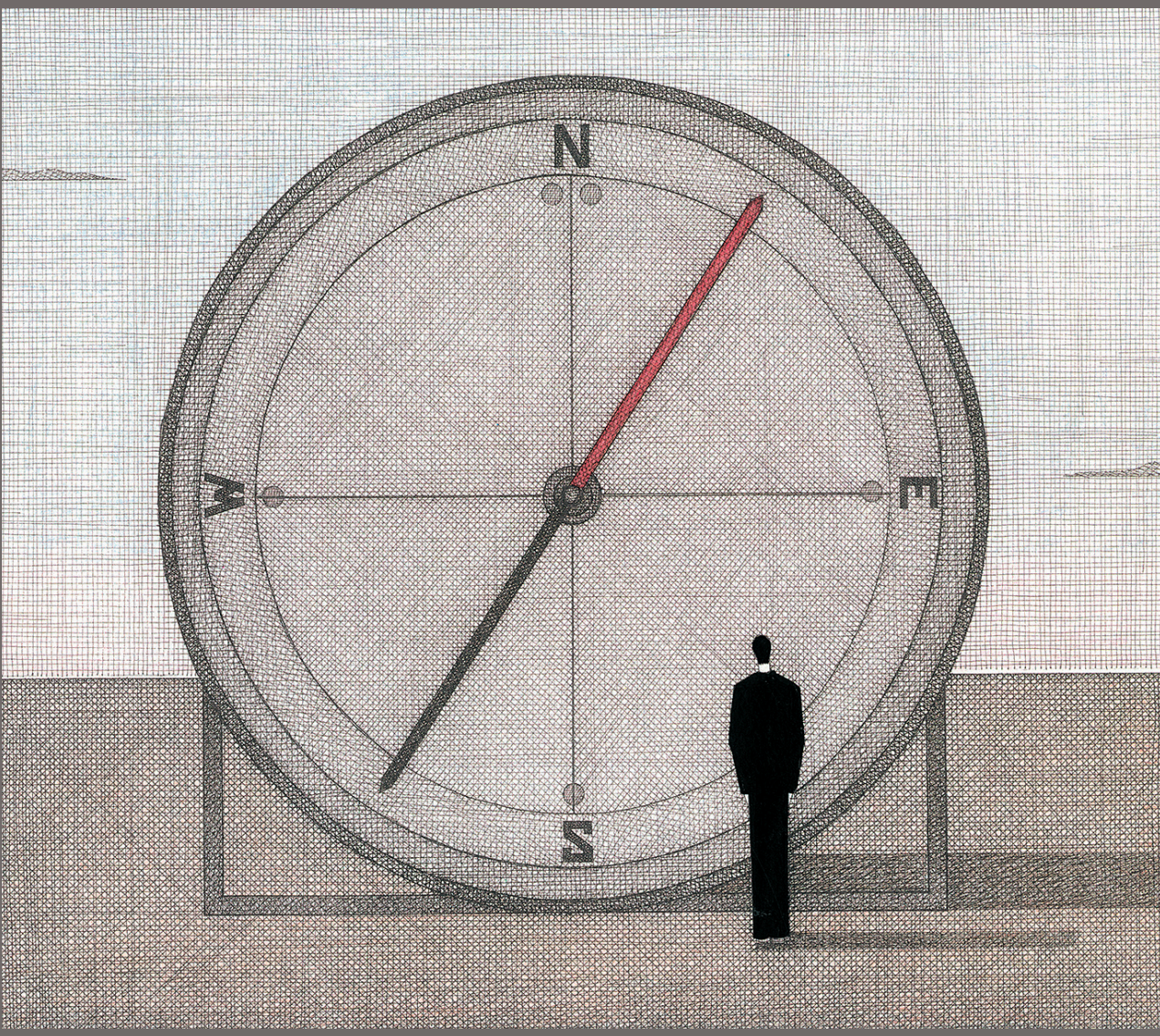
Międzynarodowe studia polityczne i kulturowe wobec wyzwań współczesności

pod redakcją Tomasza Domańskiego



Uniwersytet Łódzki

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytet Łódzki

15 LAT 2000 2015

DOI: http://dx.doi.org/10.18778/8088-086-3.18

dr hab. Elżbieta Durys, prof. nadzw. UŁ
Uniwersytet Łódzki
Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych
Katedra Amerykanistyki i Mass Mediów

Kulturowy wymiar amerykańskiego kina policyjnego
Cultural Dimension of American Cop Cinema

Brytyjskie studia kulturowe przyjęły instytucjonalną formę (w 1964 r. otwarto Center for Contemporary Cultural Studies na Uniwersytecie w Birmingham) niemal w tym samym okresie, gdy badania nad filmem wypracowywały swój akademicki program. Rozwijając się, zarówno studia kulturowe, jak i filmoznawstwo sięgały do tych samych metod i teorii. Krytyka ideologiczna, feminizm, badania nad etnicznością, poststrukturalizm czy postkolonializm wykorzystane zostały w obu dziedzinach. Mimo tych zbieżności, rzadko bywają one jednak ze sobą łączone. Studia kulturowe, wykorzystując film, skupiają się głównie na kinie popularnym. Filmoznawstwo natomiast, konstruując swoją akademicką tożsamość, stara się nobilitować przez nacisk na badanie filmów, które włączyć można w obręb i zaliczyć do kultury wysokiej. W swojej pracy chciałam pokazać możliwości połączenia obu dyscyplin i korzyści, jakie owo połączenie może wnieść do refleksji nad filmem czy, szerzej, kulturą. Głównym celem mojego artykułu jest próba spojrzenia na amerykańskie kino policyjne przez pryzmat studiów kulturowych. Dążąc do oddania jego cech oraz istoty, nie pozostałam jednak na poziomie tradycyjnie pojmowanej charakterystyki tworzonej przez wykorzystanie takich elementów, jak: bohaterowie, ikonografia, fabuła, chronotop czy styl wizualny. Pokusiłam się o bardziej zniuansowaną charakterystykę, odwołującą się do warunków powstania nowego *genre* — zarówno tych partykularnych, związanych z określonym miejscem i czasem, jak i tych głębszych, kulturowych.

Kino policyjne jako odrębny gatunek rozwinęło się w okresie postklasycznym (po przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w.) w odpowiedzi na określone zapotrzebowanie społeczne oraz dzięki specyficznej sytuacji w Hollywood. Wpływ na jego pojawienie się miało szereg czynników. Przemiany, jakie zaszły wówczas w przemyśle filmowym, a przede wszystkim odejście w kinie od systemu cenzury wewnętrznej na rzecz systemu klasyfikacji wiekowej (1968) i zniesienie tzw. Kodu Produkcyjnego zaliczyć można do czynników wewnątrzfilmowych. Czynniki zewnętrzne były wynikiem olbrzymich zmian w społeczeństwie amerykańskim w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. oraz towarzyszącemu tym zmianom poczuciu anomii i zamętu. Badacze wskazują również na wojnę w Wietnamie, polaryzację społeczeństwa amerykańskiego oraz ujawniającą się coraz dobitniej potrzebę silnej jednostki władnej zaprowadzić porządek w pogrążonym w chaosie świecie[1].

Pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. pojawiło się szereg filmów, w których głównymi bohaterami byli policjanci[2]. Dopiero jednak premiery *Francuskiego łącznika* (reż. William Friedkin) i *Brudnego Harry'ego* (reż. Don Siegel) znaczą początek kina policyjnego jako gatunku. Odwołując się do teorii Ricka Altmana, można powiedzieć, że na kino policyjne jako *genre* składają się elementy semantyczne i syntaktyczne[3]. Oprócz postaci stróża prawa[4] do elementów semantycznych gatunku należą: dwójka pozostałych, kluczowych dla kina kryminalnego postaci — przestępca i ofiara, hegemoniczna męskość, idea regeneracji przez przemoc, *vigilantism* i miasto jako miejsce akcji. Elementy semantyczne organizowane są w następujące syntaksy: na poziomie głębokim są to *doppelgänger* i wyprawa bohatera, na poziomie powierzchniowym — „jak-ich-złapać", policyjne procedury i filmy kumplowskie. Kolejno omówię te elementy, umieszczając je również w szerszym kontekście, by wydobyć ich specyfikę i znaczenie dla kina policyjnego.

W kinie amerykańskim wcześniej pojawiali się przedstawiciele prawa, z reguły jednak albo byli postaciami drugoplanowymi (na przykład w filmach Alfreda Hitchcocka), albo byli przedstawiani za pomocą często deprecjonujących klisz i szablonów. Nicole Rafter wskazuje trzy stereotypowe figury, z którymi kojarzono stróżów prawa: głupkowatego patrolowego (*foolish patrolman*), twardego agenta FBI (*tough federal agent*) i prywatnego

[1] Kwestie te omawiam w książce: E. Durys, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 2013, s. 62–81.

