



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 Szyłak

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

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.06045.13.0.H

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

ISBN 978-83-7525-861-5 (wersja drukowana)

<https://doi.org/10.18778/7525-861-5>

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 kumpłowski	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 stróże 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 formułowalność 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 Raymond’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 obejrzeć (niezwykle emocjonalnie wciągające) francuskie produkcje strukturyzowane 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 *Chrzeście* 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 *doppelgänger*a oraz idea *vigilantizmu*) 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 pozostawania 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 powiedziałby 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 wydobyć 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 „zacierzewanego gliniarza” (*rogue cop*)¹⁰. Przy czym była to nie tylko zmiana jakościowa (pojawienie się postaci „zacierzewanego 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, zapałający, zacierzewiony”. I znów naszemu przypadkowi najbardziej, jak mi się wydaje, odpowiada określenie „zacierzewiony”. Skorzystam więc z synonimu i będę tłumaczyła *rogue cop* jako „zapiękły, zacierzewiony 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 wyłączył 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 wpisaną 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 pozostanę 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 wspomniałam, 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 „platfusami” i „gumowymi podszewami”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 ‘govement’, ‘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 agencji 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 otworzeniu 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 pogrążania 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 wrócę 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 „zaciętrzewionym 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 wyjętą spod prawa parą (*the outlaw-couple film*)³⁰. Policjantów w rolach głównych mają dwa spośród nich – thrillery z „zaciętrzewionym glina” i thrillery paradokumentalne/filmy policyjnych procedur. Dlaczego jednak wpisują się one w film czarny, nie tworząc oddzielonej wyraźnie 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 (*Fałszywy 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). Píše on, że owi policjanci zaczynali 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. Bowiern 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 „oscylowały 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, przypominę, 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 nieprzejdany jeśli chodzi o koncepcje lewicowe, zaowocował zwrotem na bardziej konserwatywne pozycje³⁸. Późniejsze filmy miały już zdecydowanie prawicowe przesłanie (*Brudny 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 okazałej liczby oraz historycznego znaczenia wielu z reprezentantów *cop cinema* (nikogo nie trzeba przekonywać o ważności w historii kina amerykańskiego takich filmów jak cykl z Brudnym 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 uznaje 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, przesuując 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. Piszac 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 przeżywające 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 podgatom: 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 postklasycznym (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), *Bezsenna* (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 zмага się z korupcją w swojej jednostce bądź w całej policji – przykłady: *Księż 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 niezwykle 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 (*Podjeźdźcy* [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 *doppelgängera*. 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 Popeyem 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: *Łowcy* (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 „bohaterek 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 wynosiły 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 gatunków, 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 rozdzielenie 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 Clint 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 postłowiem 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-dystrybucyjnokinowym, 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 niedostrzeganie 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.

Włodimirze Proppie; Stephen Neale przywołuje Rolanda Barthesa i Tzvetana Todorova”¹⁹. 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 (choćby 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-historycznym. Analizowane w książce wątpliwości i zarzuty wobec krytyków i konstrukcji myślowo-interpretacyjnych, którymi się posługują (a które służą, jak wynika z wyводу badacza, w gruncie rzeczy przede wszystkim uprawomocnieniu ich bytu i roli w łańcuchu komunikacji filmowej, a nie jakimś możliwym do zweryfikowania celom), pozostawia, jak się wydaje, w zawieszeniu, stwierdzając, że wystarczy uzupełnienie wywołu 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 uspołnienienia 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 takową 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 rozwokowej”, czyli od 1948 roku, jak chcą inni) aż do połowy (lub końca) lat sześćdziesiątych przez badaczy traktowany jest albo jako okres „powolnego zmierzchu 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 niezwyklego 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 jednoznaczniemu 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
prostoliniowość	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.

Geoff King zwraca uwagę na dwie kwestie, które w dużej mierze prowadzą do wypaczenia obrazu postklasycznego kina amerykańskiego jako rozwijającego się w zdecydowanej opozycji do kina klasycznego. Po pierwsze, wskazuje na zdecydowaną polaryzację w obrębie nowego Hollywoodu. Po drugie, przestrzega przed definiowaniem go jedynie za pomocą owych dwóch spolaryzowanych wizerunków. Filmy artystyczne wykorzystujące konwencje gatunkowe (*Bonnie i Clyde* [1967], *Mały wielki człowiek* [1970], *McCabe i pani Miller* [1971]) z reguły traktowały je jako punkt wyjścia do eksperymentów formalnych oraz krytyki, rewizji, transformacji spojrzenia zarówno na historię, jak i mity amerykańskiej kultury. Z kolei „korporacyjne hity ekranowe” odwoływały się do konwencji, samoświadomie je eksploatując i doprowadzając do „hiperbolicznej inflacji”. Większość hollywoodzkiej produkcji jednak wciąż „jak dawniej” opowiadała swoje historie poprzez wybrane konwencje: „Zwyczajne filmy gatunkowe [...] mogły zagubić się pomiędzy tymi dwoma ekstremami”³⁴. We wszystkich jednak grupach dało się zauważyć nasilenie w dążeniu do mieszania, łączenia i zacierania granic³⁵.

Hipoteza „czystości” gatunkowej filmów klasycznych została zdecydowanie odrzucona przez filmoznawców³⁶. Bardzo rzadko można dziś usłyszeć o klasycznych gatunkach jako enklawach (używając metafory Janet Staiger) „czystości rasowej”. W klasycznym okresie studia, dążąc do realizacji nowych-takich samych filmów, nie tyle odwoływały się do rzeczywistości pozafilmowej w poszukiwaniu interesujących tematów i sposobów ich przedstawiania, ile czerpały z rzeczywistości filmowej (lub szerzej: kultury popularnej). Ta sama praktyka została przejęta przez wielkie konglomeraty medialne, które opanowały Hollywood od połowy XX wieku, przez twórców o inklinacjach artystycznych, jak i przez „rzemieślników” realizujących większość „zwyčajnych filmów gatunkowych”. Badacze podkreślają jednak, że o ile wcześniej była ona strategią, której celem było stworzenie nowego produktu, o tyle w okre-

³⁴ Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, Columbia University Press, New York 2001, s. 140.

³⁵ *Ibidem*, s. 116–146.

³⁶ Jej bezpodstawność klarownie wyjaśnia Janet Staiger. Por.: Janet Staiger, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, [w:] Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2005, s. 185–199. Rick Altman założenie o czystości gatunkowej, jak wspomniałam, rozpatruje jako jedno z ukrytych założeń teorii gatunków, które przyczyniły się do jej skostniałości i problemów, z którymi obecnie się zmagają. Przyjęcie tego założenia Altman wiąże z zaadaptowaniem standardów klasycznych i odrzuceniem modelu romantycznego uprawiania refleksji, zakładającego łączenie, mieszanie i zacieranie granic. Por.: Rick Altman, *Film/Genre*, s. 16–18.

sie postklasycznym mieszanie, łączenie i zacieranie granic stało się w dużej mierze celem samym w sobie i traktowane było jako jeden ze sposobów komunikacji z widzem i wzbogacenia doświadczenia odbiorczego. Wskazuje się różne tego przyczyny. Świadomość historyczno-filmowa twórców z pokolenia „filmowych dzieciaków” (*movie brats*) wykształconych w szkołach filmowych i widzów obznajomionych z konwencjami poprzez telewizję (jej gatunki i formy, jak i stare filmy hollywoodzkie wyświetlane na srebrnym ekranie) oraz kino artystyczne są najczęściej wymienianymi powodami. Wśród pozostałych znaleźć można odmienny paradygmat, poczucie wyczerpania, nastawienie na zabawę³⁷.

Kino policyjne a nowe podejście do gatunków

Owo łączenie, mieszanie i zacieranie granic poszczególnych gatunków jest według mnie niezwykle istotne dla rozumienia kina policyjnego. Jedną z moich hipotez jest, że kino policyjne jako gatunek 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 o wielce symptomatycznym (z punktu widzenia mojej interpretacji) charakterze. Powrócę do tej kwestii w dalszej części rozdziału przy okazji omawiania poszczególnych syntaks, w tym miejscu pokrótce tylko nakreślę historyczną zmienność wykorzystywanych składni.

Pierwszy okres rozwoju³⁸ gatunku naznaczony jest piętnem westeru. Często zresztą o filmach policyjnych lat siedemdziesiątych XX wieku

³⁷ Geoff King, *op. cit.*, s. 116–146.

