *slasher*, *serial killer* i *psycho movies*⁵².

W tej pracy przyjmuję, że kino policyjne rozwinęło się w okresie postklasycyzmu (po przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku) w odpowiedzi na określone zapotrzebowanie społeczne i dzięki specyficznej sytuacji w Hollywood⁵³. Dwa filmy z 1971 roku znaczą jego początek: *Francuski łącznik* i *Brudny Harry*. Elementy, które składają się na kino policyjne mają charakter semantyczny i syntaktyczny. Te pierwsze, zwłaszcza postać policjanta, określają gatunek. Do elementów semantycznych zaliczyć należy: trójkę kluczowych dla kina kryminalnego postaci – przestępcę, ofiarę i stróża prawa, przy czym w *cop cinema* na plan pierwszy wysunięta zostaje postać policjanta (szeroko rozumianego)⁵⁴. Oprócz tego do elementów semantycznych zaliczyć należy: hege-

⁵¹ Nicole Rafter, *op. cit.* W zestawieniu badaczki zaskakuje brak odniesienia do kina gangsterskiego i czarnego, oczywistego, nie tylko dla filmoznawców, w kontekście szerszej kategorii kina kryminalnego. Być może wyjaśnieniem jest fakt, że Rafter zajmuje się w swojej pracy akademickiej kryminologią i prawem karnym, film wykorzystując jako jedną z „pomocy” badawczo-dydaktycznych (uwidacznia się to szczególnie w najnowszej jej publikacji, napisanej wraz z Michelle Brown *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture* [New York University Press, 2011]). Zważywszy na merytoryczną zawartość książki, do której się odwołuję, oraz przenikliwość analityczno-interpretacyjną, postrzegam to zaplecze badaczki zdecydowanie jako zaletę.

⁵² Nicole Rafter, *Shots In the Mirror: Crime Films and Society*, 2nd Edition, Oxford University Press, Oxford, New York 2006.

⁵³ Ten fragment moich wywodów szczegółowo rozwinięty i opracowany zostanie w rozdziale pierwszym. W tym miejscu podam jedynie syntetyczne streszczenie tego, w jaki sposób rozumiem kino policyjne, by dać czytelnikowi rozeznanie w tym, czego dotyczyła będzie praca.

⁵⁴ Rozróżnienie pomiędzy amerykańskim a chociażby polskim systemem oraz sposobem rozumienia roli, funkcji i umocowania instytucjonalnego stróżów prawa stanowi bardzo ważną kwestię. Istotną zwłaszcza w kontekście filmów, w których bohaterem jest

moniczną męskość, ideę regeneracji poprzez przemoc, *vigilantism* i miasto jako miejsce akcji. Elementy semantyczne organizowane są w następujące syntaksy: na poziomie głębokim są to *doppelganger* i Wyprawa Bohatera, na poziomie powierzchniowym – „jak-ich-złapać”, policyjne procedury i filmy kumplowskie.

szeryf lub agent FBI, co będzie szczególnie częste w przypadku filmów policyjnych z seryjnymi mordercami.

Należy pamiętać, że w Stanach Zjednoczonych egzekwowanie prawa jest w rękach szeregu instytucji, które zbiorczo określane są mianem policji, faktycznie jednak podlegają innym władzom i noszą różne nazwy; podstawowe to: policja FBI, policja stanowa, hrabstwa i municypalna. Zdecydowana większość z pięćdziesięciu stanów (wyjątkiem są Hawaje) posiada swoją własną policję stanową. Główne jej funkcje to kontrola porządku na drogach (State Patrol czy Highway Patrol) oraz prowadzenie śledztw i dochodzeń (z reguły prokuratorskich) w sprawach przestępstw popełnianych w obrębie danego stanu. Poza tym władze stanowe mogą powoływać oddzielne wydziały, zajmujące się nadzorowaniem porządku w szpitalach stanowych (State Hospitals police), na kampusach (Campus police) czy nawet nadzorujące gospodarkę wodną (Water police).

Stany podzielone są na hrabstwa, które również posiadają swoją policję. Tutaj zachowana została instytucja szeryfa, stąd o policji w obrębie danego hrabstwa mówi się jako o „biurze szeryfa” (Sheriffs’ office). Biuro szeryfa zajmuje się tym, co z reguły ma się na myśli, gdy mówi się o policji. Czasami można się jednak spotkać z policją hrabstwa (County police), np. na Hawajach, lub policją municypalną. Ta ostatnia charakterystyczna jest dla metropolii i znana z filmów i seriali telewizyjnych (NYPD to New York Police Department, LAPD – Los Angeles Police Department). Policja FBI z kolei zajmuje się tzw. przestępstwami federalnymi, czyli, na przykład, handlem narkotykami na dużą skalę czy seryjnymi morderstwami. Agenci federalni wkraczają też na scenę, gdy przestępca przekroczył granicę stanu, w którym popełnił zbrodnię. Por.: Samuel Walker, Charles M. Katz, *The Police in America: An Introduction*, 5th Edition, McGraw-Hill Companies, 2005, s. 59–84.

System ten jest sfragmentaryzowany, niejednorodny i skomplikowany, choć działa sprawnie. Podczas swojej bytności w Austin, w Teksasie, kilkakrotnie obserwowałam te działania. Na przykład, chcąc przedłużyć kartę do biblioteki uniwersyteckiej (PCL), musiałam zwrócić się o zaświadczenie o niekaralności do biura szeryfa (policja hrabstwa). Wymóg ten pojawił się po tym, jak schwytano na terenie PCL mężczyznę, który fotografował części ciała pracujących tam studentek. Śledztwo w jego sprawie prowadziła policja kampusowa (*campus police*, czyli wydział policji stanowej). Z kolei, kiedy na kampusie pewnego dnia, wczesnym rankiem zauważono młodego mężczyznę z bronią, zawieszenie zajęć ogłosił rektor, ale prośbę do studentów, wykładowców i pracowników administracyjnych o pozostanie tego dnia w domach wygłaszał w mediach szeryf. Na kampusie zaś pojawiła się Gwardia Narodowa (czyli wojsko stanowe) oraz *state troopers* (czyli policjanci stanowi). Wyjeżdżając na wycieczkę do, na przykład, jakiegoś parku stanowego, po drodze można było spotkać zarówno *state troopers* (na drogach stanowych), jak i policję drogową, podlegającą rządowi federalnemu (na drogach międzystanowych, krajowych), w samym parku zaś policję danego parku (jeszcze inna forma policji).

Dodatkowo, definiując kino policyjne jako gatunek, należy pamiętać o pewnych stwierdzeniach, które ujęłam poniżej w formie tez:

1. Kino policyjne nie wypracowało jednej składni, ewoluując i adaptując się do zmiennych okoliczności; stałym elementem jest postać stróża prawa.
2. Kino policyjne jest gatunkiem zmaconym; wykorzystuje tendencję kina postklasycznego do łączenia, mieszania i zacierania granic gatunków. Kino policyjne nie okrzepło w jednej, wyraźnej, skryształizowanej formule. Wręcz przeciwnie – nieustannie ewoluuje, zmienia się, czerpie z innych formuł oraz wchodzi z nimi w krótkie, acz bardzo intensywne związki.
3. Poprzez postać policjanta oraz jego rolę w fabule nowy gatunek odwoływał się do atawistycznej potrzeby silnej jednostki, która zaprowadziłaby porządek w skonfliktowanej i zagrożonej destabilizacją społeczności.
4. Kino policyjne, równocześnie z nurtem głównym, wypracowało nurt subwersywny, który z biegiem czasu przekształcił się w odrębną odmianę gatunkową okraślaną przez Nicole Rafter jako alternatywne kino policyjne.
5. Kino policyjne ma *backlashową* naturę, sytuując się w opozycji do postulatów i osiągnięć feminizmu.
6. Przesłanie, które kino policyjne oferuje w poszczególnych dekadach wiąże się z dominującym wzorcem męskości i zmierza do zachowania społecznego *status quo* określanego przez krytykę ideologiczną jako porządek patriarchalny.