[2] Są to chociażby: *Obława* (1966), *W upalną noc* (1967), *Dusiciel z Bostonu* (1968), *Detektyw* (1968), *Madigan* (1968), *Blef Coogana* (1968), *Bullitt* (1969), *Uśmiechnięty gliniarz* (1973) i *Długi postój na Park Avenue* (1974).

[3] R. Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, pod red. A. Helman, UNIVERSITAS, Kraków 1992, s. 197–210.

[4] W Stanach Zjednoczonych egzekwowanie prawa jest w rękach szeregu instytucji, zbiorczo określanych mianem policji. Faktycznie podlegają różnym władzom i noszą różne nazwy; najważniejsze z nich to policja: FBI, stanowa, hrabstwa i municypalna.

detektywa (*cool private investigator*)[5]. Policjanci patrolujący ulice pojawili się w filmach niemych i z premedytacją wykorzystani zostali przez Macka Sennetta w stworzonej przez niego serii z Keystone Cops. Najczęściej byli to otyli i niezbyt lotni intelektualnie mężczyźni, których działania kończyły się chaosem prowokującym salwy śmiechu. W powstałym na początku lat trzydziestych XX w. kinie gangsterskim ten obraz nie uległ znaczącej zmianie. Aktywna rola policji w końcowych scenach filmów wymuszona została przede wszystkim ze względu na cenzurę. Na ekranach pojawiła się też wówczas, w odpowiedzi na naciski zewnętrzne (głównie ze strony szefa późniejszego FBI, J. Edgara Hoovera), postać G-mana („G" od '*government*', 'rząd', czyli „człowiek rządu"). Przystojni i kompetentni G-mail rzadko jednak angażowali emocjonalnie, wzbudzając podziw, ale nie prowokując do identyfikacji[6].

Trzecią stereotypową postacią stróża prawa, która pojawiła się w kinie przed 1971 r., był twardy prywatny detektyw. *Hard-boiled detective*, w przeciwieństwie do detektywa klasycznego, stworzonego przez Edgara Allana Poe'ego, był amerykańskim produktem i po raz pierwszy pojawił się w powieściach Dashiella Hammeta, Raymonda Chandlera oraz Jamesa M. Caina. Jego rodowód był zdecydowanie robotniczy, ale on sam żył na uboczu społeczeństwa. Twardy, cyniczny, zdystansowany, mądry mądrością, którą zdobył na ulicy i zgromadzonym własnym doświadczeniem, nie był jednak w stanie uniknąć popełniania tych samych błędów. Świadom nikłości rezultatów swojego wysiłku, detektyw stał po stronie prawa, starając się chronić społeczeństwo. Poczuciu pogrążania się świata w chaosie towarzyszył kryzys męskości. W *film noir*, dla którego ta postać była emblematyczna, po raz pierwszy pojawił się motyw symptomatyczny dla późniejszego kina policyjnego, kiedy wątpiący w swoją wartość mężczyźni nie byli w stanie skutecznie chronić społeczeństwa. Stąd postulowana konieczność powrotu do tradycyjnej męskości[7].

Francuski łącznik i *Brudny Harry* przyniosły zdecydowaną zmianę w wizerunku stróża prawa. Dla jej podkreślenia zwykło się używać dookreślenia „zacietrzewiony" (ang. *rogue cop*). „Zacietrzewiony glina" to z reguły silny, niezależny i nieugięty, choć jednocześnie doświadczony przez życie (śmierć bliskiej osoby, zmaganie z własnymi słabościami czy nałogiem), rozgoryczony i odarty ze złudzeń mężczyzna. Przekonany o słuszności sprawy, za którą walczy, władny przeciwstawić się uwikłanym we władzę zwierzchnikom, gotów działać i narazić życie w obronie słabszych i pokrzywdzonych, wykonuje swoją misję (choć nie zawsze służbowe obowiązki) bez względu na koszty. Ten sposób postępowania oraz cechy charakteru nasuwały skojarzenia z westernowymi „samotnymi wilkami". Z tego

[5] N. Rafter, *Shots In the Mirror: Crime Films and Society*, Oxford University Press, Oxford & New York 2000, s. 72.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*, s. 85; F. Krutnik, *In a Lonely Street:* Film noir*, Genre, Masculinity*, Routledge, London & New York 1991, s. 93.

powodu, oraz ze względu na miejsce akcji (wielkie miasta), filmy policyjne często określane są jako (wielko)miejskie westerny.

Kino policyjne zaliczane jest do kina kryminalnego (*crime cinema*), jak twierdzi Thomas Leitch, jednej z najstarszych, ale też najtrudniejszej do uchwycenia formuły[8]. 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"[9]. Z uwagi na fakt, że w wielu innych gatunkach popełniane są przestępstwa („westernach, filmach akcji, science-fiction i wojennych"), Thompson uzupełnia tę definicję o element przemocy, czyniąc przy tym 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 ważne[10]. Do kwestii przemocy w kinie policyjnym powrócę jeszcze w dalszej części artykułu.

Kino kryminalne problematyzuje zagadnienie prawa, sposobu postrzegania i rozumienia przestępczości w danym okresie, konieczności nieustannego zmagania się z bezprawiem oraz przyczyn, które powodują ludźmi dopuszczającymi się przestępstw. Kino kryminalne postrzegane jest również jako narzędzie kształtowania społecznego myślenia o przestępczości i sprawiedliwości, dobru i złu[11]. Leitch uważa, że kluczowe dla kina kryminalnego są postacie przewijające się w każdym z podgatunków, choć w innej konfiguracji i na innym planie. Są to: przestępca, stróż prawa i ofiara. 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 między trzema kluczowymi postaciami filmu kryminalnego, tym samym potwierdzając wartości kulturowe[12].

[8] T. Leitch, *Crime Films*, Cambridge University Press, 2002, s. 9.
[9] K.M. Thompson, *Crime Films: Investigating the Scene*, Wallflower, London & New York 2007, s. 2.
[10] *Ibidem*, s. 3.
[11] C. Clarens, *Crime Movies: An Illustrated History of the Gangster Genre from D.W. Griffith to* Pulp Fiction, Da Capo Press, 1997, s. 13–14; T. Leitch, *op. cit.*, s. 11–15; N. Rafter, *op. cit.*, s. 3–4.
[12] T. Leitch, *op. cit.*, s. 15.

Niezwykle często w kontekście kina policyjnego pojawia się kwestia męskości. Wiele badaczek twierdzi wręcz, że kino policyjne (czy detektywistyczne i akcji, bo takim w szczególności się zajmują) służy propagowaniu wzorca męskości, określanego przez nie mianem „tradycyjnej męskości" (Nicole Rafter), „twardej męskości" (Philippa Gates), „żelaznego ciała" (Susan Jeffords) lub „zacietrzewionej męskości" (Marilyn Yaquinto)[13]. W centrum filmowego świata pogrążonego w chaosie postawiony zostaje mężczyzna i przedstawiony jako ten, który jako jedyny ma dość siły, woli walki i determinacji, by zmierzyć się z przestępcami (przyczyną chaosu) i przywrócić porządek, dlatego można go potraktować jako zbawcę. Mężczyzna ten obdarzony jest wieloma kluczowymi dla kultury amerykańskiej cechami. Jest nie tylko silny, odważny, dzielny, prostolinijny, gotowy do walki, ale też ceni samotność; to typowy indywidualista. Wyróżnia go determinacja, konsekwencja i zorientowanie na cel. Niezwykle istotnym rysem jego postawy jest antyautorytaryzm oraz niechęć do organizacji i systemów. Wizerunek tego mężczyzny konstruowany jest również (lub przede wszystkim) w odniesieniu do takich kwestii, jak płeć kulturowa, rasa i klasa[14]. Dlatego zdecydowałam się wykorzystać do jego opisu funkcjonujące w obrębie *gender studies* określenie „hegemoniczna męskość".

„Hegemoniczną męskość — jak podkreśla Connell — można zdefiniować jako konfigurację praktyk genderowych akceptowanych w danym momencie jako właściwa odpowiedź na problem legitymizacji patriarchatu, który gwarantuje (albo ma gwarantować) dominującą pozycję mężczyzn i podporządkowanie kobiet"[15]. Marilyn Yaquinto dookreśla wzorzec hegemonicznej (normatywnej) męskości, odwołując się do kategorii płci kulturowej i seksualności („idealizacja rytualnego odgrywania męskości i heteroseksualności, ze szczególnym naciskiem na bycie twardym i wykorzystywanie przemocy"), pochodzenia etnicznego („ostentacyjnie demonstrowana »białość« [lub stosunkowa rasowa jasność]") oraz klasy („wyparcie, dwuznaczne podejście lub wrogość wobec klasy")[16]. Co należy szczególnie podkreślić, przyglądając się diachronii rozwojowej kina poli-

[13] N. Rafter, *op. cit.*, s. 79–83; P. Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006, s. 30–45 (zwł. 34–36); S. Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey) 2004, s. 1–23, 52–63; M. Yaquinto, *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rouge Cop Character. A Dissertation*, Bowling Green State University, 2006, s. 22–64.