³⁸ W pracy będę posługiwała się takimi sformułowaniami, jak „narodziny gatunku”, „jego rozwój”, „stopniowe wypalenie”, mając świadomość, że są to metafory niosące z sobą określone implikacje. Altman podkreśla, że używanie ich w filmoznawstwie wiąże się z przyjęciem określonego modelu zmian. Przy czym, każdy z tych modeli (Altman pisze o antropomorficznym, opartym na schemacie ludzkiego rozwoju, i modelu ewolucji biologicznej) zakłada nie tylko pewną sekwencję etapów, ale też relacje (ciągłości lub zmienności) pomiędzy nimi. Chociaż jestem skłonna posługiwać się terminologią przyjętą z modelu antropomorficznego (narodziny, rozwój, dojrzałość itd.), to powoduje mną bardziej brak innych określeń niż przyjęcie koncepcji myślowej stojącej za tym modelem. Moja wstrzeźliwość wobec tych modeli wynika zapewne z przewidywalności i teologiczności, którą one zakładają. Altman pisze bowiem dalej, że wbrew pozorom owe cykle zmian nie tyle oddają zmienność, co przewidywalność rozwoju form gatunkowych. Brak w nich miejsca na nieoczekiwane zwroty i mutacje. Każda zmiana zmierza w ściśle wyznaczonym kierunku i według wyznaczonego

mówi się jako o miejskich czy wielkomiejskich westernach (*urban Westerns*)³⁹. W latach osiemdziesiątych doszło do dwóch znaczących mariaży. Pierwszym był mariaż z komedią kumplowską i powstanie policyjnych komedii kumplowskich (cykle *48 godzin*, *Gliniarz z Beverly Hills*), drugim sięgnięcie do kina akcji i wykryształizowanie się *cop action cinema* (cykle *Zabójcza broń*, *Szklana pułapka*). W latach dziewięćdziesiątych z kolei doszło do połączenia kina policyjnego z kinem z seryjnym mordercą (*Milczenie owiec* [1991], *Siedem* [1995]) oraz wyraźnego zaznaczenia w kinie policyjnym obecności policjantek (*Milczenie owiec* [1991], *Błękitna stal* [1995]). Temu elastycznemu i otwartemu nastawieniu, jak sądzę, kino policyjne zawdzięcza swą ponad trzydziestoletnią intensywną karierę⁴⁰. Elementem łączącym pozostaje wciąż policjant, choć z biegiem lat

wzoru. Altman zauważa z przekąsem, że w tych modelach gatunki są jak pociągi. Owszem, mogą być różne i posuwają się do przodu, ale zawsze po uprzednio przygotowanych torach. Por.: Rick Altman, *Film/Genre*, s. 21–22.

³⁹ Por. chociażby: Thomas Schatz, *Old Hollywood/New Hollywood...*, s. 247; Jacek Ostaszewski, *Służyć, chronić i... czyli filmy o policjantach*, [w:] Krzysztof Loska (red.), *Wokół kina gatunków*, Rabid, Kraków 2001, s. 43–78.

⁴⁰ Wydaje się, że po roku 2000 przygasła ona (nie doszło do kolejnego „mariażu”). Wciąż realizowane są filmy policyjne, jednak z wykorzystaniem wcześniejszych formuł. Jedną z przyczyn tego wyciszenia może być niezwykła kariera i rozkwit policyjnych seriali telewizyjnych. Od ostatniej dekady XX wieku przeżywają one *boom* i wypracowały szereg interesujących cykli i rodzajów (*CSI* itd.). Należy jednak podkreślić uwidaczniającą się różnicę pomiędzy policjantami serialowymi a bohaterem pełnometrażowych filmów policyjnych (oczywiście dokonuję w tym miejscu pewnej generalizacji, która już w części poświęconej filmom z seryjnym mordercą okaże się nie do końca zasadna, do czego powrócę w rozdziale czwartym). Nawet jeśli ci pierwsi bywają impulsywni i kierują się intuicją w swojej pracy, zdecydowanie podkreślona zostaje ich niezwykle rozległa wiedza nie tylko kryminalistyczna, kryminologiczna oraz z obszaru medycyny sądowej, ale też wojskowa, chemiczna, toksykologiczna i wszelka inna wykorzystywana podczas oględzin miejsca zbrodni, analizy zebranych materiałów oraz przygotowywania nakazu aresztowania i później aktu oskarżenia (jako widz tych seriali nie mogę wyjść z podziwu za każdym razem, gdy twórcy, wykorzystując idiom klipowy [tak, jak zdefiniowała go Urszula Jarecka], przekształcają żmudną i czasochłonną robotę laboratoryjną w pasjonujące widowiska, odbywające się niemal w rytm niediegetycznej popowej muzyki). Ta cecha chyba najbardziej narzuca się podczas oglądania *CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku* i *CSI: Kryminalne zagadki Miami*.

Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze inne różnice pomiędzy policjantami filmowymi i serialowymi, jak chociażby nacisk na przedstawienie w serialach prac wydziału zabójstw jako pracy zespołowej, w której każdy z członków pełni określoną rolę, jest profesjonalny i zdyscyplinowany oraz dba o atmosferę w grupie, wspierając innych, gdy potrzebują pomocy. Wreszcie trzecią istotną różnicą jest podporządkowanie w serialach działań nie tylko wykryciu i schwytaniu sprawcy, ale również zgromadzenie takiego materiału dowodowego, który pozwoli postawić sprawcę

określenie 'głina' należy rozumieć szerzej, jako 'stróż prawa' lub osoba zatrudniona w amerykańskim systemie policyjnym⁴¹. Dotyczy to zwłaszcza policyjnych filmów z seryjnym mordercą, gdzie przeciwnikiem przestępcy jest agent FBI, a nawet profilant⁴².

Nieustanne eksperymentowanie na poziomie fabuły i konwencji pozwala kinu policyjnemu aktywnie reagować na niezwykle dynamicznie zmieniającą się sytuację. Kino policyjne zaadaptowało jednak na większą skalę jeszcze jedną cechę związaną szczególnie z kinem postklasycznym – subwersywność. W obrębie systemu hollywoodzkiego, który jest wytworem i rozsądnikiem dominującej ideologii, powstają filmy, jak to określa Barbara Klinger, „zbuntowane”. Badaczka wyjaśnia: „Te teksty, choć twardo zakorzenione w systemie, manifestują [display] szereg cech

w stan oskarżenia, co szczególnie podkreślano było w *Prawie i porządku: Zbrodniczym zamiarze* (druga część każdego odcinka rozgrywała się w sądzie). Sytuuje to te seriale po stronie filmów policyjnych procedur, o których będę pisała w dalszej części.

Oczywiście są to pewne uogólnienia raczej z perspektywy osoby, która lubi oglądać seriale i legitymuje się określoną wiedzą teoretyczno-historyczną, niż badacza i znawcy. Sama bowiem mogę przytoczyć tytuły, które im przeczą. Chociażby *Justified: Bez przebaczenia*, którego bohater w swojej charakterystyce bliski jest „zaciekrzewanym gliniarzom” – kieruje się intuicją, działa impulsywnie, często balansując na granicy prawa, zaś jeden z przestępców charakteryzowany jest jako jego gotycki drugi (formalnie reprezentuje też urząd szeryfa). Również serial *Dexter*, którego bohater, choć pracuje w policyjnym laboratorium jako specjalista od krwi, to „po godzinach” jest (zależnie od interpretacji) samotnym mścicielem lub seryjnym mordercą. Por.: Urszula Jarecka, *Od teledysku do wideoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i red. naukowa Maryla Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 293–315.

⁴¹ Kwestię złożoności amerykańskiego systemu policyjnego wyjaśniam w przypisie 54, we *Wstępie*. W tym miejscu dodam tylko, że „policja” to również szeryf i pracownicy jego biura, agenci FBI zajmujący się przestępstwami określanymi jako „federalne”, czyli na przykład przestępczość zorganizowana, handel ludźmi i narkotykami na większą skalę, cyberprzestępczość (piractwo, kradzieże tożsamości, pedofilia) czy seryjne morderstwa. Listę przestępstw będących w gestii FBI znaleźć można na stronie internetowej biura (http://www.fbi.gov/about-us/investigate/what_we_investigate/). Danego przestępcę przejmie FBI również wówczas, gdy popełnił on niefederalne wykroczenia i zbrodnie, ale przekroczył w „swej działalności” (lub uciekając) granicę stanową.

⁴² W ten sposób, jako ‘profilant’, zdecydowałam się tłumaczyć angielskie *profiler*. Pochodzi ono od *offender profiling*, czyli tworzenia przez wyspecjalizowanych psychologów i psychiatrów hipotetycznych sylwetek sprawców poszczególnych zbrodni na podstawie śladów pozostawionych na miejscu, sposobu pozbawienia życia oraz charakterystyki ofiar. Specjalistów tworzących takie portrety w ramach FBI określa się *profiler*, czyli profilant. Przy czym jest to określenie filmowo-telewizyjno-literackie, nie zaś *stricte* policyjne. Polscy przedstawiciele policji w wypowiedziach medialnych używają kalki językowej „profilant” (czytając je zgodnie z polskim brzmieniem głosek).

uznawanych przez krytyków za sprzeczne z konwencjami rządzącymi «typowym» klasycznym tekstem»⁴³. Przez krytyków ideologicznych zajmujących się przede wszystkim kinem głównego nurtu i kinem gatunków (oraz kinem autorskim) określane są one jako „progresywne” lub „subwersywne”⁴⁴. Subwersywność tych filmów sprowadza się do tego, że choć zarówno w formie, jak i treści wpisują się w na pozór dominującą ideologię, to albo robią to zbyt ostentacyjnie, albo zawierają pewne „pęknięcia”⁴⁵.