Książkę podzieliłam na dwie spójne merytorycznie części. W części pierwszej (rozdział pierwszy) zarysowuję kwestie metodologiczne (teoria kina gatunków oraz elementy krytyki genderowej), sytuację w Hollywood, która umożliwiła i przyczyniła się, według mnie, do powstania nowej formuły. Omawiam również takie kwestie, jak przemiany gatunków w okresie postklasycznym, kino subwersywne oraz inne kluczowe dla zrozumienia kina policyjnego zagadnienia (Slotkinowską regenerację poprzez przemoc, ideę *vigilantizmu*, schemat Wyprawy Bohatera i wątek *doppelgangera*).

Jedną z przedstawionych wyżej tez mówi, że kino policyjne nie wypracowało jednej określonej składni, że nieustannie ewoluuje, dopasowując się do zmiennych oczekiwań publiczności. Wykorzystywane przez kino policyjne składnie podzieliłam na dwie grupy, odwołując się do strukturalistycznych określeń. Składnie operujące na poziomie głębokim (*doppelgangera* i Wyprawy Bohatera) traktowane są alternatywnie

i uzupełniane o składnie, które określam, ze względu na ich względną oczywistość dla przeciętnego widza, jako składnie powierzchniowe (składnia śledztwa z naciskiem na „jak-ich-złapać”, składnia policyjnych procedur, składnia filmu kumplowskiego). Punktem wyjścia jest popełnione przestępstwo i prowadzone śledztwo, które doprowadzić ma do schwytania i wyeliminowania przestępcy. Często jednak syntaksa ta powiązana zostaje z innymi syntaksami lub wątkami, które na równi z nią wpływają na znaczenie, modelując wymowę globalną filmów. Z tego powodu z jednej strony stanowi ona, obok postaci policjanta, jedno z kryteriów doboru filmów, z drugiej zaś – właśnie ze względu na rozkład akcentów – nie stanowi wyróżnika kina policyjnego (w kinie detektywistycznym czy *film noir* również pojawia się śledztwo).

Nicole Rafter wyodrębniła szereg „typów” *cop cinema*. W pierwszej wersji książki, z 2000 roku, badaczka podaje sześć podstawowych wątków, w oparciu o które wprowadza swoje rozróżnienie, nie pogłębiając jednak przedstawionej propozycji. Są to kolejno: (1) filmy z „zaciętrzewionym gliną” – bezpośredni następcy Brudnego Harry’ego, którzy wykorzystują wprowadzony przez niego wzorzec niemal bez zmian; wyróżnikiem tych filmów jest to, że policjanci dążą do wyeliminowania przeciwnika za wszelką cenę i bez względu na koszty – jako przykłady można podać *Francuskiego łącznika* (1971), *Negocjatora* (1998), *Bezszenność* (2002) i *Policję* (2002); (2) filmy ze skorumpowanym policjantem – bohaterem jest glina nadużywający swojej władzy do celów osobistych – przykłady to *Wydział wewnętrzny* (1990), *Tajemnice Los Angeles* (1997) i *Cop Land* (1997); (3) policyjne filmy kumplowskie, w których występuje dwójka niedopasowanych do siebie gliniarzy – np. *48 godzin* (1982), *Kolory* (1988) *Żółtodziób* (1990); (4) policyjne komedie, które, co bardzo istotne, nie wyśmiewają *stricto* policji, ale konwencje filmu policyjnego – cykl *Akademia policyjna* (1984 i kolejne), cykl *Gliniarz z Beverly Hills* (1984, 1987, 1994), cykl *Naga broń* (1988, 1991, 1994); (5) filmy z uczciwym policjantem, które z kolei oparte są na wzorcu dostarczonym przez *Serpico* (1974), gdzie samotny glina zmagają się z korupcją w swojej jednostce bądź w całej policji – przykłady: *Książę Wielkiego Miasta* (1981), *Świadek* (1985), *Nietykalni* (1987) i *Podwójny kamuflaż* (1992); (6) filmy z policjantkami w roli głównej, niezwykle rzadkie i najczęściej kultywujące stereotypy – np. *Policjanci* (1972), *Strażnik prawa* (1976), *Czarny marmur* (1980)⁵⁵. Dodatkowo, jak wcześniej wspomniałam, Rafter wyodrębniła „tradycję alternatywną”. W drugim wydaniu książki badaczka wprowadziła pewne poprawki w tym podziale, zamieniając filmy kumplowskie na poli-

⁵⁵ Nicole Rafter, *op. cit.*, 2000, s. 77–78.

cyjne filmy akcji, które królowały na ekranach w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku⁵⁶.

Typologia ta jest interesująca, jednak autorka pozostaje w niej na poziomie wątków i ich deskrypcji. Pokusa pójścia jej tropem, zważywszy na różnorodność kina policyjnego, była ogromna. W różnych okresach różne filmy cieszyły się przychylnością widzów (ciekawa jest w tym względzie niezwykła kariera *Serpico* [1973] czy *Gorączki* [1995]). Dzięki odwołaniom do i wykorzystywaniu tradycji gatunkowej, wyodrębnić można nie tylko policyjne kino akcji czy policyjne komedie, ale również policyjne horrory (*Atak na posterunek 13* [1976], *Wilkołaki* [1981], *Gorączka śmierci* [1988]), policyjne filmy *science-fiction* (*Zielona pożywka* [1973], *RoboCop* [1987], *Strażnik czasu* [1994]) czy policyjne filmy czarne (*Klute* [1971], *Morze miłości* [1989], *Krwawy Romeo* [1993]). Na fali nostalgii zaczęto kręcić filmy, określane przeze mnie jako policyjne filmy retro. Najbardziej znane to *Nietykalni* (1987) i *Tajemnice Los Angeles* (1997), choć również *Gorący towar* (1984) czy *Nieugięci* (1996). Zarysowuje się również grupa filmów przedstawiających wybrane zbiorowości społeczne, religijne czy etniczne — stąd moje określenie: policyjne filmy etnograficzne (*Świadek* [1985] — rozgrywa się w społeczności Amiszów, *Rok smoka* [1985] — nowojorskich Chińczyków [choć również Polaków], *Obcy wśród nas* [1992] — nowojorskich chasydów). Wreszcie wprowadzono na ekrany filmy rewizjonistyczne (*Podejrzeni* [1995] i *Dzień próby* [2001]).

Chociaż wiąże się to z odsunięciem na dalszy plan bardzo wielu interesujących zjawisk czy wpisaniem ich w szersze kategorie, zdecydowałam się na wskazanie trzech głównych nurtów filmów policyjnych w okresie od 1971 do 2000 roku w kinie amerykańskim: filmów z „zacie-trzewionym gliną”, policyjnego kina akcji oraz filmów z seryjnym mordercą. Próba syntetycznego ujęcia gatunku była jednym z powodów tej decyzji. O wiele istotniejszym jednak były znaczące przewartościowania w obrębie formuły, które nurty te przyniosły. Filmy z „zacie-trzewionym gliną” spowodowały, że filmy z policjantami z obrzeży kina głównego nurtu przeniosły się do centrum i stały się identyfikowalne jako gatunek (a przynajmniej rozpoczął się proces krystalizowania gatunku). Policyjne kino akcji wywindowały kino policyjne na pierwsze miejsca list przebojów kasowych, wykorzystwały tak istotne dla kina głównego nurtu w latach osiemdziesiątych XX wieku akcję i widowiskowość do konstruowania znaczeń, odświeżając i modyfikując wymowę kina policyjnego. Wreszcie, poprzez wpisanie się w nurt fascynacji postacią seryjnych morderców, kino policyjne lat dziewięćdziesiątych po raz kolejny zmo-

⁵⁶ Nicole Rafter, *op. cit.*, 2006, s. 118–119.

dyfikowało przekaz dotyczący promowanego wzorca męskości i pozwoliło dać ujście niepokojom społecznym.

Nurty te przyporządkowałam, zgodnie z momentem pojawienia się, poszczególnym dekadom⁵⁷: „zaciętrzewionych gliniarzy” latom siedemdziesiątym, policyjne kino akcji – osiemdziesiątym, policyjne kino z seryjnym mordercą – dziewięćdziesiątym. Powiązanie dominujących nurtów z poszczególnymi dekadami ma charakter umowny i traktowane jest przeze mnie elastycznie. Filmy z seryjnym mordercą pojawiały się bowiem już znacznie wcześniej. Paradygmatyczne dzieło dla tego podgatunku to *Dusiciel z Bostonu* (1968), ale trzeba pamiętać, że w *Brudnym Harrym* również występuje morderca, którego można określić mianem seryjnego. W roku 1984 (czyli niemal dekadę wcześniej) powstała z kolei *Lina*, która, jak sądzę, jest niezwykle subwersywna jeśli chodzi o formułę, której rozkwit przypadnie na lata dziewięćdziesiąte. Podobnie jest z „zaciętrzewionymi gliniarzami”. Ich postacie można spotkać nie tylko w latach siedemdziesiątych, ale również osiemdziesiątych (*Cobra* [1986]), dziewięćdziesiątych (*W sieci zła* [1998]) i później (*Policja* [2002]).