[14] Sposób, w jaki w dziewiętnastym wieku ów dominujący wzorzec męskości był tworzony, zrekonstruował Anthony Rotundo w książce *American Manhood*. Badacz uważa, że kluczowe były tu dwie kwestie: rozdzielenie sfery prywatnej i publicznej oraz towarzyszące temu przypisanie płci do każdej z tych sfer oraz ideologia *self-made-mana*. Por. E.A. Rotundo, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, BasicBooks, New York 1993.

[15] R.D. Connell, *Macsulinities, Relations Among*, [w:] *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, eds. M. Kimmel, A. Aronson, ABC Clio, Santa Barbara, Denver, Oxford 2004, s. 508.

[16] M. Yaquinto, *op. cit.*, s. 10.

cyjnego, to fakt stopniowej pozornej ewolucji postaci „zacietrzewionego gliniarza". Sprowadza się ona do tego, jak wprowadzić pozorne zmiany we wzorze hegemonicznej męskości, które w gruncie rzeczy pozwolą zachować istniejące *status quo*. Przekłada się to na wymiar znaczeń ideologicznych. W gruncie rzeczy bowiem kino policyjne okazuje się gatunkiem *backlashowym*[17], sytuując się w opozycji do postulatów i osiągnięć feminizmu.

Poprzez postać policjanta — „zacietrzewionego gliny" — oraz jego rolę w fabule, nowy gatunek odwoływał się do atawistycznej potrzeby silnej jednostki, która zaprowadziłaby porządek w skonfliktowanej i zagrożonej destabilizacją społeczności. Ta tendencja, typowa dla społeczeństw pogrążonych w chaosie[18], wzmocniona była o niezwykle istotny dla kultury amerykańskiej mit regeneracji przez przemoc. Richard Slotkin twierdzi, że jest on jednym z podstawowych i kluczowych dla niej mitów, ściśle powiązany z mitem pogranicza[19]. Kino policyjne skwapliwie z niego skorzystało przy konstrukcji fabuł oraz tworzeniu przesłania. Dodatkowym czynnikiem podnoszącym jego atrakcyjność społeczną były: reaktywacja mitu pogranicza w zmienionej i unowocześnionej formie przez prezydenta Johna F. Kennedy'ego oraz zmierzch popularności westernu, który do początku lat siedemdziesiątych XX w. nie tylko wykorzystywał mit pogranicza (i również regeneracji poprzez przemoc), ale też na obszarze kina wyraźnie go zmonopolizował.

W trzech kolejnych dziełach — *Regeneration Through Vilence: The Mythology of the American Frontier 1600–1860* (1973), *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800–1890* (1985) oraz *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (1992) — Slotkin dowodzi swojej tezy, drobiazgowo analizując kluczowe dla amerykańskiej kultury dzieła literackie, filmy oraz wydarzenia mające wpływ na rozwój potęgi Stanów Zjednoczonych. Pierwszych przybyszów z Europy charakteryzowało silne poczucie związku ze Starym Kontynentem. Rozwijając osadnictwo i walcząc z Indianami, stopniowo wypracowali sobie tylko właściwy sposób postrzegania rzeczywistości i postępowania. Bazuje on na opozycjach binarnych, tworzących kardynalne opozycje strukturujące społeczeństwo, przy czym kluczowe na tym etapie

[17] „*Backlash* [...] gwałtowna reakcja systemu patriarchalnego na ruch wyzwolenia kobiet, która rozpoczęła się, zanim kobiety uzyskały pełnię praw. [Termin ten — E.D.] został spopularyzowany dzięki książce Susan Falludi *Backlash. Undeclared War against Women* (1991)"; polskie wydanie: *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom* (2013). Por. K. Pabijanek, *Backlash*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 59.

[18] Por. chociażby: B.J. Schulman, *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Da Capo Press, Cambridge 2002; P. Jenkins, *Decade of Nightmares. The End of the Sixties and the Making of the Eighties*, Oxford University Press, 2006.

[19] Zdecydowałam się na wskazanie nie samej przemocy, ale idei regeneracji poprzez przemoc jako elementu składającego się na kino policyjne ze względu na to, że ta druga sięga głębiej, oddając istotę postrzegania przemocy w *cop cinema*. W zdecydowanej większości filmów przemoc jest opatrywana właśnie tą wartością — przynosi oczyszczenie i odrodzenie.

były: dzika natura *vs* cywilizacja i Indianie *vs* biali[20]. Główny nacisk kładziono zawsze na postęp, który odbywał się za pomocą „działania z użyciem przemocy" (*violent action*). Skutkowało to osiągnięciem określonego „rozwoju" (*achievement of „progress"*). Mit pogranicza jest więc sprzęgnięty z mitem zwiastującym sukces i poczuciem moralnej wyższości[21]. Slotkin podkreśla sposób postrzegania przemocy: „Co jest specyficznie »amerykańskie« dla naszej historii to niekoniecznie ilość lub rodzaj przemocy, ale mityczne znaczenie, jakie przywiązaliśmy do rodzaju przemocy, jakiej doświadczyliśmy, formy symbolicznej przemocy, jaką sobie wyobrażamy i polityczne użycia, jakie przykładamy do tego symbolizmu"[22]. Scenariusz „działania z użyciem przemocy" utrwalony został i przez dziesięciolecia funkcjonował w westernowej literaturze i filmie. Świadomość zamknięcia pogranicza oraz stopniowe przemiany w westernie (zmiana jego funkcji i poddanie się impulsom rewizjonistycznym) nie przyniosły stopniowego zaniku mitu regeneracji poprzez przemoc. Slotkin zwraca uwagę, że w latach siedemdziesiątych XX w., w okresie niezwykłych zmian społeczno-ekonomiczno-politycznych, mit został przejęty z jednej strony przez „miejskie filmy kryminalne" (*urban crime dramas*)[23], z drugiej zaś horrory i science fiction. Co odróżnia „miejskie filmy kryminalne" od westernów (tych „po-pograniczu") to: urbanizacja otoczenia, ograniczenie możliwości postępu i odkupienia przez rozrost potęgi korporacji, czerpanie przez bohaterów energii do walki z tych samych źródeł co przestępcy do zbrodni, które popełniali oraz niemożliwość osiągnięcia pełnego społecznego odkupienia, które przynosił western[24].

Zjawiskiem, które miało również wpływ na rozwój kształt kina policyjnego jest *vigilantism*. *Vigilante* to, jak pisze Ray Amrahams: „osoba, która albo bierze wymierzenie sprawiedliwości w swoje ręce, albo jest zwolennikiem takiego postępowania"[25]. Słowo *vigilant* dosłownie tłumaczy się na język polski jako 'czujny'. Pochodzi ono z języka hiszpańskiego ('strażnik, stróż') i przejęte zostało z łaciny (*vigilāns*, *vigilant-*, od *vigilāre*, czyli 'być czujnym, uważnym', od *vigil* — 'czujny')[26]. W innym miejscu Abrahams przyjmuje następującą definicję *vigilantismu*: „zorganizowany wysiłek grupy »zwykłych obywateli« w celu narzucenia [*enforce*] norm i utrzymania prawa i porządku w imieniu społeczności, często przy użyciu prze-

[20] R. Slotkin, *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier 1600–1860*, University of Oklahoma Press, Norman 2000, s. 10–11.

[21] *Ibidem*, s. 15.

[22] *Ibidem*, s. 13.

[23] Badacz szczególnie podkreśla rolę filmów policyjnych (serii *Brudnego Harry'ego* oraz *Francuskiego łącznika*) oraz *urban vigilante* (cykl *Życzenie śmierci*). Por. R. Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Atheneum, New York 1992, s. 634.

[24] *Ibidem*.

[25] R. Abrahams, *Vigilante Citizens: Vigilantism and the State*, Polity Press, Cambridge, Oxford, Malden 1998, s. 4.

[26] The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition, Copyright © 2009 by Houghton Mifflin Company. Published by Houghton Mifflin Company; na podstawie: http://dictionary.reference.com/browse/vigilante (dostęp: 16.12.2009).

mocy, w sytuacji braku efektywnych oficjalnych form wymierzania sprawiedliwości poprzez policję i system sądowniczy"[27]. Les Johnston zwraca uwagę na bezpośredni charakter aktów przemocy, mających doprowadzić do zapewnienia poczucia bezpieczeństwa w sytuacjach, gdy instytucje do tego powołane nie są w stanie wypełniać swych obowiązków[28].