Najczęściej do tego wykorzystywanymi elementami są „pesymistyczny obraz świata”, szczególne tematy, elementy formy narracyjnej, styl wizualny i postacie. Charakterystyczną cechą kina głównego nurtu jest „poczucie błogości” wpisane w wizję prezentowanego świata. Nawet jeśli filmy opowiadają o nieprzyjemnych zdarzeniach (wojna, śmierć, niespełniona miłość), to na zakończenie widz uzyskuje pocieszenie i ukojenie. Filmy subwersywne są tego pozbawione. Dominująca w nich atmosfera jest „ponura, cyniczna, apokaliptyczna i/lub nad wyraz ironiczna”⁴⁶. Tradycyjne filmy dotyczą trudnych tematów, ale instytucje społeczne powołane do rozwiązywania problemów okazują się efektywne i funkcjonalne (system prawny, rodzina). Filmy subwersywne skupiają się na tym, jak bardzo owe instytucje są niewydolne (system prawny w *film noir*) lub opresyjne (rodzina i małżeństwo w melodramacie rodzinnym). Podczas gdy w filmach tradycyjnych wydarzenia wpisane są w płynny łańcuch przyczynowo-skutkowy, który prowadzi w zakończeniu do rozwiązania konfliktu, w filmach subwersywnych powiązania tego łańcucha albo zostają wydobyte i obnażone jako sztuczne i fikcyjne, albo w ogóle nie można go zrekonstruować, a widz utyka w dygresjach. Zakończenie również może być zupełnie arbitralne i nie przynosić żadnej konkluzji. Styl kina tradycyjnego określany jest jako „zerowy”, czyli mający przesłaniać fakt opowiadania. Poprzez użycie niekonwencjonal-

⁴³ Barbara Klinger, «*Cinema/Ideology/Criticism*» Revised: *The Progressive Genre*, [w:] Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2005, s. 75.

⁴⁴ Klinger zwraca uwagę na fakt, że krytyka ideologiczna skupiła się w swojej dominującej części na filmach hollywoodzkich reprezentujących kino gatunków, a w szczególności takie formy, jak „*film noir*”, kino kobiece [*the woman's film*], melodramaty rodzinne lat czterdziestych i pięćdziesiątych, horror lat siedemdziesiątych oraz kino *exploitation* i klasy B”. Por.: Barbara Klinger, *op. cit.*, s. 81.

⁴⁵ Klinger odnosi się do typologii Jeana-Luca Comolliego i Jeana Narboniego, wskazując na grupę pierwszą i piątą z wyróżnionych przez nich tekstów. Por.: Barbara Klinger, *op. cit.*, s. 77–78; Jean-Luc Comolli, Jean Narboni, *Cinema/Ideology/Criticism*, [w:] Leo Braudy, Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, 6 Edition, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 812–819.

⁴⁶ Barbara Klinger, *op. cit.*, s. 81.

nych środków i ostentacyjne łamanie zasad przejrzystości i obiektywizmu, filmy subwersywne również w ten sposób obnażają ideologiczny wymiar kina (*film noir*). Wreszcie w kinie tradycyjnym, chociaż postacie tworzone są za pomocą klisz i stereotypów, to wzbogacane i rozbudowywane są tak, że ich ludzki wymiar przesłania konwencjonalność (w sensie powracających „typów”). Filmy subwersywne celowo celebrują stereotypy, w ten sposób obnażając ich sztuczność⁴⁷.

Amerykańskie kino policyjne od początku istnienia rozwijało się zarówno w nurcie dominującym, jak i – że tak określe – w nurcie subwersywnym. Jednocześnie z filmami tworzącymi i realizującymi konwencje poszczególnych okresów pojawiały się filmy ostentacyjnie je obnażające, problematyzujące i nicujące. Uwidocznili się to szczególnie w nurcie kina niezależnego. Nicole Rafter uznała ten trend za na tyle istotny, że potraktowała go jako etap ewolucji kina policyjnego, określając mianem kina „absurdalnego i krytycznego” (*absurdist and critical films*). Filmy takie jak *Wściekłe psy* (1992) i *Fargo* (1996) zwracają ostrze swojej krytyki przeciw sposobom przedstawiania policjantów w kinie głównego nurtu. Quentin Tarantino odziera ich z godności, pokazując rozciągniętą w czasie i upokarzającą agonię Pana Pomarańczowego (Tim Roth) oraz schwytanego strażnika. Bracia Coen z kolei kontestują stereotyp sympatycznego i wrażliwego gliny, doprowadzając go do skrajności w postaci Marge Gunderson (Frances McDormand). Bohaterami policyjnych filmów krytycznych („alternatywnej tradycji”) są gliniarze odarci ze złudzeń, którzy zatracili poczucie sensu i zostali pokonani przez okoliczności (*Żyć i umrzeć w Los Angeles* [1985], *Pytania i odpowiedzi* [1990], *Zły porucznik* [1992], *Krwawy Romeo* [1993])⁴⁸.

Z uwagi na obszerność i złożoność tego tematu postanowiłam ograniczyć się w pracy tylko do wzmianek i wypunktowania kluczowych jego elementów w poszczególnych rozdziałach. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na bardzo ciekawą zbieżność. Otóż, zaledwie dwa lata po wprowadzeniu na ekrany *Brudnego Harry’ego* i *Francuskiego łącznika*, James William Guercio zrealizował *Pechową Elektrykę Glide*, która – mimo że okrzyknięta przez krytyków w Cannes filmem faszystowskim – błędnie obnaża sposób konstruowania męskości w postaci „zaciętrzonego gliniarza”. Konwencje policyjnego kina akcji w sposób niezwykle wyrafinowany, a zarazem przewrotny wykorzystała Kathryn Bigelow w *Na fali* (1991). Antykobieca wymowa policyjnego kina z seryjnym

⁴⁷ *Ibidem*, s. 81–85.

⁴⁸ Nicole Rafter, *Shots In the Mirror: Crime Films and Society*, Oxford University Press, Oxford, New York 2000, s. 88–90.

mordercą zostaje z kolei w niezwykle ciekawy sposób przenicowana w *Linie* (1984). Grany przez Clintę Eastwooda główny bohater, by schwytąć mordercę kobiet (*notabene* swoje *alter ego*), „musi” stworzyć związek z walczącą feministką z centrum pomocy kobiet oraz pozwolić jej na to, by zaatakowana, poradziła sobie sama.

Sensy i znaczenia

Mimo że wykrystalizowało się w okresie postklasycznym i wykorzystuje wiele typowych dla niego strategii, kino policyjne wpisuje się w zaproponowany przez Thomasa Schatza podział na gatunki porządku i integracji, plasując się po stronie tego pierwszego. Gatunki porządku (*genres of order*), czyli film gangsterski, detektywistyczny i western, mają za bohatera jednostkę, z reguły mężczyznę. Kluczowy dla fabuły konflikt jest eksternalizowany. Rozwiązanie rozumiane jest jako eliminacja przeciwnika z użyciem przemocy; często jest on na zakończenie zabijany. Filmy te rozgrywają się w nieoznaczonej przestrzeni (*determinate space*), która ma charakter symboliczny w tym sensie, że jest areną ścierających się, kluczowych dla społeczności wartości. Powracające tematy w gatunkach porządku to „mediacja-odkupienie”, „kod *macho*”, „skrajnie indywidualistyczne poleganie na sobie” i „utopia jako obietnica”. Z kolei tematy gatunków integracji (*genres of integration*) krążą wokół „integracji-udomowienia”, „kodów matczyno-rodzinnych”, „kooperacji społeczności” i „utopii jako rzeczywistości”. Bohater jest z reguły zbiorowy (dominują kobiety). Sprzeczności kulturowe, które stają się bazą do zarysowania konfliktów, są internalizowane, z reguły za pomocą emocji. Rozwiązaniem jest miłość (nie śmierć), podkreślona uściskiem i pocałunkiem na zakończenie filmu. Zdarzenia zaś rozgrywają się w cywilizowanej, stabilnej pod względem wymowy ideologicznej przestrzeni⁴⁹.

Położenie przeze mnie nacisku na takie elementy kina policyjnego, jak wykorzystanie znaczników tzw. gatunków porządku, które wspierały cechy oraz sposób widzenia świata tradycyjnie postrzegane jako męskie, wpisanie się w nurt kina prawicowego oraz promowanie wzorca hegemonicznej męskości (o czym bardziej szczegółowo będę pisała w dalszej części rozdziału) wskazują na użycie przeze mnie, oprócz teorii gatunków, również krytyki ideologicznej, a w szczególności krytyki genderowej. Kwestia męskości będzie wracać w tej pracy we wszystkich rozdziałach – także inni badacze zajmujący się omawianymi przeze mnie

⁴⁹ Thomas Schatz, *Hollywood Genres...*, s. 26–35.

filmami traktowali ją jako jedną z naczelnych⁵⁰. Punktem wyjścia mojej analizy gatunku jest stwierdzenie, które traktuję jako kolejną tezę, o *backlashowej*⁵¹ wymowie kina policyjnego. Jedną z przyczyn powstania tego gatunku jest negatywna reakcja na osiągnięcia drugiej fali feminizmu w Stanach Zjednoczonych. Przy czym, choć w tej pracy posługiwać się będę narzędziami zaproponowanymi przez krytykę genderową, w tym miejscu chciałabym sięgnąć do rozwiązania zaproponowanego przez Noëla Carrola⁵² celem teoretycznego jej osadzenia.