Rozdział drugi, „Zaciętrzewiony glina” i kino policyjne lat siedemdziesiątych, rozpoczynam analizą dwóch niezwykle interesujących filmów z końca lat sześćdziesiątych: *Detektywa* i *Madigana*. Oba, mimo bardzo wielu przemawiających za tym przesłanek, nie zasłużyły na miano dzieł założycielskich. Poprzez bliższe przyjrzenie się im próbuję odpowiedzieć na pytanie, co się do tego przyczyniło (który element zawiódł z perspektywy późniejszej kariery kina policyjnego). W dalszej części rozdziału skupiam się na dwóch kluczowych dla gatunku produkcjach: *Brudnym Harrym* i *Francuskim łączniku*. Drobiazgowa analiza – zwłaszcza filmu Dona Siegela – pozwoli mi przyjrzeć się sposobom konstruowania kluczowych dla kina policyjnego znaczeń. W szczególności będą to postać bohatera – „zaciętrzewionego gliniarza”, typ reprezentowanej przez niego hegemonicznej męskości, elementy strukturalne, które przeważały w konstrukcji formuły, oraz wątek *doppelgangera*. Nawiązuję również do reakcji krytyki na *Brudnego Harry’ego* oraz napięcia pomiędzy formułą a realizmem we *Francuskim łączniku*. Analiza filmów Siegela i Williama Friedkina uzupełniona zostaje o analizy powstałych później *sequeli*. W przypadku *Brudnego Harry’ego* były to: *Siła magnum* (1973), *Strażnik prawa* (1976), *Nagłe uderzenie* (1983) oraz *Pula śmierci* (1988); w przypadku filmu z Popeym Doylem – *Francuski łącznik II* (1975).

Rozdział trzeci, *Policyjne kino akcji lat osiemdziesiątych XX wieku*, poświęcony jest filmom, których niezwykła kariera zaznacza się pod koniec

⁵⁷ Mam tu na myśli nurty, a nie filmy, które wprowadzają daną tematykę.

lat osiemdziesiątych. Jeśli chodzi o szczegółową analizę, to również koncentruję się w tym rozdziale na dwóch paradygmatycznych dla tej odmiany cyklach: *Zabójczej broni* (1987, 1989, 1992, 1998) oraz *Szklanej pułapce* (1988, 1990, 1995, 2007). Przy czym nie poświęcam równie dużo miejsca wszystkim częściom cykli. Skupiam się na tych, które wpisują się w sposób szczególny w poruszane przeze mnie kwestie. W przypadku *Zabójczej broni* jest to wątek kumplowski, wątek relacji homoerotycznych oraz stereotypów rasowych i międzyrasowej męskiej przyjaźni (stąd nacisk na pierwszą i drugą część cyklu). W przypadku *Szklanej pułapki* jest to wskazanie sposobu przezwyciężenia kryzysu męskości oraz wątek międzyrasowej męskiej przyjaźni (stąd nacisk na pierwszą i trzecią część cyklu). Z uwagi na specyfikę tych kwestii, analizę poprzedzam omówieniem wątków kumplowskich w kinie amerykańskim, stereotypów Afroamerykanów (Donald Bogle), mitu „idyllicznego antymażeństwa” (Leslie Fiedler) i syndromu „dla tatusia” (bell hooks).

Rozdział czwarty podzieliłam na dwie części. W części pierwszej analizuję policyjne kino z seryjnym mordercą. Analiza trzech filmów: *Lowcy* (1986), *Milczenia owiec* (1991) oraz *Siedem* (1995) poprzedzona jest refleksją na temat kulturowej fascynacji Amerykanów fenomenem seryjnych morderców. W drugiej części tego rozdziału odchodzę od kina propagującego dominującą kulturę na rzecz kina, które – ze względu na postać głównej bohaterki – sklasyfikować można jako kino subwersywne. Od lat dziewięćdziesiątych w kinie amerykańskim pojawiać się zaczęły postacie policjantek. Z jednej strony był to przejaw szerszego fenomenu – pojawienia się w amerykańskiej kulturze popularnej „bohateerek akcji” (*action heroines*), z drugiej zaś, przełamania stereotypu o podziale na gatunki „męskie” i „kobiece”. Filmy z policjantkami spotkały się z mieszanym przyjęciem ze strony feministycznie zorientowanych badaczy. Jedni podkreślali, że jest to nowy rodzaj zniewolenia kobiet poprzez pokazanie, że jedyną drogą do kariery w sferze publicznej jest przyjęcie męskich wzorów i stylów zachowania (głównym problemem okazało się użycie przemocy). Inni, będący bardziej pod wpływem trzeciej fali feminizmu, powitali je jako otwarcie nowych możliwości, przyzwolenie na swobodne posługiwanie się stereotypami, maskami i konwencjami zachowań, odgrywanie ról, by wykazać ich sztuczność i konwencjonalność. Sama nie do końca jestem pewna, które z podejść jest mi bliższe. Chociaż filmy z policjantkami bardzo lubię, w rozdziale czwartym jestem wobec nich krytyczna, wykazując ich uwikłanie w schematy. Ta część rozdziału, ze względu na usytuowanie na obrzeżu tego, co wskazałam jako główny obszar swojego zainteresowania, ma również

inny charakter. Odeszłam w niej od szczegółowej analizy na rzecz syntezy o charakterze interpretacyjnym.

Wybory, których dokonałam, były dla mnie trudne głównie z powodu fascynacji tematem. Kino policyjne, którym się zajęłam w tej pracy, choć wpisuje się w nurt kultury popularnej, okazało się również frapującym materiałem do badań. Zaangażowanie emocjonalne podczas godzin spędzonych na oglądaniu dziesiątków realizacji gatunku, studzone było przez głęboką ambiwalencję w stosunku do wizji prezentowanego w nich świata. Zdecydowana większość obejrzanych przeze mnie filmów policyjnych, nawet tych pośledniego rodzaju, wywoływała (i wciąż wywołuje) we mnie poruszenie i chęć intelektualnego opracowania. Z tym większym trudem przyszło mi dokonanie określonej selekcji i usunięcie w cień szeregu produkcji oraz nurtów, które uznaję za istotne, a które w wizji prezentowanej w tej książce nie znalazły swojego miejsca.

Rozdział I

Kino policyjne jako gatunek oraz kontekst jego powstania

Gatunki w filmoznawczej refleksji teoretycznej

Koniec lat sześćdziesiątych XX wieku przyniósł niezwykle zmiany w kinie amerykańskim głównego nurtu. Trzy konstytutywne dla niego elementy (określane jako filary klasycznego kina hollywoodzkiego) – styl zerowy, system gwiazd i gatunki – uległy transformacji. Dwa pierwsze wciąż postrzegane są jako funkcjonalne i wykorzystywane przez badaczy przy opisie i w opracowaniach dotyczących okresu zarówno klasycznego, jak i postklasycznego. Kwestia gatunków – najbardziej dyskutowana – okazała się problematyczna. Praktyka życia odbiorczego dowodzi, że gatunki wciąż są ważne i funkcjonalne jako kategorie klasyfikacyjne przy decyzjach widzów (zarówno tych chodzących do kina, wypożyczalni DVD, oglądających tradycyjną telewizję, jak i korzystających z filmów dostępnych w Internecie na stronach VOD). Z perspektywy badaczy rzecz jest skomplikowana.