Z uwagi na potoczny sposób postrzegania i rozumienia *vigilante* (osoby stosującej *vigilantism*), ukształtowany pod wpływem filmowych postaci popularnych w latach siedemdziesiątych XX w., takich jak Brudny Harry, szeryf Pusser (cykl *Z podniesionym czołem*) lub Paul Kersey (cykl *Życzenie śmierci*), warto bliżej przyjrzeć się definicjom badaczy, gdyż wskazują one na wyraźne rozejście się rzeczywistości i filmowej legendy (mitu)[29]. W Stanach Zjednoczonych, i w innych częściach świata, *vigilantism* jest fenomenem grupowym. Sprawiedliwość nigdy nie jest wymierzana przez samotnego mściciela, jak ma to miejsce w filmach, ale przez wybranych członków kolektywu. Warto podkreślić, że w przypadku wydarzeń w San Francisco i Montanie w XIX w. (najlepiej zbadanych historycznych przypadkach *vigilantismu*, gdy obywatele wzięli wymierzanie sprawiedliwości we własne ręce wobec prostracji systemu federalnego), były to osoby pochodzące z klasy średniej lub wyższej klasy średniej, wykształcone, których praca pozwalała na to, by uczestniczyć w często czasochłonnych posiedzeniach komitetów. Zazwyczaj byli to przedsiębiorcy, handlowcy i biznesmeni, choć zdarzali się również prawnicy. Stosowanie specjalnych procedur, zaangażowanie całej społeczności i niejako oddolna aktywność obywatelska ludzi każą badaczom odróżnić *vigilantism* od anarchii[30], waśni i zemst rodowych oraz wendetty.

Omówione powyżej elementy — postać „zacietrzewionego gliniarza", wzorzec hegemonicznej męskości, przejęcie i wykorzystanie opisanego przez Richarda Slotkina mitu regeneracji przez przemoc, idea *vigilantismu* oraz wykorzystanie miasta jako miejsca akcji — składają się na semantykę kina policyjnego. W dojrzałych gatunkach, jak twierdzi Rick Altman, elementy semantyczne zespolone zostają przez dopasowanie do odpowiedniej składni, tworząc semantyczno-syntaktyczną całość. Jak wspomniałam, w przypadku amerykańskiego *cop cinema* będą to (na poziomie głębokim) *doppelgänger* i wyprawa bohatera oraz (na poziomie powierzchniowym) „jak-ich-złapać", policyjne procedury i filmy kum-

[27] R. Abrahams, *What's in a Name? Some Thoughts on the Vocabulary of Vigilantism and Related Forms of 'Informal Criminal Justice'*, [w:] *Informal Criminal Justice*, eds. D. Feenan, Ashgate/Dartmouth, Aldershot, Burlington 2002, s. 26.

[28] L. Johnston, *What is Vigilantism?*, „British Journal of Criminology" 1996 nr 36, 2, s. 220–236; za: R. Abrahams, *Vigilante Citizens*, *op. cit.*, s. 8–9.

[29] W.C. Culberson, *Vigilantism: Political History of Private Power in America*, Greenwood Press, New York, Westport, London 1990, s. 9–10.

[30] Abrahams podkreśla, że mimo powierzchownych podobieństw, tak naprawdę anarchizm i *vigilantism* stanowią zdecydowane przeciwieństwa. Anarchizm występuje przeciw państwu jako takiemu, *vigilantism* z kolei „rozpacza nad jego nieefektywnością" (R. Abrahams, *Vigilante Citizens*, *op. cit.*, s. 16). Pozostanę tutaj przy takim właśnie rozumieniu i rozróżnieniu obu tych aktywności, świadoma jednak rewizjonistycznych podejść reprezentowanych przez takich chociażby badaczy jak Culberson (por. W.C. Culberson, *op. cit.*).

plowskie. Zanim przejdę do ich omówienia, chciałabym poczynić istotne z punktu widzenia metodologicznego uwagi. Owo rozróżnienie na struktury głębokie i powierzchniowe jest jeszcze strukturalistycznej proweniencji. Wprowadziłam je i wykorzystuję jako rozróżnienie operacyjne, pozwalające uwzględnić kwestię niezwykle istotną w odniesieniu do gatunku kina policyjnego. *Cop cinema* narodziło się w okresie postklasycznym, gdy doszło do zmian w kinie gatunków jako takim.

Rozwój i rozkwit kina gatunków przypada na klasyczny okres Hollywoodu, czyli lata 1917–1960/70. W tym czasie realizowano filmy zgodnie z przyjętymi i powszechnie przez widzów rozpoznawanymi formułami. Doszło również do zarysowania specyficznych podziałów: pewne gatunki uważano za bardziej, inne za mniej prestiżowe oraz wprowadzono rozróżnienie na gatunki kobiece i męskie. W gatunki bardziej prestiżowe inwestowały studia chcące przyciągnąć bardziej wyrafinowaną widownię (klasę średnią). Staranniej opracowywano scenariusze, inwestowano większe fundusze w dekoracje, ale również angażowano do nich uznane już gwiazdy. Mianem gatunków prestiżowych określano dramaty, giganty historyczne (*historical epics*) czy filmy biograficzne (*biopics*). W środku hierarchii gatunków plasowały się *weepies*, *screwball comedies* czy kino gangsterskie. Horrory zaś relegowano na obrzeża tego podziału[31]. Badacze wyróżniają również podział uwzględniający płeć projektowanego widza. Do gatunków męskich (inaczej: gatunków porządku) zaliczano western, film wojenny czy *hard-boiled detective*. W tych filmach, jak twierdzi Thomas Schatz, konflikt był uzewnętrzniany i rozwiązywany przy użyciu przemocy. Do gatunków kobiecych (inaczej: gatunków integracji) zaliczano melodramat, *screwball comedy* czy musical. W nich konflikty przekładane były na uczucia i kodowane za ich pomocą, następnie zaś uwewnętrzniane i przepracowywane na poziomie emocjonalnym, by znaleźć swoje rozwiązanie w końcowej scenie radosnego uścisku[32].

Od połowy lat sześćdziesiątych XX w. doszło do przesunięcia w refleksji dotyczącej kina amerykańskiego. W reakcji na próby nobilitowania go poprzez aplikację teorii autorskiej, pojawiły się wśród badaczy i bardzo szybko urosły w siłę głosy mające na celu problematyzację kina gatunków. Działo się to w okresie, gdy Hollywood przechodziło proces największych zmian od chwili swojego powstania. Do tych zmian przyczyniły się (lub były ich skutkiem) przemiany w obrębie kina gatunków. Mimo że uwidoczniły się na poziomie pojedynczych filmów lub gatunków, można je pogrupować i opisać, określając jako fenomen szerszych zmian. Będą to kolejno: powrót do gatunków, które wydawały się przebrzmiałe (film

[31] Oczywiście w tej hierarchii dochodziło do pewnych zaburzeń. Traktowane jako konfekcja filmowa westerny od premiery *Żelaznego konia* (1924, reż. John Ford), a później *Dyliżansu* (1939, reż. John Ford) awansowały do grona produkcji prestiżowych, rozwijając się w dwóch nurtach jednocześnie.

[32] T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, New York 1981, s. 34–35.

gangsterski, *film noir*) i ich druga młodość; zmiana w hierarchii gatunków (niezwykła kariera horroru i science fiction); rewizjonizm (rzecz w pierwszym rzędzie dotyczy westernu); ostentacyjne wykorzystywanie parodii; hybrydyzacja i synkretyzm; powstały też nowe gatunki, do których zaliczam kino policyjne.

Kino policyjne przynależy do gatunków zmąconych, wykorzystując tendencję kina postklasycznego do łączenia, mieszania i zacierania granic między gatunkami[33]. Od momentu powstania ewoluowało, adaptując się do zmiennych okoliczności oraz czerpie z innych formuł, wchodząc z nimi w krótkie, acz bardzo intensywne związki. Z punktu widzenia diachronii rozwojowej w latach siedemdziesiątych dominowały filmy z „zacietrzewionym gliną". W latach osiemdziesiątych kino policyjne wykorzystało niezwykle wówczas popularną formułę kina akcji, najbardziej widoczną w dwóch cyklach filmów: *Szklana pułapka* i *Zabójcza broń*. Milenijne lęki, które w kulturze popularnej zaowocowały fascynacją postaciami seryjnych morderców, odcisnęły swe piętno również na kinie policyjnym, prowadząc do powstania formuły kina policyjnego z seryjnym mordercą. Za przykład niech posłużą: *Morze miłości* (1989), *Milczenie owiec* (1991), *Jennifer 8* (1992), *Siedem* (1995), *Kolekcjoner* (1997) czy *Kolekcjoner kości* (1999).