Kolosalne zmiany, które dokonywały się w społeczeństwie amerykańskim lat siedemdziesiątym XX wieku pod wpływem ruchu praw obywatelskich, kontrkultury, drugiej fali feminizmu, protestów antywojennych, aktywizacji gejów, kryzysów gospodarczych oraz politycznych (zarówno w polityce wewnętrznej, jak i arenie międzynarodowej) spowodowały próby przewartościowania roli i definicji mężczyzn i kobiet. Coraz częściej można było usłyszeć głosy, mówiące, że stanowi to zagrożenie dla porządku, na których zbudowano Stany Zjednoczone. W mediach dyskutowano problem zamachu na tradycyjne wartości, świętość domu i rodziny oraz pozycję mężczyzn. O ile lata siedemdziesiąte naczynowane były postawami ofensywnymi wobec mniejszości starających się albo zdobyć, albo utrwalić nowo zdobyte pozycje w społeczeństwie, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych postawy te zaczęły mieć bardziej defensywny charakter. Pojawiła się również szeroko dyskutowana (i początkowo w ogóle niekwestionowana) kwestia kryzysu męskości⁵³.

⁵⁰ Por. chociażby Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 79–88; Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006.

⁵¹ *Backlash* to jedno z pojęć, które zdecydowałam się pozostawić w oryginalnym brzmieniu. *Backlash* w sensie węższym znaczy tyle, co silna negatywna reakcja na jakieś zmiany społeczne czy polityczne. O *backlashu* przeciw kobietom będzie się mówiło szczególnie głośno w latach osiemdziesiątych XX wieku, gdy neokonserwatyści promować będą odrzucenie osiągnięć drugiej fali feminizmu. Por.: Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Three Rivers Press, New York 2006. (Książka Susan Faludi została przetłumaczona na język polski i wydana pod tytułem *Reakcja* w 2013 roku. W związku z tym, że termin ten nie zagościł na dobre w języku polskim w znaczeniu używanym przez Faludi, zdecydowałam się pozostać przy jego wersji angielskiej.)

⁵² Noël Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 285–398.

⁵³ To, czy w tym okresie mamy rzeczywiście do czynienia z kryzysem męskości, jak dowodzą chociażby Michael Kimmel i Susan Faludi, czy jest to jedynie nośna idea, a zmiany, które dokonały się w społeczeństwie nie są znaczące (mężczyźni wciąż dzierżą władzę), jak przekonuje James Heartfield, pozostawię bez rozstrzygnięcia.

Noël Carroll, definiując sztukę masową⁵⁴, rozprawia się z, jak dowodzi, mylnymi ideami, które dotyczą sfery moralnej dzieła i które określa jako „konsekwencjonalizm, propozycjonalizm i identyfikacjonizm”⁵⁵. W zamian proponuje „klaryfikacjonizm”. Narracja dzieła ze swej natury jest niekompletna, pozostawiając odbiorcy wiele elementów do wypełnienia. Owa niekompletność zakłada jednak, że odbiorca dysponuje wcześniej ustanowionymi schematami dotyczącymi tego, jak wygląda świat, jakie zasady w nim panują oraz na naturę człowieka. W stopniu niezwykle ograniczonym w dziełach sztuki masowej pojawiają się elementy nowe i nieznane. Podobnie jest z emocjami i przekonaniami o charakterze moralnym. Dla zrozumienia dzieła odbiorca musi być w stanie je zidentyfikować i śledzić. Według Carrolla „Nie jest tak [...], że opowiadania uczą nas czegoś nowego; one raczej aktywizują wiedzę i emocje – moralne i inne – które już mamy” [s. 315]. Obcowanie z dziełem stwarza więc sposobność „pogłębienia naszego rozumienia tego, co wiemy i odczuwamy”, „pogłębienia wiedzy i emocji moralnych, które już znajdują się w naszej dyspozycji” [s. 316]⁵⁶.

Z uwagi na to, że podczas tego procesu dochodzi do pewnej transakcji między narracyjnym dziełem sztuki masowej a moralnym zrozumieniem, Carroll określa ją mianem klaryfikacjonalizmu. „Klaryfikacjo-

W dalszej części pracy jestem raczej skłonna opowiedzieć się po stronie argumentacji Heartfielda. Por.: Michael S. Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, The Free Press, New York 1996; Susan Faludi, *Stiffed: The Betrayal of American Man*, W. Morrow and Co., New York 1999; James Heartfield, *There is No Masculinity Crisis*, „Genders” 2002, No. 35; dostępne przez: http://www.genders.org/g35/g35_heartfield.html#top (15.09.2011 r.).

⁵⁴ Carroll pisze: „możemy zdefiniować dzieło sztuki masowej następująco: X jest dziełem sztuki masowej wtedy i tylko wtedy, gdy (1) jest dziełem sztuki o wielu egzemplarzach lub formie typu; (2) zostało wytworzone i jest rozpowszechniane za pomocą masowych technologii; (3) celowo korzysta z takich struktur (jak formy narracyjne, typy symboliki, zamierzony efekt emocjonalny, a nawet treść), które dają największe szanse na dostępność bez specjalnego wysiłku, właściwie od pierwszego zetknięcia, dla możliwie największej liczby niewyrobionych (czy względnie niewyrobionych) odbiorców. Ujęte w nawias wyrażenie «względnie niewyrobionych» ma na uwadze fakt, że w pewnym stopniu publiczność ulega treningowi poprzez cechujące sztukę masową powtarzalność i schematyzm”. Por.: Noël Carroll, *op. cit.*, s. 196–197.

⁵⁵ Konsekwencjonalizm jest to „pogląd, zgodnie z którym dzieła sztuki masowej niosą przewidywalne konsekwencje przyczynowe dla zachowań moralnych widzów, słuchaczy i czytelników” [s. 288]. Propozycjonalizm mówi o tym, że „dzieło sztuki może zawierać pewne twierdzenia, jawne bądź ukryte. Twierdzenia te mogą być moralne z natury. Często przybierają postać ogólnych maksym moralnych (lub niemoralnych)” [s. 289]. Wreszcie identyfikacjonizm mówi o tym, że „czytelnicy, widzowie i słuchacze przejmują emocje fikcyjnych bohaterów” [s. 291].

⁵⁶ *Ibidem*, s. 310–316.

nizm nie twierdzi – w typowych wypadkach – że z dzieł sztuki czerpiemy nową wiedzę, lecz jedynie że dane dzieła sztuki są w stanie pogłębić nasze rozumienie moralne poprzez między innymi zachęcanie nas do odniesienia naszej wiedzy i emocji moralnych do konkretnych przypadków. Angażując swoje już istniejące władze moralne, możemy je wzmacniać” [s. 316]. I dalej: „Sztuka narracyjna może kształcić moralne rozumienie i emocje, wykorzystując to, co już wiemy i czujemy – aktywizując to, doskonaląc, czasami przeorientowując, czasami poszerzając – nie zaś poprzez zaznajamianie nas z interesującymi nowymi zasadami i pojęciami, a w każdym razie nie w pierwszym rzędzie” [s. 329]⁵⁷.

Klaryfikacjonizm daje też Carrollowi możliwość odejścia od krytyki ideologicznej w takim kształcie, w jakim jest ona uprawiana i z którą nie do końca się zgadza. Zamiast szerokiego rozumienia ideologii, w duchu Althusserowskim, jako dyskursu obejmującego wszystkie wytwory sztuki człowieka, w których podmiot jest pozycjonowany i wprzęgany w mechanizm reprodukcji struktur posiadania i władzy, Carroll opowiada się za retoryczną koncepcją ideologii. Jest ona węższa i obejmuje nie tylko twierdzenia, ale i pojęcia, i kategorie. Określa ją w sposób następujący: „dane twierdzenie x ma charakter ideologiczny wtedy i tylko wtedy, gdy (1) x jest fałszywe (lub w inny sposób ułomne epistemologicznie⁵⁸); (2) x zakłada jakąś praktykę dominacji społecznej lub niesie ze sobą umocowane w kontekście implikacje, które jej sprzyjają. Podobnie pojęcie lub rama kategorialna y ma charakter ideologiczny wtedy i tylko wtedy, gdy (1) y nie przystaje do danego zjawiska (lub w inny sposób

jest ułomne epistemologicznie); (2) służy jako założenie jakiejś praktyki dominacji społecznej lub niesie ze sobą umocowane w kontekście implikacje, które jej sprzyjają” [s. 366]. W rozdziale poświęconym rozważaniom na temat krytyki ideologicznej wskazuje również popularne „mechanizmy często wykorzystywane w sztuce masowej do transmitowania ideologii” (tak, jak on ją rozumie) [s. 350].

Z uwagi na to, że ideologia wytwarza określony dyskurs, a ten można organizować retorycznie, dzieła sztuki, które propagują przekonania ideologiczne, robią to za pomocą swojej „organizacji retorycznej”⁵⁹. Wykorzystują do tego postacie i sposób ich konstruowania, przypowieści argumentacyjne, entymematy narracyjne (entymematy to „sylogiz-

⁵⁷ *Ibidem*, s. 316–332.