Dla refleksji gatunkowej za kluczowe uznaje się dwa artykuły André Bazina na temat westernu, które ukazały się po raz pierwszy około połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. *Le western or le cinéma américain par excellence* napisany został jako wstęp do książki Jeana-Louisa Rieupeyrota pod tym samym tytułem, wydanej w 1953 roku. Dwa lata później w „Cahiers du cinéma” Bazin opublikował *Evolution du western*. Oba artykuły zostały przedrukowane w czterotomowym wydaniu *Qu'est-ce que le cinéma?*, które ukazywało się w Éditions du Cerf w latach 1958–1962. Christine Gledhill podkreśla, że dały one możliwość innego spojrzenia na produkcje hollywoodzkie. Z jednej strony pozwoliły uniknąć posługiwania się nie do końca satysfakcjonującą *politique des auteurs* promowaną przez krytyków skupionych wokół „Cahiers du cinéma”¹,

¹ Christine Gledhill, *Introduction* (do rozdziału *History of Genre Criticism*), [w:] Pam Cook (ed.), *The Cinema Book*, 3rd Edition, BFI, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 252.

z drugiej wnosiły western (i na zasadzie metonimicznej kino gatunkowe także) do roli sztuki „klasycznej”, rozumianej jako ta, która podporządkowuje działalność twórczą określonym regułom, oraz zaświadcza-
jącej o „geniuszu systemu”². Co okazało się istotne w okresie, gdy wciąż sceptycznie odnoszono się do kultury popularnej i kina jako do obszarów godnych poważnej refleksji krytycznej, jak również akademickiej.

Tłumaczenie tekstów Bazina ukazało się w Stanach Zjednoczonych w wersji książkowej w latach 1967–1971, kiedy to Wydawnictwo Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley wydało w dwóch tomach *What Is Cinema?*. Był to okres niezwykle twórczy dla refleksji filmoznawczej. Refleksja gatunkowa przeniosła się również na grunt brytyjski i amerykański. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych „Screen” opublikował szereg artykułów poświęconych problematyce gatunku (zwłaszcza vol. 11, no 2). Wydane zostały trzy kluczowe książki: *Horizons West* Jima Kitsesa (1969), *Underworld USA* Collina McArthura (1972) i *The Six-Gun Mystique* Johna Caweltiego (1971). Poświęcone one były dwóm najbardziej uznanym gatunkom kina amerykańskiego – westernowi i filmowi gangsterskiemu. Książki te otworzyły nowy etap w krytyce gatunkowej³, stanowiąc na długie lata wzór jej uprawiania i punkt wyjścia do dalszej refleksji na temat zarówno opisanych w nich gatunów, jak i kina gatunkowego w ogóle.

Jednocześnie książki te łączyły refleksję gatunkową z refleksją autorską, płacąc trybut obu zdobywającym sobie coraz większą popularność teoriom. Podtytuł pierwszego wydania książki Kitsesa – *Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, Studies of Authorship Within the Western* (*Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, studia autorstwa w obrębie*

² Określenia „sztuka klasyczna” oraz „geniusz systemu” pojawiły się w artykule *Polityka autorska* Bazina (polski przekład: André Bazin, *Polityka autorska*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, wybór tekstów, przekład i posłowie Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 177–192). Tropem wskazanym przez Bazina poszedł Thomas Schatz, gdy, wraz z Tino Balio, wprowadził do refleksji filmoznawczej perspektywę ekonomiczną i społeczną (w sensie sposobu organizacji produkcji). Por.: Thomas Schatz, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, An Owl Book, New York 1996 (1988).

³ Będę używała określenia ‘krytyka gatunkowa’ w jej szerokim znaczeniu, mając na myśli również (a raczej przede wszystkim) refleksję akademicką. Przez długie lata problem w refleksji nad filmem polegał na płynności granic pomiędzy krytyką (w wąskim sensie) a teorią. O ile w naszym kręgu kulturowym łatwiej przychodzi rozdzielanie obu tych sfer (choć nie zawsze, czego przykładem może być łączenie tych dwóch aktywności przez Alicję Helman lub prace Marii Kornatowskiej), to w Stanach Zjednoczonych, ze względu na stypendia i granty, wielu krytyków pisze i publikuje prace spełniające wymogi naukowości. Poza tym wiele prac napisanych przez krytyków weszło do kanonu publikacji naukowych, chociażby prace André Bazina.

westernu) – wskazuje na to powiązanie. W przejrzanym i poprawionym wydaniu drugiej książki (z 2008 roku) Kitses wprowadza też sylwetki Johna Forda, Sergio Leone i Clinta Eastwooda. Dodaje również nowy wstęp, *Directing the Western: Practice and Theory* (Reżyserując western: teoria i praktyka), w którym potwierdza swoje wcześniejsze intuicje badawcze. W przeciwieństwie do krytyków stawiających na autorów, którzy twierdzili, że twórcy, jako silne osobowości, „transcendowali konwencje gatunkowe poprzez swój osobisty styl”, Kitses pisze, że reguły gatunkowe westernu stanowiły dla wskazanych przez niego reżyserów punkt odniesienia, horyzont rozpoznania swojego własnego stylu i tematyki, dlatego też tworzyli zharmonizowaną całość⁴.

Połączenie refleksji gatunkowej z nazwiskami reżyserów-autorów spowodowało połączenie teorii gatunkowej z autorską. Według badaczy, Douglas Sirk do mistrzostwa doprowadził melodramat, Vincente Minnelli – melodramat i musical, Howard Hawks realizował się w *screwball comedy* i męskich filmach akcji, Alfred Hitchcock nie miał sobie równych w thrillerze psychologicznym, Woody Allen i Jerry Lewis w komedii, choć każdy innego rodzaju, itd. Christine Gledhill podsumowuje, że relacja między twórcą a gatunkiem mogła przybrać trojakiemu rodzaju charakter. Po pierwsze – jak to opisał Kitses – twórca mógł znajdować w określonym gatunku doskonałe medium dla nurtujących go kwestii, realizując siebie poprzez gatunek (najlepszym przykładem byłby John Ford i reżyserowane przez niego westerny). Po drugie, twórca mógł wykorzystywać konwencje gatunkowe nieustannie z nimi polemizując, wchodząc w swego rodzaju twórczy konflikt, w wyniku którego ujawni się jego światopogląd (jak mierniam, tutaj przykładem może być Sam Peckinpah). Po trzecie, reguły gatunkowe mogły okazać się dla twórcy zbawiennym ograniczeniem, które chroniło go przed niezrozumiałością i wybujałym indywidualizmem. Gledhill podaje w tym miejscu (za Colinem McArthur'em) przykład Julesa Dassina, którego amerykańskie filmy postrzegane są jako lepsze od tych powstałych w Europie, gdy dysponował większą swobodą artystyczną⁵.

Podejście kładące nacisk na napięcie pomiędzy konwencjami a geniuszem twórczym autora nie wyjaśniało specyfiki gatunków jako takich. Niezadowolenie badaczy, jak pisze Gledhill, na jakiś czas wyciszone zostało przez wprowadzenie i posługiwanie się kategorią ikonografii. Definiowanie i rozpoznawanie gatunków poprzez powracające obrazy,

⁴ Saige Walton, *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood by Jim Kitses*, „Senses of Cinema”, Issue 38 (book reviews); dostępne przez: http://www.sensesofcinema.com/2006/book-reviews/horizons_west/ (16.10.2011 r.).

⁵ Christine Gledhill, *op. cit.*, s. 258.

motywy wizualne, elementy wyglądu i zachowania postaci (ubiór, fryzura, gesty), dekoracje, krajobrazy i rekwizyty stało się popularne w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Pozwoliło ono uwolnić się od brzemienia gatunkowości rozumianej na sposób literacki. Definiując film gatunkowy, można bowiem było odnieść się do czegoś, co nie występowało w literaturze, co było charakterystyczne tylko dla filmu⁶. Wykorzystał to zarówno Ed Buscombe, pisząc o „wizualnych konwencjach” (*visual conventions*), Colin McArthur, wskazując na „wzory wizualnej wyobraźni” (*patterns of visual imagery*), jak i John Cawelti w swoich książkach⁷.