Można jednak mówić również o mniej istotnych, choć widocznych mariażach kina policyjnego z innymi gatunkami. Dużą popularnością cieszą się policyjne komedie (cykl *Akademia policyjna*, *Gliniarz z Beverly Hills* czy *48 godzin*). Wskazać również można 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 grupy 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 (*Podejrzani* [1995] i *Dzień próby* [2001]).

Odwołania te funkcjonują na poziomie powierzchniowym, bez wątpienia stanowią urozmaicenie, jednak w niewielkim stopniu wpływają na składnię filmów policyjnych. Próbując ją dookreślić, warto rozważyć inne aspekty sprawy. W tradycyjnych kryminałach kluczową kwestią było znalezienie odpowiedzi na pytanie, kto popełnił zbrodnię. Z tej perspektywy

[33] G. King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, Columbia University Press, New York 2001, s. 116–146.

przestępstwo stanowiło rodzaj zagadki, wymagającej do jej rozwikłania odpowiednich zdolności percepcyjno-kognitywnych. Aktywność podejmowana w tym celu ograniczała się do poziomu wiedzy i przekazania informacji. W filmach policyjnych punkt ciężkości został przesunięty z pytań dotyczących wiedzy w obszar kwestii władzy — zwycięża ten, kto jest silniejszy i bardziej skuteczny[34]. Policjant bowiem (często również i widz) od początku filmu wie, kto popełnił przestępstwo, kluczowe staje się pytanie, jak schwytać winnego i doprowadzić przed majestat prawa (lub — co jest dużo częściej spotykane — wymierzyć sprawiedliwość). Zwłaszcza w sytuacji, gdy system sprawiedliwości okazuje się bezsilny, a kolejne orzeczenia Sądu Najwyższego wytrącają z rąk policjantów narzędzia, którymi dotychczas się posługiwali[35]. Zmianę tę Thomas Leitch oddaje, przywołując słowo używane w języku angielskim jako zamiennik dla określenia klasycznych kryminałów — *whodunit* — a stanowiące przeróbkę pytania *Who done it?*, czyli 'kto to zrobił?'. Do filmów policyjnych, według Leitcha, należy jednak stosować inną formułę — *howcatchthem*, czyli 'jak można ich złapać?'[36]. „Jak-ich-złapać" stało się kluczową dla filmu policyjnego składnią.

Innym ważnym elementem, który uległ rozpracowaniu, stając się składnią *cop cinema,* były policyjne procedury. Motyw policyjnych procedur zapożyczony został z literatury. Po okresie dominacji klasycznego detektywa, którego najdoskonalsze ucieleśnienie stanowi Sherlock Holmes stworzony przez Arthura Conan Doyle'a (tradycja przede wszystkim brytyjska) oraz prywatnego detektywa wykreowanego przez pisarzy związanych z czasopismem „Czarna Maska" (lata dwudzieste i trzydzieste XX w. w Stanach Zjednoczonych), w latach czterdziestych i pięćdziesiątych pojawili się w literaturze zwykli policjanci. Podobnie jak w klasycznym kryminale oraz kryminałach z prywatnym detektywem, w powieściach tych istotne przede wszystkim było rozwiązanie zagadki zbrodni i wskazanie winnego. W przeciwieństwie jednak do wcześniejszych utworów, w powieściach policyjnych procedur bohaterowie niczym specjalnym się nie wyróżniali, a rozwiązywanie zagadek zbrodni było ich pracą. Swoje zadania wykonywali w zespołach, bazując na przyjętych w policji i wyuczonych podczas szkoleń procedurach. Stąd też określenie tych powieści mianem powieści policyjnych procedur (*police procedural*)[37].

---

[34] T. Leitch, *op. cit.*, s. 218.

[35] W *Brudnym Harrym* zaatakowane zostają dwa niezwykle ważne z punktu widzenia systemu sprawiedliwości orzeczenia. Pierwsze wydanie w roku 1964 w sprawie Escobedo *versus* Illinois, gwarantujące oskarżonemu prawo do pomocy i porady prawnej, drugie z roku 1966 — Miranda *versus* Arizona — nie dopuszczało do przedstawienia w sądzie dowodów zebranych niezgodnie z procedurami prawnymi. Należy bowiem pamiętać, że policja amerykańska często oskarżana była o wymuszanie zeznań, stosowanie przemocy czy fabrykowanie dowodów.

[36] Thomas Leitch posługuje się tutaj terminem zaproponowanym przez Philipa MacDonalda we wprowadzeniu do książki *Three for Midnight: The Rasp, Murder Gone Mad, The Rynox Murder* [Doubleday, Garden City (New York) 1963, s. vii]. Por. T. Leitch, *op. cit.*, s. 327 i 236.

[37] G.N. Dove, *The Police Procedural*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green 1982, s. 1–5.

Do kina głównego nurtu policyjne procedury przeniknęły, jak się wydaje, za sprawą *Nagiego miasta* (1948, reż. Jules Dassin). W filmie nacisk położono na sposób funkcjonowania policji (jak również innych służb miejskich) i procedury stosowane w przypadkach łamania prawa. Chwytanie morderców zostało przedstawione jako praca zespołowa, na rezultaty której składa się wysiłek poszczególnych członków, ich zaangażowanie i oddanie. Twórcy nie bali się pokazać, że jest to mrówcza i żmudna praca często nieprzynosząca żadnych rezultatów. Co więcej, w *Nagim mieście* praca ta kończy się połowicznym sukcesem: przestępca nie zostaje schwytany i doprowadzony przed oblicze prawa, gdyż popełnia samobójstwo, skacząc z mostu podczas ucieczki. Efekt realizmu potęguje nie tylko odwołanie w konstrukcji opowieści do policyjnych akt i artykułów prasowych. Film realizowano, kręcąc zdjęcia w plenerze i wykorzystując naturalne dźwięki[38]. Chociaż z czasem policyjne procedury wyewoluują, stając się jedną z głównych składni, najbardziej znane i popularne realizacje *cop cinema* będą odwoływać się do niej tylko na poziomie powierzchniowym, przede wszystkim za sprawą konieczności podkreślenia roli i znaczenia „zacietrzewionego gliniarza".

Wzrastająca popularność filmów z męskimi bohaterami (najczęściej parą męskich bohaterów) znalazła swoje odzwierciedlenie w latach osiemdziesiątych również w kinie policyjnym. Już wcześniej, nawet najbardziej zatwardziały policyjny „samotny wilk", posiadał partnera. W *Brudnym Harrym* fakt ten został wręcz sproblematyzowany i opracowany w taki sposób, by zaświadczać o z gruntu otwartej postawie Harry'ego Callahana względem mniejszości genderowych i etnicznych wbrew jego konserwatyzmowi. Mimo że *explicite* bohater deklaruje niechęć do „angoli, katoli, mośków, makaroniarzy, białasów, żółtków […] kaktusów", za partnerów ma przedstawicieli mniejszości. W kolejnych częściach cyklu są to: Latynos (*Brudny Harry*), Afroamerykanin (*Siła magnum*), kobieta (*Strażnik prawa*) i Amerykanin chińskiego pochodzenia (*Pula śmierci*). W każdej z tych relacji Callahan jest postacią dominującą, jego partner (lub partnerka) zaś pozostaje w cieniu. Brak symetrii w tym związku przekłada się na podkreślenie roli i znaczenia w społeczeństwie białego, heteroseksualnego mężczyzny w średnim wieku. Afirmatywny względem kultury patriarchalnej przekaz wzmocniony zostaje w poszczególnych filmach cyklu tym, że próba wejścia w rolę stróża prawa w przypadku każdego przedstawiciela mniejszości pozostaje nieudana: albo zostają ranni i wycofują się ze służby (Chico w *Brudnym Harrym*), albo giną (Earl w *Sile magnum* czy Kate Moore w *Stróżu prawa*).

W latach osiemdziesiątych w tym względzie zaznacza się pewna zmiana. Zdecydowanie asymetryczna relacja między „zacietrzewionym gliniarzem" a jego partnerem ewoluuje w kierunku relacji partnerskiej

[38] Film ten szczegółowo analizuję w osobnym artykule. Por. E. Durys, J*edna z ośmiu milionów historii: „Nagie miasto" Hellingera i Dassina*, [w:] *Arcydzieła klasycznego kina amerykańskiego*, pod red. Ł. Plesnara, R. Syski, EKRANy, Kraków 2013, s. 245–262.