⁵⁸ W innym miejscu ujął to tak: „opiera się na fałszu i służy jakiejś formie dominacji społecznej”. Por.: Noël Carroll, *op. cit.*, s. 360.

⁵⁹ Pojawia się tu kolejne zastrzeżenie: nie zawsze retoryka zaprzęgnięta być musi w służbę ideologii. Por.: *ibidem*, s. 380.

my, w których jedna przesłanka zostaje opuszczona, co skłania odbiorców do jej uzupełnienia” [s. 385]), presupozycje (rozumiane jako wcześniej przyjęte założenia), obiegowe maksymy i tendencyjne egzemplifikacje⁶⁰. Carroll zatem, zamiast czynić, jak krytycy ideologiczni, którzy mają ściśle określony punkt dojścia (najogólniej rzecz ujmując, dowodzą, że dzieła sztuki masowej [i nie tylko] służą reprodukowaniu stosunków posiadania i władzy), doszukuje się w każdym dziele z osobna jego wymowy ideologicznej⁶¹.

Zamiast opowiedzieć się po stronie „twardej” krytyki ideologicznej, przyjmę w tym miejscu tezę w duchu Noëla Carrolla⁶². Uwzględniając zróżnicowanie historyczne filmów policyjnych, brzmi ona w następujący sposób: w filmach policyjnych rozwiązaniem dla stanu chaosu, w którym pograżyło się społeczeństwo amerykańskie we wczesnych latach siedemdziesiątych, był powrót do tradycyjnie pojmowanych ról społecznych. Tylko twardy mężczyzna był w stanie zaprowadzić porządek. Kobiety, Afroamerykanie (i inne mniejszości etniczne), homoseksualiści i dzieci winny podporządkować się jego władzy, jeśli tego nie uczynią – zginą. Lata osiemdziesiąte przyniosły pewną modyfikację, problematyzując kwestię męskości. Przesłanie tych filmów mogłoby mieć następującą formę: jeśli mężczyźni nie chcą stracić swojej pozycji, muszą się choć trochę zmienić, uwewnętrzniając pewne cechy kulturowo kojarzone z kobietami oraz zdecydowanie stawiając dom i rodzinę w kręgu swoich priorytetów. Nie muszą się przy tym obawiać, że stracą w ten sposób swoją dominującą pozycję w społeczeństwie. Wręcz przeciwnie, dodatkowo zyskają wdzięczność i miłość wyzwolonej i silnej kobiety. W latach dziewięćdziesiątych powrócono na wcześniejsze pozycje. Ciężar negatywnych emocji, gniewu i destrukcji przeniesiony został na seryjnego mordercę (który w filmach bardzo często prezentowany jest jako gotycki

⁶⁰ *Ibidem*, s. 381–395.

⁶¹ Korzystając z typologii znaczeń zaproponowanej przez Davida Bordwella i Kristin Thompson można powiedzieć, że Carroll opowiada się za poprzestaniem na znaczeniach implicytnych i unikaniem znaczeń symptomatycznych. Por.: David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: Sztuka filmowa: Wprowadzenie*, przeł. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 68–71; Jacek Ostaszewski, *Film i poznanie: Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 105–107; Tomasz Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Semper, Warszawa 1999, s. 37–41.

⁶² *Brudny Harry* jest zresztą jednym z filmów, który badacz przywołuje jako przykład. W swoim wskazaniu na wymowę ideologiczną tego filmu skupia się jednak na sposobie przedstawiania mordercy, Zodiaka (oczywiście się tu przejęzicza, gdyż Zodiak to nazwa pierwowzoru mordercy, w filmie określany jest jako Scorpio), która ma służyć jako argument przyzwalający policji na autorytarne działania [s. 394].

drugi starającego się go ująć gliniarza), w ten sposób zdecydowanie rozdzielając cechy negatywne od pozytywnych przejawiane przez mężczyzn w patriarchalnym społeczeństwie. Przesłanie filmów z seryjnym mordercą mogłoby brzmieć: tylko odpowiednio wrażliwy, silny i gotowy na wszystko mężczyzna jest w stanie pokonać zło⁶³. Wreszcie w przypadku filmów z policjantkami (które mimo swojego subwersywnego piętna konstruowane są w odniesieniu do powyżej nakreślonej tradycji gatunkowej) przesłanie przybrało kształt: żeby być równie efektywna jak mężczyźni w chwytaniu morderców, kobieta winna najpierw przepracować swoje problemy. Poza tym musi mieć wsparcie w mężczyźnie.

Kino policyjne – konteksty rozwoju gatunku

Zarówno Steve Neale, jak i Rick Altman w swoich ostatnich publikacjach skłaniają się ku twierdzeniu o wewnętrznej determinacji systemu hollywoodzkiego. Zwracając uwagę na i podkreślając rolę takich czynników, jak chęć kapitalizowania sukcesu wprowadzonych na rynek produkcji, wyzyskania formuły i minimalizowania finansowego ryzyka, świadomie pomijają kwestię związku fabuł z rzeczywistością czy wpływu kontekstu zewnątrz- i wewnątrzfilmowego na poruszaną w filmach tematykę. Opanowane przez „mentalność hitów ekranowych” kino głównego nurtu skłania się w ich przekonaniu głównie ku formule *high-concept cinema*⁶⁴. Twórcy filmów *high concept* z reguły sięgają po sprawdzony materiał. Przy czym nie chodzi tylko o produkcje, które odniosły sukces i tworzenie kolejnych *sequeli*, *prequeli* oraz *remaków*⁶⁵. Materiałem

⁶³ Nigdy przy tym nie wspomniano, że owo zło objawia się w postaci mężczyzny; równie silnego, zdeterminowanego i inteligentnego.

⁶⁴ „Kino wyrafinowanego konceptu”, jak konceptualizuje je Justin Wyatt, sprowadzić można do prostej formuły: *the look, the hook, the book* (wygląd, wabik, podręcznik). W filmach wygląd (*the look*), warstwa wizualna wysunięta zostaje na pierwszy plan. Przy czym nie chodzi tu o konstruowanie za jej pomocą znaczeń, co o epatowanie widza zapierającymi dech w piersiach efektami. Filmy najeżone są marketingowymi wabikami (*the hook*) w postaci zapadających w pamięć fraz, piosenek czy tematów muzycznych. Intryga zaś skonstruowana zostaje zgodnie z podręcznikowymi wskazaniami (*the book*), jak napisać dobry scenariusz. Na dobrą sprawę, przyznaje sam Wyatt, określenie *high concept* jest mylące, bo tak naprawdę chodzi tu o proste, nie zaś wyrafinowane, koncepty. Por.: Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 1997, s. 22.

⁶⁵ Zważywszy na powstałe w okresie postklasycznym głośne cykle (choćaby *Szczęki*, *Gwiezdne wojny*, *Star Trek*, *Rocky*, *Rambo*, *Terminator*, *48 godzin*, *Szklana pułapka*, *Zabójcza*

mogą być sztuki teatralne (zwłaszcza broadwayowskie hity), powieści oraz (czy może przede wszystkim) komiksy.

Odejdźcie w spojrzeniu na tworzenie i funkcjonowanie gatunków od koncepcji promujących rolę reżysera-autora, kolektywnej jaźni i wsłuchanego w nią ucha hollywoodzkich włodarzy ma swój jeszcze inny, pośredni, acz niezwykle istotny skutek. Badacze kina gatunków unikają dyskusji na temat wpływu rzeczywistości pozaekranowej na powstanie nie tylko formuł, ale również poszczególnych filmów. Brak możliwości zweryfikowania wysuniętych hipotez, konieczność pozostania na poziomie domysłów oraz niemożliwość jednoznacznego wskazania, co jest przyczyną, co zaś skutkiem, stanowią, jak mi się wydaje, główne tego powody. Znaczące jest to, że początkowo piszący o filmie krytycy, którzy stopniowo ewoluowali, by stać się bardziej „akademiccy”, byli jeszcze gotowi na tego typu uogólnienia (Carlos Clarens, Robin Wood). Później ograniczano się do traktowania filmów na zasadzie indeksalnej. Pewne tendencje ujawniające się w odnoszących sukcesy produkcjach miały zaświadczać o tym, co działo się ze społeczeństwem⁶⁶.

Mimo tego wewnętrznego, nigdzie niewyrażonego *explicite* zakazu, chciałabym odnieść się do ewentualnych domniemanych przyczyn pojawienia się kina policyjnego w tym właśnie okresie. Będę bazowała zarówno na ustaleniach poczynionych wcześniej przez badaczy, jak na wysnutych przez siebie, na podstawie swoich badań, hipotezach. Biorąc pod uwagę zarówno sytuację w kraju, jak i w przemyśle filmowym, zasadnym wydaje się wskazanie przyczyn zewnętrznych i wewnętrznych. Powody zewnętrzne wiązałyby się z ogółem warunków, nastrojami społecznymi i przemianami, które dotknęły Stany Zjednoczone w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Przyczyny wewnętrzne byłyby czynnikami wynikającymi z sytuacji w Hollywood, jednak nie tyle chodzi tu o chociażby opisaną przez Altmana logikę „gry producen-

broń, *Speed: Niebezpieczna prędkość* itd.), badacze skłonni byli początkowo twierdzić, że jest to wyróżnik ówczesnego kina. Historyczne badania komparatystyczne dowiodły jednak, że w tworzeniu cykli pod względem ilościowym okres postklasyczny nie odbiega od klasycznego, źródła swoje zaś ma w tradycji literackiej. Por.: Carolyn Jess-Cooke, *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 15–51.