Posługując się terminem ikonografii, filmoznawcy zaniechali jednak przyjrzenia się pozostałym elementom zarysowanej przez Erwina Panofskiego metody analizy i interpretacji dzieła. Niemiecki historyk sztuki proponował bowiem, by sensy i znaczenia rekonstruować, przechodząc od opisu preikonograficznego, poprzez analizę ikonograficzną do interpretacji ikonologicznej⁸. Nie wszystkie gatunki również, jak podkreśla Steve Neale, można było opisać, posługując się kategorią ikonografii⁹. Nie dawała ona bowiem możliwości odniesienia się do takich kwestii jak ruchy kamery, oświetlenie, montaż, co w dużym stopniu wyróżnia kino spośród innych form wypowiedzi artystycznej (a mogły one okazać się kluczowe przy opisie danego gatunku; oczywistym przykładem jest *film noir*). Usuwając z pola widzenia refleksję na temat postaci, wątków, tematyki, struktury dramaturgicznej (i zarzucając jej zbytnią „literackość”), krytycy pozbawili się możliwości pisanie o filmach, dla których te właśnie elementy były kluczowe¹⁰.

W latach siedemdziesiątych XX wieku pojawiły się pierwsze próby odczytań strukturalistycznych gatunków. Najbardziej znaną i dogłębną stanowi *Sixgun & Society: A Structural Study of the Western* Willa Wrighta (1975). Pomysł, że western i jego przemiany mogą być wyrazem zmieniających się oczekiwań społeczeństwa względem sposobów prezentowania strukturujących je konfliktów wartości oraz propozycji ich rozwiązywania pojawił się w *Horizons West* Kitsesa. Stopniowo, wraz ze wzrostem popularności teorii Claude Lévi-Straussa, zdobył sobie coraz

⁶ Chociaż idea specyficznego obrazowania nie jest obca literaturze.

⁷ Christine Gledhill, *op. cit.*, s. 254. Dogłębniej omówieniem i systematyzacją poziomów i typów elementów ikonograficznych zajął się Steve Neale w książce *Genre*. Por.: Steve Neale, *Genre*, British Film Institute, London 1980, s. 7–18.

⁸ Erwin Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. Krystyna Kamińska [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 11–32.

⁹ Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London & New York 2009, s. 13–16.

¹⁰ Christine Gledhill, *op. cit.*, s. 256.

większe uznanie. Doprowadziło to w konsekwencji do bardzo wyraźnego zarysowania podejścia określanego później jako rytualne podejście do gatunku filmowego.

Do jego orędowników zalicza się Johna Caweltiego (*The Six-Gun Mystique* [1971], *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* [1976]), Leo Braudy'ego (*The World in a Frame* [1976]), Franka McConnella (*The Spoken Seen: Films and the Romantic Imagination* [1975]), Michaela Wooda (*America in the Movies, or, "Santa Maria, It Had Slipped My Mind"* [1975]) i Willa Wrighta (*Sixgun & Society: A Structural Study of the Western* [1975]). W wyżej wymienionych pozycjach refleksja na temat funkcji gatunków stanowiła punkt wyjścia do bliższego przyjrzenia się poszczególnym realizacjom gatunkowym. Natomiast Thomas Schatz w *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (1981) podjął się syntezy, poświęcając jedną część książki refleksji ogólnej oraz typologii gatunków okresu klasycznego, w drugiej, analizując wybrane gatunki ze wskazanej przez siebie perspektywy. Co istotne, Schatz wyraźnie wyeksplikował główną zasadę podejścia rytualnego. Wzorując się i odwołując na zasadzie analogii do książki Henry'ego Nasha Smitha o powieści brukowej (*pulp fiction*), stwierdza, że: „te powieści nie tylko napisane były dla masowej publiczności, ale również przez nią. Wyprodukowane przez bezosobowych przedstawicieli kolektywu, anonimową publiczność i powstałe dla uczczenia jej podstawowych przekonań i wartości, ich formuły mogą być postrzegane nie tylko jako popularna czy nawet elitarna sztuka, ale również jako *kulturowy rytuał* – jako forma kolektywnego wyrazu pozornie przestarzałej w dobie masowej technologii i prawdziwie «milczącej większości»”¹¹.

Schatz określa zatem filmy gatunkowe jako „formy kolektywnego kulturowego wyrazu”, „rodzaj współczesnych, świeckich rytuałów kulturowych”¹². Podkreśla tym samym rolę publiczności w ich tworzeniu oraz wskazuje na służebną rolę Hollywoodu względem widzów i ich potrzeb, które powinny zostać spełnione poprzez doświadczenie uczestniczenia w pokazie filmu (rozumianego jako kulturowy rytuał). Ten spo-

¹¹ Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, New York 1981, s. 12. W trochę inny sposób, próbując pogodzić podejście ideologiczne w wydaniu Rolanda Barthesa (gdzie mit „przekształca historię w naturę”) z „zasadą ekonomiczną” rządzącą w Hollywood, Schatz wyklada tę kwestię w książce *Old Hollywood/New Hollywood*. Por.: Thomas Schatz, *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art, and History*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.), 1983, s. 7–16; Roland Barthes, *Mit dzisiaj*, [w:] idem, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Kraków 2002, s. 262.

¹² Thomas Schatz, *Hollywood Genres...*, s. 13.

sób postrzegania filmów gatunkowych spotkał się ze zdecydowaną krytyką niezwykle prężnie rozwijającej się krytyki ideologicznej (badaczy czerpiących z marksizmu, feminizmu i psychoanalizy). Piszący dla „Cahiers du cinéma”, „Jump Cut” czy „Screenu” krytycy i teoretycy twierdzili, że Hollywood było i jest na usługach dominującej ideologii. Działalność filmowców sprowadza się do brania na warsztat kluczowych dla amerykańskiego społeczeństwa kulturowych antagonizmów (jednostka–wspólnota, natura–cywilizacja, wolność i niezależność–podporządkowanie i odpowiedzialność za wspólnotę, itd.) i pozornego ich rozwiązywania (w wersji uproszczonej) lub (w wersji bardziej skomplikowanej) przenoszenia ich z płaszczyzny społecznej na płaszczyznę jednostkową i oferowania widzowi zastępczego rozwiązania w postaci rozwiązania problemu danej jednostki będącej bohaterem/ką filmu.

W swoich późniejszych pracach Rick Altman starał się pogodzić oba podejścia, stwierdzając, że Hollywood nie może tak po prostu serwować propagandy, gdyż widzowie natychmiast odwróciliby się od kina. Gatunki przechodzą okres mediacji, gdy Hollywood podsuwa publiczności określone rozwiązania, a ona albo je przyjmuje, albo odrzuca i tak metodą prób i błędów dochodzi do wypracowania konsensusu¹³. Z kolei Steve Neale odrzucił ten sposób podejścia do gatunków z dwóch względów. Po pierwsze uznał go za swego rodzaju konstrukt nieuwzględniający praktyki funkcjonowania Hollywoodu jako instytucji. Po drugie, analizując zarówno ewolucję rozumienia pojęcia ‘melodramat’, jak i oferty studiów, dystrybutorów i kiniarzy wczesnego okresu kina (powiedzmy do lat dwudziestych XX wieku), dowiódł, że jeśli określenia gatunkowe w ogóle występują w dyskursie producencko-dystrybucyjno-kinowym, to rozumiane są zupełnie inaczej; używa się innych klasyfikacji¹⁴.

Steve Neale jest chyba jednym z najbardziej krytycznych i nieprzejednanych teoretyków zajmujących się problematyką gatunków filmowych¹⁵. Jego wątpliwości budzi nie tylko niedostrzeżenie praktyki funk-

¹³ Rick Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, [w:] Alicja Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992, s. 197–210.

¹⁴ Steve Neale, *Genre Theory since the 1980s*, [w:] Pam Cook (ed.), *The Cinema Book*, 2nd Edition, BFI, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 263; Steve Neale, *Genre and Hollywood*, s. 39–46; Steve Neale, *Question of Genre*, [w:] Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2005, s. 160–184.