— przynajmniej na poziomie intencji. Przy czym z reguły zestawionych zostaje z sobą dwóch zdecydowanie odmiennych policjantów, a jednym z tematów filmu — obok konieczności schwytania przestępcy — staje się konieczność dotarcia się partnerów. Tak jest chociażby w przypadku *Mississippi w ogniu* (1988) Alana Parkera. Przysłani z Waszyngtonu agenci FBI Allan Ward i Rupert Anderson nie tylko muszą rozwikłać sprawę zaginięcia działaczy ruchu na rzecz praw obywatelskich, ale również zmodyfikować swój sposób postępowania. O ile w *Mississippi w ogniu* rzecz dotyczy przede wszystkim stylu pracy i przestrzegania reguł i przepisów, przemiana bohatera w *Ciężkiej próbie* (1991) ma zdecydowanie obyczajowy charakter. Od obsesyjnie oddanego pracy samotnika, nie radzącego sobie z kobietami i życiem osobistym, ewoluuje on w kierunku mężczyzny gotowego stworzyć rodzinę.

Wątek kumplowski na tyle zaznaczył się w ówczesnym kinie policyjnym, że filmy go wykorzystujące zwykło się określać mianem policyjnych filmów kumplowskich (*buddy cop movies*). Co więcej, w szeregu z nich doszło do zestawienia dwóch partnerów o odmiennym pochodzeniu etnicznym (tzw. *inter-racial buddy cop movies*). W zdecydowanej większości przypadków chodziło o białego i Afroamerykanina (*48 godzin* [1982], *Gliniarz z Beverly Hills* [1984], *Zabójcza broń* [1987] oraz — z pewnymi zastrzeżeniami — *Szklana pułapka* [1988]). Ich wzajemne docieranie się dotyczyło również kwestii rasowych, wynikających z uprzedzeń ujawniających się w społeczeństwie amerykańskim. W typowy dla kina głównego nurtu sposób, filmy te jednak nie tyle wskazują możliwości rozwiązania tych istotnych problemów, co oferują rozwiązania zastępcze, *de facto* potwierdzające *status quo*. Co znaczące, większość z nich bazuje na humorze, adaptując elementy komediowe do przedstawienia relacji między policjantami oraz na plan pierwszy wysuwa wątki homoerotyczne.

W analizach poświęconych filmom policyjnym wielokrotnie podkreślano istnienie specyficznej więzi między policjantem a przestępcą[39]. Przy jej dookreślaniu badacze przywołują pojęcie *doppelgängera* (inaczej jest to mroczny sobowtór, gotycki drugi), twierdząc, że przestępca jest *doppelgängerem* policjanta. Odnosi się to do kluczowych dla kina policyjnego filmów. Nobliwy i wyrafinowany w gustach Alan Charnier jest *doppelgängerem* Popeye Doyle'a we *Francuskim łączniku* (1971), histeryczny Scorpio zaś *doppelgängerem* inspektora Callahana w *Brudnym Harrym* (1971). Hans Gruber, chcący ukraść obligacje z sejfów Nakato-

[39] Por. chociażby: D. Cornell, *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*, Fordham University Press, New York 2009, s. 40–41, 49–51; P. Smith, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 134; F. Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, Limelight Editions, New York 1999, s. 157; R. Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan… and Beyond*, Columbia University Press, New York 2003, s. 55–56; P. Gates, *op. cit.*, s. 135; A. Spicer, *Film Noir*, Longman, 2002, s. 160; C. Holmlund, *Sexuality and Power in Male Doppelgänger Cinema: The Case of Clint Eastwood's* Tightrope, „Cinema Journal" Fall 1986, 26, No. 1, s. 31–42.

mi Corporation, odczytywany był jako *doppelgänger* Johna McClane'a w *Szklanej pułapce* (1988). Obaj seryjni mordercy z *Łowcy* (1986), Hannibal „Cannibal" Lecktor i Zębna Wróżka, są prezentowani jako *doppelgängerzy* Willa Grahama. Schwytanie przestępcy wiąże się z koniecznością rozpoznania jego siły, zmierzenia z nim (często wręcz) i pokonania go. Bohater kina policyjnego, mimo że pracuje w organizacji rządowej, której atrybutem jest praca zespołowa i ścisłe podporządkowanie, przedstawiany jest zgodnie z tradycją westernową jako „samotny wilk" kierujący się wewnętrznym kodem, każącym strzec społecznego porządku (choć nie zawsze przestrzegać prawa). Przestępca jest silny, inteligentny i wyposażony w specjalne talenty, które wyróżniają go na tle społeczeństwa i czynią przez to jeszcze bardziej niebezpiecznym. Policjant wydaje się jedyną osobą władną stawić mu czoła. Cechy, które ich wyróżniają, są powodem wyobcowania i prowadzą również do wzajemnego zbliżenia. Dochodzi do nawiązania między nimi szczególnej relacji, stanowiącej mieszankę fascynacji, bliskości i zauroczenia. Z uwagi na to, że stoją po dwóch różnych stronach prawa, łącząca ich więź — poprzez zatarcie granic między tym, co jest zgodne z zasadami i co jest im przeciwne — zagraża stabilności społecznej. Musi więc zostać przerwana przez wyeliminowanie zbrodniarza. Oddaniu owego paradoksalne podobieństwa między policjantem a przestępcą służy właśnie przywołanie postaci *doppelgängera*.

Postać *doppelgängera* pochodzi z germańskiego folkloru. Samo słowo znaczy tyle, co '*alter ego*', 'widmo osoby', 'sobowtór-widmo żyjącej osoby' i stanowi złożenie niemieckiego *doppel*, czyli 'drugi' i *ganger*, czyli 'chodzący' ('goer')[40]. Określenie *doppelgänger* w literaturze anglosaskiej stosowane jest wymiennie z 'drugim', 'widmowym drugim' i 'gotyckim drugim'. Encyklopedia Britannica podkreśla, że jest to „widmo lub zjawa żyjącej osoby", którą należy odróżnić od ducha. Motyw *doppelgängera* zakłada, że Ja i nie-Ja jest identyczne oraz że może dojść do spotkania tych dwóch istot. Jak podkreśla Gry Faurholt[41], w opowieściach, w których pojawia się ów motyw, *doppelgänger* rozumiany bywa na dwa różne sposoby. Po pierwsze, może chodzić o bohatera, który jest „powielony w postaci identycznej, drugiej jaźni", po drugie, o bohatera, który jest „podzielony na dwie, spolaryzowane jaźnie". Pierwszy przypadek to *alter ego* („identyczny drugi protagonisty"). W tej sytuacji bohater bywa ofiarą albo kradzieży tożsamości, za którą stoją tajemnicze wyższe siły, albo paranoi, objawiającej się halucynacjami. Drugi przypadek wiąże się z rozdwojeniem osobowości („ciemną stroną protagonisty"). Bohater napotyka na swojej drodze kogoś, kto jest do niego

[40] Doppelgänger. Dictionary.com. *Dictionary.com's 21st Century Lexicon.* Dictionary.com, LLC. na podstawie: http://dictionary.reference.com/browse/Doppelganger (dostęp: 09.11.2011).

[41] G. Faurholt, *Self as Other: The Doppelgänger*, „Double Dialogues" Issue 10, Summer 2009; na podstawie: http://www.doubledialogues.com/issue_ten/faurholt.html (dostęp: 05.09.2011).

pod wieloma względami podobny, ale jednocześnie uosabia najgorsze jego cechy lub cechy, które stara się ukryć w najgłębszych zakamarkach swojej duszy[42].

Gry Faurholt kładzie nacisk na funkcje tego typu konstrukcji postaci. Wprowadzenie sobowtóra, przez powtórzenie i kontrast, ułatwia skonstruowanie głównego bohatera (jest on pod pewnymi względami taki sam jak jego sobowtór, pod innymi zdecydowanie różny)[43]. Pozwala również określić, co jest godne identyfikacji, co zaś przynależy do sfery Innego i jako takie ma z jednej strony strukturować poprzez nieobecność pożądaną z kulturowego punktu widzenia tożsamość podmiotu, z drugiej strony wskazuje, co bezwzględnie powinno zostać relegowane poza obszar kultury (często wręcz spektakularnie uśmiercone — jak ma to miejsce w filmach policyjnych). Faurholt podkreśla zatem nie tyle wywrotowy wobec dominującej kultury charakter *doppelgängera*, co jego rolę jako swego rodzaju wentyla bezpieczeństwa. *Doppelgänger* na chwilę pozwala „podważyć wartości i granice społeczne, prowokując niepokój i »terroryzując« odbiorcę po to, by na koniec odnowić i potwierdzić (choćby pozornie) konieczność istnienia tych właśnie wartości i granic"[44]. Pełni zatem służebną funkcję wobec dominującej kultury. Tą interpretacją posłużyłam się do analizy wątku *doppelgängera* w kinie policyjnym.