⁶⁶ Wyjątkiem jest kino z seryjnym mordercą, ale przeważał tu wyraźny i donośny głos badaczek feministycznych, które orzekły, że objawiająca się w kinie, telewizji i literaturze fascynacja seryjnymi mordercami jest wyrazem resentymentu kultury patriarchalnej wobec kobiet. Więcej na ten temat piszę w rozdziale czwartym.

tów”⁶⁷, co o przyczyny organizacyjno-społeczno-kulturowe. Wskazanie ich pozwoli mi przejść do wyróżników gatunkowych kina policyjnego.

Okres od 1967 roku do początku lat osiemdziesiątych XX wieku, jak już wspomniałam, był czasem niezwyklej przemian w kinie amerykańskim. Oprócz odrodzenia artystycznego i komercyjnego, Peter Lev zwraca uwagę na inną istotną cechę kina amerykańskiego wspomnianego okresu. Powstające filmy wpisywały się w rodzaj narodowej debaty na temat tego, czym jest i w jakim kierunku powinno zmierzać społeczeństwo. Na poziomie zarówno wymowy, jak i formy realizowane wówczas filmy zajmowały jedną z dwóch wyraźnie zarysowanych pozycji względem zmiany, jaka się miała dokonać. Lev sprowadza ją do dylematu: „Czy amerykańskie społeczeństwo powinno zmierzać ku otwartości, zróżnicowaniu i egalitaryzmowi, idąc z duchem ruchów kontrkulturowych i antywojennych (zwłaszcza przeciw wojnie w Wietnamie)? Czy Ameryka powinna zmienić się poprzez odrzucenie zmian i hołubienie paternalistycznej władzy i tradycyjnej moralności?”⁶⁸. Debata, która zarysowała się wówczas w kinie, dotyczyła takich kwestii jak udział Stanów Zjednoczonych w wojnie w Wietnamie, rewolucja seksualna, sytuacja i status nastolatków w społeczeństwie, sytuacja kobiet i prawa mniejszości etnicznych, zwłaszcza Afroamerykanów oraz tworzonej przez nich kultury.

Zamieszki na tle rasowym, do których dochodziło w latach sześćdziesiątych (ze szczególnym natężeniem w okresie 1964–1967), zwiększenie zaangażowania w konflikt w Azji Południowo-Wschodniej (od 1965 roku), zabójstwa na tle politycznym (Roberta Kennedya i Martina Luthera Kinga w 1968 roku), protesty i wystąpienia studentów w kampusach doprowadziły do niespotykanej od czasów wojny secesyjnej polaryzacji amerykańskiego społeczeństwa. Z jednej strony wykryształizowały się grupy lewicowe, z drugiej prawicowe⁶⁹. Pierwsze wskazywały na złożoność i kompleksowość nurtujących społeczeństwo problemów. Opowiadały się za postrzeganiem ich w szerszym kontekście i przyjmowaniem systemowych rozwiązań. Ludzie legitymujący się prawicowymi poglądami z kolei kładli nacisk na tradycyjny sposób po-

⁶⁷ Zaproponowane przez badacza rozróżnienie na „grę krytyków” i „grę producentów” przy tworzeniu nowych gatunków omawiam na początku rozdziału drugiego.

⁶⁸ Peter Lev, *op. cit.*, s. xi.

⁶⁹ Guy Sorman stwierdza, że ten podział zaznaczył się od samego początku tworzenia amerykańskiego społeczeństwa i do dziś je strukturuje. W XX wieku jednak szczególnie silnie zaznaczył się w latach sześćdziesiątych i osiemdziesiątych. Por.: Guy Sorman, *Made in USA: Spojrzenie na cywilizację amerykańską*, przeł. Wojciech Nowicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, zwł. s. 25–26.

strzegania problemów. Według nich miały one charakter „izolowany i ograniczony” i należało je rozwiązywać za pomocą bezpośrednich, jednostkowych i doraźnie stosowanych działań⁷⁰.

W gruncie rzeczy w stanowiskach i wypowiedziach przedstawicieli obu stron można się było dopatrzeć wewnętrznego pomieszania. Robert Ray podkreśla: „Z pozoru lewica (czy kontrkultura, jak przyjęło się ją określać) opowiadała się za rewoltą w imię wartości historycznie kojarzonych z indywidualizmem (czy wyjętym spod prawa bohaterem [*outlaw hero*]): wolnością od ograniczeń, preferencją dla intuicji jako źródła postępowania, wydłużeniem okresu dorastania, uprzedzeniem wobec techniki, biurokracji i miejskiego życia. Prawica sprzeciwiała się temu, powołując się na wartości kojarzone ze wspólnotą (czy bohaterem prawnym [*official hero*): prawem i porządkiem, utrzymywaniem pokoju na świecie i poszanowaniem dla życia rodzinnego klasy średniej. Jednak lewica, do nominalnie indywidualistycznych wartości kontrkultury, dodała nowe rozumienie wspólnoty, podkreślając ekologię, kooperację i niechęć do współzawodnictwa. Z drugiej strony, by wprowadzić prawo i porządek, prawica zalecała coś na kształt jednorazowej, bezpośredniej, *ad hoc* akcji kojarzonej dotychczas z bohaterem wyjętym spod prawa – ucieleśnieniem lewicy”⁷¹.

Owo pomieszanie ujawniło się chociażby w odwołaniach do mitologii Dzikiego Zachodu. Ludzie deklarujący sympatie dla ruchów kontrkulturowych w swoim stylu ubierania i wyglądzie czerpali z dziewiętnastowiecznej amerykańskiej tradycji, nosząc jeansy, botki, zamszowe kurtki i kamizelki oraz dłuższe, swobodnie opadające na ramiona włosy. W słowniku sympatyków prawicy z kolei pojawiło się wiele określeń wziętych z języka tamtego okresu: „policyjne posterunki w południowym Bronksie zmieniły się w «Fort Apache», a oddziały helikopterów wykorzystywanych w Wietnamie stały się «kawalerią»”⁷². Kino policyjne wyraźnie wpisało się w opcję prawicową.

Wielu badaczy skłonnych jest uważać, że filmy policyjne dzieliły strukturę oraz przejęły funkcję, którą dotychczas w społeczeństwie amerykańskim pełnił western⁷³. W latach siedemdziesiątych XX wieku wy-

⁷⁰ Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1985, s. 254.

⁷¹ *Ibidem*, s. 254–255.

⁷² *Ibidem*, s. 255–256.

⁷³ *Ibidem*, s. 306–310; 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. 302; Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Atheneum, New York 1992, s. 634; Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 145; Will Wright,

dawało się, że formuła się wyczerpała. Western, choć wcześniej – jak wykazał Will Wright – wielokrotnie ewoluował, dopasowując się do zmieniających się potrzeb publiczności, po przeformułowaniu w „intrygę profesjonalną” wyczerpał się⁷⁴. Dodatkowo przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przyniósł falę westernów rewizjonistycznych, które uderzać miały w tradycyjne amerykańskie mity⁷⁵. Wpisywały się one w nurt filmów określanych przez Roberta Raya jako lewicowe. Odróżniało je od filmów prawicowych inne podejście do kwestii zamknięcia pogranicza, bohatera oraz mitycznej samoświadomości. O ile filmy prawicowe odrzucały myśl o dokonanej zmianie, filmy lewicowe „utrzymywały, że wszystkie granice [*frontiers*] – geograficzne i metaforyczne – znikły, a wraz z nimi jako bazą określone style życia, instytucje i wartości oparte na przesłance o istnieniu nieograniczonej przestrzeni”⁷⁶. W konsekwencji w filmach zagościło poczucie „zmierzchu”, ograniczenia, bezwzględnych sił przeciwstawiających się bohaterowi oraz anachroniczności⁷⁷.

Filmy prawicowe z kolei – spośród siedmiu wskazanych przez Raya jako sztandarowe przykłady aż pięć wpisuje się w formułę kina policyjnego: *Bullitt* (1968), *Blef Coogana* (1968), *Brudny Harry* (1971), *Francuski łącznik* (1971), *Z podniesionym czołem* (1973) – odrzucały wszelką możliwość zmiany. Odmienne miejsce i czas akcji (rozgrywały się w większości w miastach molochach oraz współcześnie) miały zaświadczać, że przyjmowały fakt zamknięcia pogranicza. W rzeczywistości jednak „ignorowały logikę Turnera”. Robert Ray podkreśla: „w tych filmach zmienione warunki nie wymagały zmiany instytucji, postaw czy stylów życia” [s. 306]. O ile w filmach lewicowych anonimowość złoczyńców

Six Guns and Society. A Structural Study of the Western, University of California Press, Berkeley 1975, s. 157; David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, 1997, s. 141–142.