¹⁵ Jego wcześniejsza od cytowanej publikacja na temat gatunków filmowych (którą zresztą określa mianem „broszury” – chyba kokieteryjnie, gdyż w gruncie rzeczy stanowi ona solidne studium zagadnienia), wydana w 1980 roku przez BFI książka *Genres*, napisana jest z innej perspektywy. We wstępie Neale deklaruje, że chciałby usys-

cjonowania wytwórni filmowych w okresie klasycznym, organizacji systemu dystrybucji i wyświetlania. Badacz zwraca uwagę na fakt, że pojęcie gatunku, tradycja jego definiowania oraz praktyki klasyfikacyjne wzięte zostały z teorii literatury i wykorzystane w filmie – od początku do końca odrębnej dziedzinie działalności produkcyjno-twórczej. System gatunkowy wykorzystywany jest do systematyzowania i opisywania filmów fabularnych, dokumentalnych, animowanych i nieanimowanych, powstających w Stanach Zjednoczonych, jak i poza Stanami (kino hongkońskie, Bollywood, Dogma, itd.). Dotychczas jednak nie wypracowano jednej obowiązującej definicji gatunku, a co za tym idzie, definiuje się go i rozumie na różne sposoby; różnego rodzaju wyróżniki są wykorzystywane do definiowania poszczególnych gatunków¹⁶. Jak wspomniałam, wytwórnie nie posługują się kategoriami gatunkowymi¹⁷. Nigdy też nie istniały gatunki w formie czystej (do tej kwestii powrócę jeszcze w dalszej części rozdziału) i, co chyba najistotniejsze, gatunki są wytworem krytyków¹⁸.

Kwestią schematów myślowych rozpowszechnionych wśród badaczy analizujących problematykę gatunków filmowych zajął się dogłębnie Rick Altman. Zwraca on uwagę, że choć początkowo korzystali oni z dorobku teoretyków literatury, współczesne publikacje wolne są od tego typu odniesień. „Podczas gdy badacze gatunków rzadko cytują Horacego i Hugo, często przywołują Arystotelesa i całą litanię bardziej współczesnych teoretyków literatury. Leo Braudy odwołuje się do Samuela Johnsona; Frank McConnell wraca do Johna Drydena; Ed Buscombe spogląda na Welleka i Warrena; Stuart Kaminsky, John Cawelti i Dudley Andrew cytują Northropa Frye’a; Will Wright opiera się na

tematyzować i pogłębić zaniedbaną ostatnio, ze względu na rozwój semiotyki i strukturalizmu, wiedzę nad gatunkami filmowymi. W książce przyjmuje perspektywę krytyki ideologicznej, łączącej semiotykę, psychoanalizę i post-Althusserowski marksizm. Gatunki w konsekwencji traktuje więc jako wyraz „praktyk społecznych”, gdyż kino jako takie jest „instytucją społeczną” służącą wytwarzaniu znaczeń. Por.: Steve Neale, *Genre*, s. 5–6.

¹⁶ Por. chociażby: Mirosław Przyłipiak, *Gatunki*, [w:] idem, *Kino stylu zerowego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994, s. 161–170.

¹⁷ Ten fakt zdecydowanie również pokreśla Richard Maltby. Por.: Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, 2nd Edition, Blackwell Publishing, Malden (Ma.), 2003, s. 74–86.

¹⁸ Steve Neale, *Genre and Hollywood*, s. 7–47. Neale jest zaskakująco nieprzejednany w swoim podejściu (żeby nie powiedzieć „ataku”) do krytyków jako „twórców” kategorii gatunkowych i różnego rodzaju klasyfikacji z nimi związanych. Chociaż kilkakrotnie w innym miejscu podkreśla, że kategorie i klasyfikacje gatunkowe są istotne dla refleksji dotyczącej kina, to nieustannie towarzyszą temu zastrzeżenia w dużym stopniu podważające znaczenie i status krytyków. Por.: Steve Neale, *Question of...*, s. 166 i 167.

Władimirze Proppie; Stephen Neale przywołuje Rolanda Barthesa i Tzvetana Todorova¹⁹. Nie zmienia to jednak faktu, że bardziej współcześni badacze, nawiązując do Neale'a, Wrighta, Braudy'ego, Kamin-sky'ego lub Buscombe'a, często nie kwestionują ich odwołań, przyjmując je za niepodważalny punkt wyjścia. Kwestią nie jest w tym miejscu, czy badacze filmowych gatunków mieli czy nie mieli racji, ale przyjęcie za oczywiste czegoś, co oczywiste nie jest.

Altman zwraca uwagę, że praktyka pisania o gatunkach i ich krytycznego omawiania, choć stosunkowo świeża, już wypracowała szereg założeń – jak pisze: „*modus operandi*” – w obrębie których funkcjonuje. Składa się nań dziesięć twierdzeń: (1) „gatunek jest użyteczną kategorią, ponieważ pozwala powiązać szereg kwestii”; (2) „gatunki są definiowane przez przemysł filmowy i rozpoznawane przez masową publiczność”; (3) „gatunki są klarowne i stabilne oraz mają zakreślone granice”; (4) „poszczególne filmy przynależą na trwałe do określonych gatunków”; (5) „gatunki są ponadhistoryczne”; (6) „gatunki przechodzą określony rozwój”; (7) „gatunki mieszczą się w określonych tematach, strukturach i zbiorach”; (8) „gatunki łączą określone cechy charakterystyczne”; (9) „gatunki mają jednoznaczną rytualną lub ideologiczną funkcję”; (10) „krytycy abstrahują od praktyki gatunkowej”²⁰.

Założenia te przyjmowane były stopniowo, wraz z rozwojem refleksji gatunkowej. Niektóre z nich wydawały się oczywiste i wynikały niejako z przyjęcia koncepcji gatunku. Tak było chociażby z twierdzeniem ósmym – gatunki łączą określone cechy charakterystyczne. Przy czym owe cechy określone zostały w latach osiemdziesiątych XX wieku i dziś przyjmuje się, za Altmanem, że jest ich siedem (dualizm, powtarzalność, kumulatywność, przewidywalność, intertekstualność, symboliczność, funkcjonalność)²¹. Inne założenia wypracowane zostały w toku dyskusji i polemik (chociażby rozróżnienie na funkcję rytualną i ideologiczną). Wszystkie one jednak traktowane są przez znaczące grono dzisiejszych badaczy jako ograniczające i zamykające teorię gatunkową na praktykę funkcjonowania kategorii klasyfikacyjnych, zwłaszcza w odniesieniu do twórców i odbiorców.

¹⁹ Rick Altman, *Film/Genre*, BFI Publishing, London 2000, s. 13. W przypadku Neale'a Altman odnosi się do jego pierwszej, wspomnianej już książki o gatunkach.

²⁰ *Ibidem*, s. 14–29.

²¹ Wymienione wyżej siedem cech pochodzi z książki Altmana *Film/Genres* (s. 26). Polski czytelnik może znać wcześniejszą ich wersję, z artykułu zamieszczonego w szóstym numerze miesięcznika „Kino” z 1987 roku. W tym artykule zamiast intertekstualności widnieje nostalgiczność. Por.: Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22.

Mimo świadomości ograniczeń podejścia teoretyczno-krytycznego do gatunków filmowych, Altman na zakończenie książki *Film/Genres* wraca do zaproponowanego przez siebie podejścia sematyczno-syntaktycznego, które, w swojej istocie, jest podejściem krytyczno-histerycznym. Analizowane w książce wątpliwości i zarzuty wobec krytyków i konstrukcji myślowo-interpretacyjnych, którymi się posługują (a które służą, jak wynika z wywodu badacza, w gruncie rzeczy przede wszystkim uprawomocnieniu ich bytu i roli w łańcuchu komunikacji filmowej, a nie jakimś możliwym do zweryfikowania celem), pozostawia, jak się wydaje, w zawieszeniu, stwierdzając, że wystarczy uzupełnienie wywodu o element pragmatyczny. W ten sposób proponuje sematyczno-syntaktyczno-pragmatyczne podejście do gatunku filmowego.

Podejście semantyczno-syntaktyczne zostało przez Altmana wprowadzone w gorącym okresie dyskusji na temat roli i znaczenia gatunków filmowych (w domyśle przede wszystkim amerykańskich). Artykuł, w którym je opisał, ukazał się po raz pierwszy w numerze 3 (23) „Cinema Journal” z wiosny 1984 roku. Od tego czasu był wielokrotnie przedrukowywany (po zmianach), między innymi w kolejnych wydaniach kanonicznego zbioru *Film Genres* pod redakcją Barry’ego Keitha Granta. Punktem wyjścia dla Altmana była chęć z jednej strony pogodzenia różnych, wewnętrznie sprzecznych podejść do gatunku filmowego, z drugiej – wyjaśnienia, w jaki sposób powstają gatunki filmowe. Podejście, które wówczas zaproponował, posłużyło mu do napisania historii amerykańskiego musicalu filmowego (*The American Film Musical* [1988]).