Jeśli potraktujemy oba typy *doppelgängera* — zarówno *alter ego*/identycznego drugiego (*identical double*), jak i rozdwojoną osobowość/ciemną stronę protagonisty (*dark half of the protagonist*) — jako różne ujęcia tematu przechodzącego kryzys protagonisty, to Gry Faurholt stwierdza, że „chociaż motyw *doppelgängera* podważa pojęcie tożsamości, w rzeczywistości działa w konserwatywny sposób, umacniając konieczność identyfikacji". Z dwóch wyróżnionych przez Faurholta schematów, w filmie policyjnym dominuje scenariusz rozdwojenia osobowości. Pojawienie się *doppelgängera* w wierzeniach ludowych odczytywane było jako zwiastun śmierci. W kontekście kryzysu tożsamości i konieczności jego przełamania, jak twierdzi Duńczyk, może znaczyć tyle, że „jego obecność grozi unieważnieniem tożsamości gospodarza". Występujący przeciw kobietom, młodym i bezbronnym ludziom, dzieciom oraz mniejszościom rasowym i seksualnym przestępcy stanowią upostaciowienie morderczych instynktów rozbudzonych zagrożeniem roli i pozycji patriarchatu (i hegemonicznej męskości, która jest najdoskonalszym jej upostaciowieniem). O ile nawet rzeczy się tak mają, to z kulturowego punktu widzenia są one nieakceptowalne. Hegemoniczny mężczyzna (jako metonimia patriarchatu) oficjalnie jest obrońcą słabszych; nie może sobie więc pozwolić na ujawnienie tego rodzaju resentymentów. Z tej perspektywy rzecz ujmując, filmy policyjne stanowią swego rodzaju instruktarz (lub zastępczą formę przepracowa-

[42] *Ibidem.*
[43] *Ibidem.*
[44] *Ibidem.*

nia), w jaki sposób należy poradzić sobie z owymi morderczymi instynktami rozbudzonymi w reakcji na próby emancypacji mniejszości.

Obok struktury wykorzystującej postać *doppelgängera*, na poziomie głębokim kino policyjne operuje również inną strukturą. Pozwala ona powiązać wątek konieczności schwytania przestępcy z koniecznością przepracowania nurtujących bohatera problemów i również, jak w przypadku *doppelgängera*, przełożyć się na zmianę tożsamości policjanta. Wykorzystywanym do kodowania tego schematem jest Campbellowska wyprawa bohatera. Policyjne filmy akcji z lat osiemdziesiątych XX w. wyraźnie wpisują się w ten drugi schemat.

Studium Christophera Voglera *Podróż autora* oraz oparte na nich analizy umieszczone w książce Stuarta Voytillii *Myth and the Movies*[45] wskazywałyby na to, że jeśli nie całość, to zdecydowana większość (a na pewno większość uznanych przez publiczność i krytyków) filmów hollywoodzkich oparta jest na schemacie wyprawy bohatera. Vogler zapożyczył ten schemat od Josepha Campbella, uzupełniając go o elementy psychologii głębi Carla Gustawa Junga. W *Bohaterze o tysiącu twarzy* (1949)[46] Campbell wskazał na pojawiającą się w wielu opowieściach różnych, często odległych od siebie kultur, strukturę, którą określił jako wyprawę bohatera. W sytuacji rozpoznanego bądź przeczuwalnego kryzysu główna postać opowieści opuszcza swoje dotychczasowe miejsce i wyrusza w drogę. Fizycznemu przemieszczaniu się towarzyszy podróż innego rodzaju. Z uwagi na to, że kryzys, który zmusił bohatera do podróży, ma często emocjonalny bądź duchowy charakter, przezwyciężane trudności i napotykane postacie pozwalają bohaterowi znaleźć rozwiązanie nurtujących go problemów i powrócić do zwykłego świata z czymś, co określane jest mianem „eliksiru", a co ma przynieść uzdrowienie lub/i dojrzałość.

Campbellowska koncepcja monomitu — bo tak określił ją sam badacz — spotkała się z niezwykle przychylnym przyjęciem specjalistów, zwykłych czytelników i widzów. Dopasowując wspomniany schemat do potrzeb kina popularnego, Vogler pozostał przy trzyetapowym podziale[47], wprowadzając zmiany względem propozycji Campbella głównie w drugiej i trzeciej części. Z uwagi na strukturalistyczną genezę koncepcji, zachowany został podział na funkcje i aktantów. Jest ich łącznie dwanaście (nie wszystkie muszą koniecznie zostać wykorzystane w konstrukcji danej opowieści) i prowadzą bohatera od zwyczajnego do specjalnego świata, w którym zostaje doświadczony. Opowieść kończy się powrotem

[45] C. Vogler, *Podróż autora: Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010; S. Voytilla, *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City 1999.

[46] Polskie wydanie: J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

[47] Vogler pisze o akcie pierwszym, drugim i trzecim, podczas gdy Campbell wyróżnia odejście, inicjację i powrót. Por. C. Vogler, *op. cit.*, s. 6.

do zwyczajnego świata. Przy czym sytuacja bohatera na zakończenie powinna być jakościowo odmienna od tej z początku opowieści. Bohater nie jest jedyną postacią mającą władzę transformacji wydarzeń. Czasami wręcz początkowo ignoruje wezwanie i musi być zmuszony do jego przyjęcia przez mentora. Wskazując pojawiających się w opowieściach aktantów (wraz z bohaterem autor opisuje osiem postaci)[48], Vogler nie sprowadza ich funkcji tylko do działania i zdolności transformacji zdarzeń. Korzystając z psychologii głębi Junga, zwraca uwagę na archetypiczno-symboliczny charakter postaci, które bohater spotyka na swojej drodze.

Stuart Voytilla podkreśla, że bohater filmu kierować się musi uniwersalnymi potrzebami. Pośród nich wymienia „potrzebę miłości, sukcesu, naprawienia zła, sprawiedliwości". Winny być one w jakiś sposób powiązane z życiem bohatera, przekładać się z pojęć abstrakcyjnych na konkretne sytuacje, których bohater doświadcza. Nie jest konieczne, by bohater był bezwzględnie dobry. Wręcz przeciwnie, wielu bohaterów można zaklasyfikować jako antybohaterów, którzy „żyją według własnych zasad i konsekwentnie »mają w głębokim poważaniu system«"[49]. Co również interesujące to fakt, że w westernach, filmach detektywistycznych i czarnych thrillerach (jak je określa autor), postać mentora może się w ogóle nie pojawiać. Zamiast tego bohater może się kierować wewnętrznym głosem, „kodeksem honorowym lub sprawiedliwością, której musi być zadość"[50].

Jak wspomniałam, składnia wyprawy bohatera zdominowała policyjne kino akcji. W latach osiemdziesiątych coraz wyraźniej zarysował się nurt filmów, w których „zacietrzewiony" gliniarz musiał przejść pewien rodzaj przemiany, by na dobre pokonać przestępców i pozbyć się nurtujących go wewnętrznych konfliktów. John McClane ze *Szklanej pułapki* (1988), jak pokazują w swojej brawurowej analizie Thomas Elsaesser i Warren Buckland[51], „zmienia się" w filmie w Edypa (znakiem tego są rany stóp, czyli „szpotawa stopa") i przechodzi trajektorię edypalną, by na koniec uratować swoją żonę, zakładników i ludzkość (przed złodziejami podającymi się za terrorystów), odzyskując nie tylko rodzinę, ale również zdobywając uznanie w społeczeństwie, które wcześniej go nie akceptowało. Przemiana Martina Riggsa, bohatera *Zabójczej broni* (1987), rozłożona jest w czasie. W pełni dokonuje się dopiero w czwartej części cyklu, ale

[48] Voytilla streszcza funkcje, które pełnią w fabule postaci w sposób następujący: bohater — „służy i się poświęca", mentor — „jest przewodnikiem", strażnik progu — „poddaje próbie", zwiastun — „ostrzega i rzuca wyzwanie", zmiennokształtny — „kwestionuje i zwodzi", cień — „niszczy", trickster — „szkodzi". Por. S. Voytilla, *op. cit.* [kindle locations: 551–585]. Voytilla pomija w swoim wyliczeniu Campbellowskiego sprzymierzeńca.

[49] S. Voytilla, *op. cit.* [kindle locations: 595–600].

[50] *Ibidem* [kindle locations: 609–614]. Wydaje mi się to znaczącą uwagą w świetle przesłania filmów policyjnych, o którym będę mówiła w dalszej części rozdziału.