⁷⁴ Will Wright, *op. cit.* *Novum* „intrygi profesjonalnej” polegało na tym, że pojedynczy bohater, tak istotny dla kultury amerykańskiej „samotny wilk”, zastąpiony został przez grupę profesjonalistów gotowych za odpowiednim wynagrodzeniem walczyć i służyć tym, którzy płacili. Westernowy „samotny wilk” z reguły angażował się nie z uwagi na nagrodę, ale zagrożone wartości konstytuujące wspólnotę.

⁷⁵ Jako przykłady badacz wymienia *Butcha Cassidy i Sundance Kida* (1969), *Dziką bandę* (1969), *Małego wielkiego człowieka* (1970), *McCabe i Pani Miller* (1971). Jak podkreśla i dowodzi Robert Ray, ich rewizjonizm był pozorny i maskował powrót do tradycyjnych sposobów postrzegania i rozwiązywania kluczowych sprzeczności. Por.: Robert B. Ray, *op. cit.*, s. 298–307.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 301.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 306–307. Z kolei John Belton utrzymuje, że charakterystyczne dla westernu wątki i motywy przejęte zostały przez *science-fiction*. Por.: John Belton, *American Cinema/American Culture*, 2nd Edition, McGraw-Hill, 2005, s. 272–275.

(wszechogarniających, zagrażających sił) traktowana mogła być jako „metafora złożoności problemów nurtujących współczesne społeczeństwo”, o tyle filmy prawicowe powracały do tradycyjnego rozumienia problemów. W tych filmach źródłem problemów „były określone jednostki, które można było sprowadzić do nazwiska i twarzy, a następnie należało namierzyć, wytropić i wyeliminować, aby w społeczeństwie przywrócić stan normalności”. Wyzwanie stanowiło jedynie znalezienie właściwego człowieka „dość silnego, by zmierzyć się ze złoczyńcą w imieniu nieefektywnych wspólnot”⁷⁸.

Filmy te często nazywano (wielko)miejskimi westernami; dwa główne ku temu powody to sposób przedstawiania problemów i postać bohatera. Ray pisze: „Filmy prawicowe, jak klasyczne filmy hollywoodzkie, które imitowały, redukowały kluczowe problem społeczne (wojnę, przestępczość, urbanizację) do łatwych do wskazania palących problemów, które rozwiązać można było za pomocą prostych i bezpośrednich działań, bez konieczności przeprowadzania długoterminowych reform. Z tego względu fabuły filmów prawicowych nieuchronnie zmierzały do konfrontacji dwóch postaci – swego rodzaju współczesnych odmian pojedynków” [s. 307]. Z tym wiązały się również podobieństwa w konstrukcji bohaterów. Ray zwraca uwagę na typową dla westernowego bohatera początkową niechęć do angażowania się w to, co się wokół dzieje, życie niejako poza społeczeństwem i nieutrzymywanie tradycyjnie rozumianych jako naturalne relacji z ludźmi (rodzinnych, seksualnych, sąsiedzkich, przyjacielskich). Najważniejsza różnica polega na tym, że o ile bohater westernowy pokazywany był jako człowiek żyjący w zgodzie z naturą i jej zasadami (taki jest jeszcze tytułowy *Billy Jack* [1971]), bohater filmów prawicowych tego okresu ocierał się o psychozę wywołaną „przez napięcie, by trwać na dawny sposób”⁷⁹.

W trzech filmach daje się zaobserwować przejście od westernu do filmu policyjnego: *Blefie Coogana* (1968), *Billym Jacku* (1971 i *sequele*) i *Z podniesionym czołem* (1973 i *sequele*). Bliżej chciałabym przyjrzeć się *Blefowi Coogana*, by zobrazować, w jaki sposób Hollywood wykorzystał typową dla westernu ikonografię, postacie, miejsce akcji oraz sposób traktowania problemu przez głównego bohatera, przenosząc je w inny kontekst oraz wykorzystując do strukturyzowania konfliktu, który będzie charakterystyczny dla późniejszego kina policyjnego.

⁷⁸ Robert B. Ray, *op. cit.*, s. 307.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 307–309.

Blef Coogana

Blef Coogana jest jednym z trzech filmów Dona Siegela, który współtworzy tak zwaną „trylogię stróżów prawa” (*lawman trilogy*)⁸⁰. Przystępując do jego kręcenia, Siegel zakończył prace nad *Madiganem* – pierwszym filmem z cyklu. W 1971 roku powróci do tematu *Brudnym Harrym*. Pomędzy tymi filmami nakręci jeszcze kilka innych filmów z Eastwoodem. *Lawman trilogy*, jak twierdzi Carlos Clarens, była przeciwwagą dla wcześniejszej trylogii Siegela z psychopatycznym zabójcą (*Baby Face Nelson* [1957], *The Lineup* [1958], *Zabójcy* [1964])⁸¹. Dla Eastwooda z kolei znaczyła przejście od bohatera westernowego do współczesnego bohatera policyjnego⁸². Dla obu była też początkiem przyjaźni, a w przypadku Eastwooda – niezwyklego rozwoju i otwarcia nowych możliwości⁸³.

Film opowiada historię złapania i przewiezienia z Nowego Jorku do hrabstwa Bayou w Arizonie przestępcy Jamesa Ringermana (Don Stroud) przez zastępcę szeryfa Walta Coogana (Eastwood). *Blef Coogana* nosi znamiona popularnej w kinie amerykańskim historii prowincjusza, który nagle znajduje się w wielkim, obcym (dosłownie i przenośnie) mieście (jak np. pan Deeds u Franka Capry). Oba miejsca akcji oraz związane z nimi style zachowań postaci istotne są również z innego powodu. Filmowa Arizona ograniczona jest do krajobrazów westernowych (spalone słońcem i porośnięte karłowatą roślinnością równiny i góry), Nowy Jork z kolei jest jak betonowa dżungla wypełniona rozpanoszonymi rzezimieszkami. Film rozpoczyna rozgrywająca się na pustyni sekwencja pościgu i schwytania zbiegłego z rezerwatu Indianina Navajo. Szeryf McCrea (Tom Tully), przełożony Coogana, wysyła go do Nowego Jorku po schwytanego tam Ringermana.

Otwierająca film sekwencja służy głównie charakterystyce Coogana. Podkreślone w niej zostają szczególnie trzy kwestie: postawa zastępcy szeryfa względem powierzonego sobie zadania, hołdowanie tradycyjnemu wzorcowi męskości oraz stosunek do przełożonych. Coogan przedstawiany jest jako mężczyzna, który podjąwszy się czegoś, nie ustanie, dopóki nie wykona zadania. Pracę traktuje nie jako obowiązek, ale misję, której oddaje się całym sobą, gotów narazić swoje życie i wejść w konflikt z przełożonymi. Coogan jednocześnie nie zapomina o wypo-

⁸⁰ Carlos Clarens, *op. cit.*, 1997, s. 300.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Chociaż Eastwood wciąż kręcił westerny.

⁸³ Paul Smith analizuje, jak wiele dla swojej przyszłej ścieżki reżyserskiej Eastwood osiągnął, współpracując z Siegelem. Por.: Paul Smith, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 69–84.

czynku i należnej mu, rozumianej na sposób patriarchalny, nagrodzie. W domu czekać ma na niego piękna kobieta (nawet jeśli jest to cudza żona), kąpiel i miłosne igraszki. Mężczyzna jest również asertywny wobec swojego przełożonego. Często sprzeciwia się mu, czy wręcz ignoruje, zwłaszcza wówczas, gdy ten odbiera mu możliwość zrealizowania zadania, którego Coogan się podjął (niezależnie, czy jest to schwytanie przestępcy, czy zaspokojenie zmysłów w ramionach kobiety).



Ilustracja 1.1. Biegnący Niedźwiedź przedstawiony z wykorzystaniem stereotypu Indianina dzikusa (*Blef Coogana* [1968])

W otwierającej film sekwencji zastanawia jeszcze jedna rzecz – stylizacja na western. Biegnący Niedźwiedź (Rudy Diaz) pokazany zostaje na pustynnym wzniesieniu, gdy ubrany w przepaskę osłaniającą genitalia, pochłania upieczone właśnie mięso i rozgląda się czujnie (ilustracja 1.1). Coogan, gdyby nie poruszał się w otwartym jeepie, można by powiedzieć, że wygląda jak dziewiętnastowieczny szeryf (ilustracja 1.2). Akcja rozgrywa się na pustyni, u podnóża gór i filmowana jest tak, by wpisać postaci w krajobraz, podkreślając ich związek z naturą (ilustracja 1.3). Odniesienie do westernu odbywa się jednak nie tylko poprzez wykorzystaną ikonografię i *mise-en-scène*. Sekwencja ta uruchamia również, porażające z perspektywy 1968 roku, w którym film był kręcony, rasistowskie stereotypy. Biegnący Niedźwiedź przedstawiony zostaje jak kierujące się atawizmami zwierzę tropione przez myśliwego – zastępcę szeryfa. Ich wymowę osłabić ma wyjaśnienie Coogana, że mężczyzna zamordo-

wał swoją żonę, jednak przypomina ono listek figowy i nie jest w stanie zrewidować wymowy obrazu.