Altman wskazuje trzy zestawy wykluczających się w dotychczasowej teorii gatunku praktyk: podejście rytualne a ideologiczne, lista ekskluzywna a inkluzywna oraz podejście synchroniczne a diachroniczne. Dylemat wynikający z przyjęcia perspektywy albo rytualnej, albo ideologicznej już wcześniej opisałam. Punktem wyjścia do stworzenia listy inkluzywnej jest najprostsza (tautologiczna) definicja gatunku (np. „musical to film z diegetyczną muzyką”). Posługujący się nią badacze w swoich encyklopediach, słownikach gatunku i indeksach umieszczają wszystkie filmy legitymujące się określoną cechą, traktując ją jako wystarczające uzasadnienie dla swojej decyzji. Badacze opowiadający się za bardziej wybiórczym i restrykcyjnym podejściem preferują kanony. W ich opracowaniach pojawia się kilka wybranych, z reguły wciąż tych samych filmów, które spełniają restrykcyjne, narzucone przez nich wymogi gatunkowości. Dylemat wynikający z przyjęcia perspektywy diachronicznej lub synchronicznej polega na tym, że badacze chcący stworzyć spójną definicję danego gatunku z reguły dokonują wyboru jakie

goś momentu w jego rozwoju, uznając go za kluczowy. Następnie budują definicję, przyglądając się filmom danego okresu, z pominięciem tego, co działo się wcześniej i później (jak gatunek ewoluował). Z kolei badacze chcący opisać zmiany gatunku, unikają definiowania go właśnie ze względu na świadomość różnic, które przyniosła diachronia rozwoju²².

Podejście semantyczno-syntaktyczne miało doprowadzić do uspoźnienia nie dość, że poszczególnych sprzeczności, to jeszcze wszystkich tych podejść. Istotne w nim było rozróżnienie na elementy semantyczne i powiązania syntaktyczne. Te pierwsze to swego rodzaju cegiełki tworzące gmach danego gatunku. Składają się na nie postacie, wspólne cechy, postawy, powracające ujęcia, miejsca, dekoracje, rekwizyty itp. Syntaksa to sposób aranżowania tych elementów, wzajemnego ich powiązania w spójną całość. Przykładem może być struktura śledztwa, struktura przygotowań do skoku na bank lub struktura wspólnej pracy zmierzającej do określonego celu (stworzenia przedstawienia, wygrania meczu). Podczas gdy wartość podejścia semantycznego wynika z możliwości dyskusowania znacznej grupy filmów, wartość podejścia syntaktycznego polega na jego „mocy wyjaśniającej” – wskazywania, jakiego rodzaju kulturowe konflikty mediowane są poprzez fabuły²³.

Potraktowane odrębnie oba podejścia zarysowały się w historii i teorii gatunku. Jeśli chodzi o western, to Jean Mitry czy Mark Vernet stworzyli definicje semantyczne. Prace Jima Kitsesa czy Johna Caweltiego reprezentują ujęcie syntaktyczne. Altman postuluje, by nie traktować ich rozłącznie, ale komplementarnie, gdyż wówczas zyskują niezwykłą wartość badawczą. Podejście semantyczno-syntaktyczne rozwiązuje dylemat lista inkluzyjna – lista ekskluzywna poprzez wskazanie na fakt, że ta pierwsza skupia się na włączeniu do danego gatunku wszystkich filmów legitymujących się elementami semantycznymi, określoną syntaksą lub i jednymi, i drugimi. Lista ekskluzywna ogranicza się tylko do tych filmów, w których doszło do utrwalenia semantyki w określonej składni. Podejście synchroniczne bada gatunek na określonym etapie jego rozwoju (najczęściej wówczas, gdy gatunek osiągnął owo zespolenie). Podejście diachroniczne z kolei podkreśla przemiany okresu eksperymento

²² Rick Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne...*, s. 198–200; Rick Altman, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington (In.), 1989, s. 92–94.

²³ Rick Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne...*, s. 202–203. Sam Altman zwraca uwagę na trudności, jakich może przysporzyć sprecyzowanie czym jest element semantyczny, czym zaś syntaktyczny, oraz precyzyjne odróżnienie jednego od drugiego. Por.: Rick Altman, *The American Film...*, s. 98.

wania i utrwalania. Podejście ideologiczne wiąże się z próbami Hollywoodu wprowadzania nowych połączeń, eksperymentowania w oferowaniu ich widzom. Podejście rytualne z kolei zaświadcza o właściwym, z punktu widzenia widzów, połączeniu semantyczno-syntaktycznym²⁴.

Kolejnym krokiem Altmana jest hipoteza dotycząca sposobów powstawiania nowych gatunków. Według badacza dzieje się to na dwa sposoby. Zestaw określonych elementów może wykorzystywać różne składnie aż do uzyskania wewnętrznej zgodności. Jako przykład podaje musical, który dysponując semantyką, na którą składało się życie za kulisami lub w nocnych klubach, najpierw próbował wpasować ją w syntaksę melodramatu (1927–1930), następnie zaś znalazł swój najlepszy wyraz w przygotowywaniu przedstawień i show połączonych z łączeniem się bohaterów w heteroseksualne pary. W ten sposób smutek wynikający z rozstania lub śmierci (melodramat) zastąpiony został radością z siły wspólnoty i przyjemnością rozrywki. Funkcjonująca już w kinie składnia może również zostać wykorzystana ponownie z inną konfiguracją elementów semantycznych do wprowadzenia nowego najpierw cyklu filmów, a następnie gatunku. Jako przykład Altman podaje filmy wojenne z okresu drugiej wojny światowej przedstawiające Niemców i Japończyków jako łotrów. Jak stwierdza, w początkowym okresie wykorzystywały one składnię „normalnego gatunku kryminalnego z karzącym ramieniem policji”, by później przyjąć docelową składnię²⁵.

Podejście semantyczno/syntaktyczne na trwałe wpisało się w pejzaż teorii kina gatunków, służąc za punkt wyjścia do analiz poszczególnych formuł. W obliczu narastającej krytyki względem dominacji punktu widzenia badaczy, Altman zaproponował swoiste przesunięcie akcentu. We wnioskach do książki *Film/Genre* stwierdził, że podejście semantyczno/syntaktyczne jest tylko i wyłącznie jednym z głosów w nieustannie rozwijającym się i ewoluującym uniwersum głosów odbiorczych. Jako takie nie powinno rościć sobie prawa do uprzywilejowanej pozycji i traktować siebie jako narzędzie do analizy przedsięwziętej z poziomu meta-tekstowego. Wręcz przeciwnie, publiczność (bo już nie tylko badacze) nim się posługująca, winna mieć świadomość, że jest to jeden z wielu głosów, naznaczony przy tym piętnem dyskursu naukowego. Altman

²⁴ Rick Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne...*, s. 203–204, 206–207.

²⁵ *Ibidem*, s. 204–205. Altman nie dookreśla, jaka była owa docelowa składnia filmu wojennego. Wraz z Ewą Brzezińską zaproponowałyśmy, by za taką ją uznać formowanie sprawnie funkcjonującego zespołu. Por.: Ewa Brzezińska, Elżbieta Durys, *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*, „Studia Filmoznawcze”, nr 26, red. Sławomir Bobowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 197–214.

postuluje ponadto, by jednocześnie teoretycy na większą skalę rozpoczęli badania zarówno sposobów funkcjonowania i używania pojęcia gatunku przez publiczność, jak i przez ludzi związanych z przemysłem filmowym (zwłaszcza producentów)²⁶.

Zmiany w gatunkach w latach siedemdziesiątych XX wieku

W filmoznawczych publikacjach dotyczących historii kina amerykańskiego adresowanych do szerszego grona odbiorców przyjmuje się, że powstawanie gatunków przypada na okres kina niemego (1896–1928). W latach 1929–1945 poszczególne formy krzepły i zakorzeniały się w świadomości społecznej. Był to również czas ich rozkwitu i względnej czystości, czyli rozwijania się i trwania w obrębie własnych formuł. Okres od zakończenia drugiej wojny światowej (czy od „operacji rozwodowej”, czyli od 1948 roku, jak chcą inni) aż do połowy (lub końca) lat sześćdziesiątych przez badaczy traktowany jest albo jako okres „powolnego zmięczenia systemu”. Wówczas albo powielano i eksploatowano istniejące wzorce i formuły, albo próbowano, zrazu nieznacznie, rewidować mity, które legły u podstaw kina gatunków (późne westerny Johna Forda), albo wprowadzać kosmetyczne zmiany pozwalające na powrót przyciągnąć widzów do kin. Konkurencja ze strony innych form kina i rozrywki (telewizji, artystycznego kina europejskiego, kina awangardowego) również oddziaływała na kino głównego nurtu²⁷.