[51] T. Elsaesser, W. Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Arnold, London 2002.

widzowie mają podstawy sądzić, że jest bardziej dogłębna (McClane na koniec odzyskał Holly i dzieci, aby kolejną część rozpocząć od tego, że znów je stracił). Udział w przemianie Riggsa mają nie tylko kobieta, ale również czarnoskóry partner.

Wymienione przeze mnie i opisane elementy semantyczne i syntaktyczne składające się na amerykańskie kino policyjne — przypomnę są to: „zacietrzewiony glina", hegemoniczna męskość, idea regeneracji poprzez przemoc, *vigilantism* i miasto jako miejsce akcji oraz syntaksy: na poziomie głębokim są to *doppelgänger* i wyprawa bohatera, na poziomie powierzchniowym: „jak-ich-złapać", policyjne procedury i filmy kumplowskie — osadzone są i ściśle wiążą się z kulturą amerykańską. Filmy z policjantami są fenomenem transnarodowym. Pojawiają się nie tylko w różnych częściach świata, reprezentując różne kinematografie. Choć w większości zaliczane funkcjonują w obrębie kina popularnego, nie brak również przykładów na realizacje niezależne czy wręcz artystyczne. Co ważne, mimo kulturowej specyfiki, do której zazwyczaj się odwołują, z reguły są zrozumiałe przez widzów pochodzących z odmiennych krajów i kultur.

Bibliografia

1. Abrahams R., *Vigilante Citizens: Vigilantism and the State*, Polity Press, Cambridge, Oxford, Malden 1998.
2. Abrahams R., *What's in a Name? Some Thoughts on the Vocabulary of Vigilantism and Related Forms of 'Informal Criminal Justice'*, [w:] *Informal Criminal Justice*, eds. D. Feenan, Ashgate/Dartmouth, Aldershot, Burlington 2002, s. 25–40.
3. Altman R., *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, pod red. A. Helman, UNIVERSITAS, Kraków 1992, s. 197–210.
4. Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.
5. Clarens C., *Crime Movies: An Illustrated History of the Gangster Genre from D.W. Griffith to* Pulp Fiction, Da Capo Press, 1997.
6. Connell R.D., *Macsulinities, Relations Among*, [w:] *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, eds. M. Kimmel, A. Aronson, ABC Clio, Santa Barbara, Denver, Oxford 2004.
7. Cornell D., *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*, Fordham University Press, New York 2009.
8. Culberson W.C., *Vigilantism: Political History of Private Power in America*, Greenwood Press, New York, Westport, London 1990.
9. Dove G.N., *The Police Procedural*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green 1982.
10. Durys E., *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 2013.

11. Durys E., *Jedna z ośmiu milionów historii: „Nagie miasto" Hellingera i Dassina*, [w:] *Arcydzieła klasycznego kina amerykańskiego*, pod red. Ł. Plesnara, R. Syski, EKRANy, Kraków 2013, s. 245–262.
12. Elsaesser T., W. Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Arnold, London 2002.
13. Faurholt G., *Self as Other: The Doppelgänger*, „Double Dialogues" Issue 10, Summer 2009; na podstawie: http://www.doubledialogues.com/issue_ten/faurholt.html (dostęp: 5.09.2011).
14. Gates P., *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006.
15. Hirsch F., *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, Limelight Editions, New York 1999.
16. Holmlund C., *Sexuality and Power in Male Doppelgänger Cinema: The Case of Clint Eastwood's* Tightrope, „Cinema Journal" Fall 1986, 26, nr 1, s. 31–42.
17. Jeffords S., *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick 2004.
18. Jenkins P., *Decade of Nightmares. The End of the Sixties and the Making of the Eighties*, Oxford University Press, 2006.
19. King G., *New Hollywood Cinema: An Introduction*, Columbia University Press, New York 2001.
20. Krutnik F., *In a Lonely Street:* Film noir*, Genre, Masculinity*, Routledge, London & New York 1991.
21. Leitch T., *Crime Films*, Cambridge University Press, 2002.
22. Pabijanek K., *Backlash*, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 59–61.
23. Rafter N., *Shots In the Mirror: Crime Films and Society*, Oxford University Press, Oxford & New York 2000.
24. Rotundo E.A., *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, BasicBooks, New York 1993.
25. Schatz T., *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, New York 1981.
26. Schulman B.J., *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Da Capo Press, Cambridge 2002.
27. Slotkin R., *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Atheneum, New York 1992.
28. Slotkin R., *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier 1600–1860*, University of Oklahoma Press, Norman 2000.
29. Smith P., *Clint Eastwood: A Cultural Production*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
30. Spicer A., *Film Noir*, Longman, 2002.
31. Thompson K.M., *Crime Films: Investigating the Scene*, Wallflower, London & New York 2007.
32. Vogler C., *Podróż autora: Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

33. Voytilla S., *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City 1999.
34. Wood R., *Hollywood from Vietnam to Reagan… and Beyond*, Columbia University Press, New York 2003.
35. Yaquinto M., *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rouge Cop Character. A Dissertation*, Bowling Green State University, 2006.

Streszczenie

Brytyjskie studia kulturowe przyjęły instytucjonalną formę w tym samym czasie, gdy filmoznawstwo wypracowywało swój akademicki program. Rozwijając się, studia kulturowe i filmoznawstwo sięgały do tych samych metod i teorii. Mimo tych zbieżności, rzadko bywają one jednak łączone. Studia kulturowe, wykorzystując film, skupiają się na kinie popularnym. Filmoznawstwo stara się nobilitować przez badanie dzieł zaliczanych do kultury wysokiej. W swojej pracy chciałam pokazać możliwości połączenia obu dyscyplin i korzyści, jakie owo połączenie może wnieść do refleksji nad filmem czy, szerzej, kulturą. Głównym celem mojej pracy była monografia gatunku filmowego, jakim jest kino policyjne. Próbując oddać jego cechy oraz istotę, pokusiłam się o kulturową charakterystykę nowego *genre*.

Abstract

British cultural studies were institutionalized at the same time as film studies elaborated its academic program. While developing its agenda, both cultural studies and film studies employed the same theories and methods. In spite of these similarities, they are rarely combined. Cultural studies focus on popular cinema, film studies, on the other hand, seek to ennoble themselves through the study of art works, i.e. high culture. In my research I would like to demonstrate the possibilities of merging the two disciplines as well as the benefits for discussing film and, more broadly, our culture. The main objective of my research is the monograph of cop cinema as a genre. While elaborating its characteristics, I pinpointed the genre cultural dimension.

Słowa kluczowe

Film, kino amerykańskie, kino policyjne.

Key words

Film, American cinema, cop cinema.

Elżbieta Durys — absolwentka kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym, aktualnie adiunkt habilitowana na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół filmu i problematyki gender. Gościnnie wykładała na wielu uniwersytetach w Europie i Stanach Zjednoczonych. W roku akademickim 2009/2010 przebywała na stypendium Fulbrighta w Department of Radio-Television-Film na University of Texas w Austin. Jest autorką wielu artykułów publikowanych w monografiach i czasopismach naukowych. Dotychczas ukazały się cztery współredagowane przez nią książki: *Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze* (2005; wraz z Elżbietą Ostrowską), *Kino amerykańskie: Dzieła* (2006), *Kino amerykańskie: Twórcy* (2007; obie współredagowane z Konradem Klejsą) oraz *Konteksty feministyczne. Gender w życiu społecznym i kulturze* (2014; wraz z Patrycją Chudzicką-Dudzik). W 2009 r. wydana została jej monografia poświęcona twórczości Johna Cassavetesa: *Mieliśmy tu mały problem…* Kolejna książka, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, ukazała się w 2013 r.

Twoje ulubione miejsce do studiowania w Łodzi

Pomysł na przygotowanie tej monografii pojawił się w związku z chęcią podsumowania bogatego dorobku naukowego samodzielnych pracowników nauki Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Publikacja ma na celu ukazanie eksperckiego potencjału tego zespołu, który zajmuje się bardzo szerokim spektrum międzynarodowych problemów politycznych, społecznych, ekonomicznych i kulturowych.
Interdyscyplinarność jest traktowana jako ważny atut prowadzonych przez nas badań politologicznych oraz kulturowych. Jest ona jednocześnie wyrazem konsekwentnego dążenia do posługiwania się nowoczesnymi metodami naukowymi, łączącymi harmonijnie wiedzę z zakresu nauk społecznych, humanistycznych i ekonomicznych.
Autorzy w swoich opracowaniach podjęli zarówno szczegółowe wątki związane z wyzwaniami strategicznymi występującymi w wybranych regionach świata, jak też bardziej uniwersalne rozważania nad warsztatem badawczym naukowca zajmującego się międzynarodowymi studiami politologicznymi i kulturowymi.

prof. dr hab. Tomasz Domański

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

ISBN 978-83-8088-086-3