Dopiero jednak zmiany dokonane w kinie amerykańskim na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych otworzyły nowy, postklasyczny okres w historii Hollywoodu²⁸. Rok 1968 uznawany jest za rok rozpoczynający kolejny etap w historii kina amerykańskiego. Od premiery i niezwykłego sukcesu dwóch filmów, *Bonnie i Clyde* oraz *Absolwent*, przyjmuje się początek okresu zwanego „nowym Hollywood”,

²⁶ Rick Altman, *Film/Genre*, s. 208–215. Ze wskazówek, które umieszcza w książce, przybrać winny te badania kształt zbliżony do tego, co zaproponował kilka lat później Henry Jenkins w *Kulturze konwergencji*. Por.: Henry Jenkins, *Kultura konwergencji: Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

²⁷ Drew Casper, *Postwar Hollywood 1946–1962*, Blackwell Publishing, Malden (Ma), 2007, s. 158.

²⁸ Peter Kramer, *Post-classical Hollywood*, [w:] John Hill, Pamela Church Gibson (eds.), *American Cinema and Hollywood. Critical Approaches*, Oxford University Press, 2000, s. 63–83.

„nowym kinem amerykańskim” czy „renesansem Hollywoodu”²⁹. Bez mała osiem lat (1968–1975) w historii kina amerykańskiego, kiedy w Hollywood bardzo wyraźnie zaznaczył się nurt kina artystycznego, do dziś uznawany jest za swoisty ewenement³⁰. Wkrótce kino amerykańskie powróciło na dawne-nowe tory, stawiając na hity ekranowe i rozpoczynając epokę *blockbuster cinema*³¹.

Zmiany w kinie głównego nurtu polegały również na zmianach w kinie gatunków. Przyjęło się uważać, że koniec lat sześćdziesiątych XX wieku zamyka klasyczny okres w historii gatunków i rozpoczyna nowy, postklasyczny okres. O ile gatunki w okresie klasycznym miały być³² wyraźnie określone, dawać się wyodrębnić, opisać i sklasyfikować, gatunki w okresie postklasycznym nie posiadały tak wyraźnie określonych granic, nieustannie się mieszały, łączyły i wymykały jednoznaczному opisowi. O ile w okresie klasycznym gatunki miały mieć wyraźnie określoną funkcję rytualno-ideologiczną i służyć edukacji społeczeństwa (przy okazji bawienia), w okresie postklasycznym utraciły tę funkcję, plasując się tylko i wyłącznie po stronie rozrywki. O ile w okresie klasycznym miały kreować i podtrzymywać kluczowe dla kultury amerykańskiej mity (mit jednostki zdolnej osiągnąć sukces na drodze ciężkiej pracy, mit jednostki władnej przeciwstawić się całemu światu w imię

²⁹ Thomas Schatz zwraca jednak uwagę, że określenie „nowy Hollywood” stosuje się w narracji historycznej w odniesieniu do trzech okresów: 1946–1955, 1956–1965, 1966–1975. W tych latach doszło do zmian organizacyjnych i społecznych: przejścia do produkcji niezależnej, zmiany roli studiów, rozwoju komercyjnej telewizji oraz zmiany w sposobie życia i spędzania wolnego czasu przez Amerykanów. Por.: Thomas Schatz, *The New Hollywood*, [w:] Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York, London 1993, s. 10.

³⁰ Peter Lev podkreśla, że w tym okresie kino artystyczne było na równi popularne z kinem komercyjnym wśród publiczności, zajmując bardzo wysokie, często nawet pierwsze, miejsca w zestawieniach *box office*. Por.: Peter Lev, *American Films of the 70s: Conflicting Visions*, University of Texas Press, Austin 2000, s. xviii–xix.

³¹ Piszę dawne–nowe tory, gdyż wśród badaczy wyraźnie zarysowują się dwa przeciwstawne stanowiska. Z jednej strony twierdzą oni, że kino hollywoodzkie od połowy lat siedemdziesiątych to nowy fenomen, podając głównie przyczyny organizacyjno-finansowe (do nich należy chociażby Thomas Schatz). Z drugiej strony badacze tacy jak Kristin Thompson podkreślają podobieństwa pomiędzy starym i nowym Hollywoodem. Przy czym, uzasadniając tę tezę, koncentrują się na technikach i strategiach opowiadania oraz konstruowania filmów. Por.: Thomas Schatz, *The New Hollywood*, s. 8–36; Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narratives Technique*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London 2001.

³² Celowo używam w tym miejscu formy przeszłej niedokonanej. Nie wynika ona jednak z tego, że gatunki nie wypełniły owej funkcji czy oczekiwań, ale z tego, że jak się obecnie podkreśla, oczekiwania te są wyrazem życzeniowego myślenia historyków. Poniżej więcej na ten temat.

zasad i ideałów, mit możliwości rozwiązania nurtujących społeczeństwo problemów, mit równości obywateli względem prawa), o tyle w okresie postklasycznym albo wskazywały na mityczny – czyli rozchodzący się z rzeczywistością – ich charakter, albo krytycznie odnosiły się do konwencji gatunkowych.

Thomas Schatz stwierdza, że zmiany te były wynikiem zarzucenia strategii klasycznej na rzecz strategii modernistycznej. Ta ostatnia wiązała się niewątpliwie z otwarciem Hollywoodu na odmienne tryby praktyki filmowej – głównie europejskie kino artystyczne. Powoli odchodzono od dyrektywy sprawnie opowiedzianej historii, która snuć się ma przed oczami widza w sposób niemal niezauważalny i przynieść na zakończenie rozwiązanie zarysowanego we wstępie konfliktu. Bohaterowie nowego Hollywoodu nie byli zorientowani na rozwiązanie zagadki lub osiągnięcie wyznaczonego celu jak ich odpowiednicy w kinie klasycznym. Opowieść – o ile w ogóle można ją było odtworzyć – nie rozwijała się w sposób dający się jednoznacznie zrekonstruować. Towarzyszyły jej dygresje i wątki poboczne rozbijające płynność narracji. Nawet jeśli sięgano do kina gatunków, to bardziej po to, by się zdystansować, zakwestionować wpisane weń mity, obnażyć je lub sparodiować konwencje i nasycić ironią (lub nostalgią)³³.

³³ Schatz zestawia różnice między strategiami w następujący sposób:

KLASYCZNY	MODERNISTYCZNY
prymat opowieści (opowieść jako produkt)	prymat czynności opowiadania (opowieść jako proces)
zestandaryzowana technika	innowacyjne techniki
prostolinijskość	ironia
reżyser ukrywa swą obecność (przezroczysta narracja)	reżyser objawia swoją obecność (samozwrotna narracja)
ekran to przezroczysta szyba	ekran to nieprzezroczysta powierzchnia
„realizm”	sztuczność, stylizacja
pasywny, nieświadomy widz (oglądanie jako akt subiektywny) (zaangażowany widz) (opowieść snuje się sama) (widz jako konsument) (oglądanie to zabawa)	aktywny, samoświadomy widz (oglądanie jako akt obiektywny) (zdystansowany widz) (widz konstruuje opowieść) (widz jako twórca) (oglądanie to praca)
zamknięty tekst (hermetyczna przestrzeń) (trzyaktowa struktura; zamknięcie)	otwarty tekst (niejednolita przestrzeń; zależność między prawdą a fikcją) (brak struktury; otwarte zakończenie)
linearna fabuła: logika przyczynowa	brak fabuły: wolne skojarzenia
zmotywowane, konsekwentne postacie (ujawnienie w ekspozycji)	niepoznawalne postacie (informacje ukryte)
oczywisty podstawowy konflikt(y)	niejednoznaczne konflikty (lub nieistniejące)
konflikt(y) rozwiązany (wspiera <i>status quo</i>)	konflikt(y) niemożliwe do rozpoznania lub nierozstrzygalne (kwestionowanie <i>status quo</i>)

Thomas Schatz, *Old Hollywood...*, s. 232.