Ilustracja 1.2. Coogan – postać zapowiadająca przejście od westernu do filmu policyjnego
(*Blef Coogana* [1968])

Coogan z kolei już w Nowym Jorku, w drodze na Manhattan swoim wyglądem oraz sposobem zachowania wyróżnia się i wzbudza zaciekawienie. Góruje wzrostem nad innymi ludźmi i jest inaczej ubrany. Szczególne zainteresowanie prowokuje jego kapelusz z szerokim rondem, buty z noskami i krawat typu *bolo*. Stereotypowo wygląd ten kojarzony jest z Teksasem, stąd powtarzające się w filmie pytanie kierowane do niego, czy stamtąd przyjechał, które staje się powracającym żartem. Coogan, co istotniejsze, wyróżnia się także zachowaniem. Wyraźne skojarzenie wizualne z Teksasem ewokuje western. Wiele postaci w filmie, komentując sposób postępowania Coogana, też przywołuje tradycję westernową. Porucznik McElroy (Lee J. Cobb), który nadzorować ma pobyt szeryfa w Nowym Jorku, tuż po przyjeździe Coogana na posterunek, gdy ten nie do końca chce postępować zgodnie z procedurami, zwraca mu uwagę, by nie zachowywał się jak Wyatt Earp. Matka Jamesa Ringermana stwierdza z kolei, że Coogan działa jak Bufflo Bill i że Nowy Jork to nie OK Coral.

Coogan istotnie krzywi się na niezrozumiałe dla niego procedury, które zmuszają go do przestrzegania przepisów, wypełniania papierów, biegania po mieście oraz skutkują tym, że jego specjalny status stróża

prawa nie jest uwzględniany. Kiedy trafia do szpitala więziennego w Bellevue, gdzie znalazł się Ringerman po przedawkowaniu LSD, nie tylko jest zaskoczony tym, że więzień miał dostęp do narkotyków, ale też, że jest w tak specjalny sposób traktowany (przebywa w szpitalu). Jego zdziwienie narasta, gdy okazuje się, że Ringermana odwiedza dziewczyna, która prawdopodobnie przyniosła mu kolejną dawkę. Początkowa próba stosowania własnych metod przez Coogana okazuje się nie tylko nieskuteczna, ale też zwraca się przeciwko szeryfowi. Ringerman, zabrany podstępem z Bellevue, zostaje odbity przez swoich kompanów na lotnisku, a ranny Coogan trafia do szpitala. McElroyowi oficjalnie udaje się odsunąć szeryfa od sprawy. Każdy kolejny krok podejmowany przez Coogana przynosi więcej szkód niż pożytku, co porucznik wykorzystuje jako dowody na nieskuteczność i anachronizm jego metod.



Ilustracja 1.3. Westernowy krajobraz w sekwencji otwierającej *Blef Coogana* (1968)

Coogan pozostaje jednak niewzruszony. Sytuację panującą na posterunku na Manhattanie oraz w Bellevue odczytuje jako potwierdzenie słuszności swojej postawy i swoich metod. Jest „samotnym wilkiem”, który – jako jedyny – może dać odpór panoszącemu się złu i bezprawiu. Dodatkowo czyni tak, jak wielokrotnie wcześniej czynili bohaterowie westernowi i później filmowi policjanci. Egzekwowanie prawa przenosi z płaszczyzny „czynności społecznych”, za które odpowiedzialne są

powołane do tego służby, na płaszczyznę jednostkową i, jak mówi, wypełnia swoją powinność. Ringeman, po ucieczce z lotniska, nie jest w jego odczuciu groźnym dla społeczeństwa i niebezpiecznym przestępcą, którego należy sprowadzić do Arizony, by postawić przed obliczem prawa, ale przede wszystkim mężczyzną, przez którego Coogan ma plamę na honorze. Jedynym sposobem, by ją usunąć, jest schwytanie go i odtransportowanie do Arizony.

Rezultat jest ten sam i widzowie mogą stwierdzić, że tak naprawdę nie ma to większego znaczenia, skoro na koniec przestępca trafia przed oblicze prawa. Jednak z perspektywy wymowy dzieła owa różnica jest znacząca. Film potwierdza bowiem kluczowe społeczne mity, za którymi stoi przyzwolenie dla autorytaryzmu. Pierwszy z nich to: „jeśli cel jest szczytny, to uświęca środki”, drugi: „tylko silny, biały mężczyzna potrafi zaprowadzić porządek”, trzeci: „instytucje są niewydolne”. Wartość służb miejskich (systemu) zostaje zdezwauowana. Policja nie tylko spóźnia się i przybywa na miejsce zdarzenia, gdy Coogan schwytał Ringermana⁸⁴, ale również jest bezbronna wobec triku zastosowanego przez zastępcę szeryfa z Arizony. Nauczony wcześniejszym doświadczeniem, na widok McElroya oświadcza, że nie schwytał Ringermana jako zastępcę szeryfa z Arizony, ale jako zwykły obywatel; posłużył się dopuszczoną przez prawo procedurą zatrzymania obywatelskiego.

Przygoda na Manhattanie utwierdziła Coogana w słuszności swoich metod, ale stosunek szeryfa do więźnia uległ zmianie. W helikopterze zabierającym ich na lotnisko, częstuje Ringemana papierosem, na który ten pożądliwie patrzy. Wcześniej, gdy Biegnący Niedźwiedź chciał zapalić, Coogan nie tylko pozostał nieprzejednany, ale jeszcze upokorzył więźnia, rozdeptując przy nim ledwo co zapalonego papierosa.

Kino policyjne – konteksty rozwoju gatunku cd.

Istotną dla rozwoju kina policyjnego sytuacją były zmiany związane z cenzurą w przemyśle filmowym w Stanach Zjednoczonych. Od lat trzydziestych XX wieku w Hollywood obowiązywał system regulacji dotyczący zawartości filmów w obszarze obyczajowym. Kodeks Pro-

⁸⁴ Zdaje się, że nieprzypadkowo Cooganowi udaje się schwycić Ringermana dopiero w chwili, gdy przestępca ukrywa się na terenie zbliżonym do tego, w którym szeryf przyzwyczajony jest działać – chodzi o Fort Tryon Park, czyli „na łonie natury”. Interesujące jest również to, że wówczas „dosiada wierzchowca” – by schwycić uciekającego motocyklem Ringermana, zabiera motocykl zażywającej przejażdżki pary.

dukcyjny (*Production Code*) przyjęty został celem zapobieżenia cenzurze zewnętrznej: stanowej, miejskiej i rządowej, której domagały się środowiska religijne zaniepokojone eksplicytnością niemoralnych treści, dosadnością języka oraz przemocą epatującą z ekranów. Szczególnie znaczący był tu głos Katolickiego Legionu Przyzwoitości. Powołany w marcu 1922 roku Motion Picture Producers and Distributors of America Inc. (MPPDA) – największa organizacja branżowa skupiająca ludzi związanych z przemysłem filmowym – jako jedno ze swoich zadań przyjęła zapobieżenie cenzurze zewnętrznej, nadzór nad zawartością filmów oraz wyciszenie sytuacji w Hollywood na tyle, by nie dochodziło do ekscesów i skandali odbijających się echem w całym kraju i wywołujących oburzenie⁸⁵.

Will Hays, którego powołano na przewodniczącego MPPDA, przygotował i wprowadził w życie już w latach dwudziestych mechanizmy lustrwania materiałów określane jako „Formuła”. Oficjalnie opublikowane w 1927 roku znane były pod nazwą *Don'ts and Be Carefuls* (*Nie rób i uważaj*). Po protestach z początku lat trzydziestych, których podstawą były wyniki badań mówiące o negatywnym wpływie przemocy filmowej na dzieci i młodzież, biuro zreorganizowano, nazywając je Production Code Administration. Na jego czele stanął Joseph Breen – przez dwie dekady negatywnie postrzegany przez filmowców naczelnny cenzor Ameryki. W Hollywood wypracowana została procedura akceptacji i zatwierdzania zarówno scenariuszy przeznaczonych do produkcji, jak i gotowych filmów. Scenariusze przesyłane były do PCA, gdzie otrzymywały wstępne przyzwolenie i sugestie usunięcia lub wprowadzenia zmian. Następnie przedstawiano do akceptacji gotowy film. Przed wprowadzeniem go na ekrany oznaczany był specjalną pieczęcią⁸⁶.

Przyjmując Kodeks Produkcyjny, Hollywood zdołało uniknąć cenzury zewnętrznej, zmusiło filmowców do, albo unikania treści niedopuszczanych do pokazywania, albo wykorzystywania różnego rodzaju figur, które w sposób zastępczy mogły wyrazić to, co chciano pokazać.

⁸⁵ Szczegółowo w języku polskim kwestie cenzury w (między innymi) amerykańskim przemyśle filmowym omawia Anna Misiak. Por.: Anna Misiak, *Kinematograf kontrolowany: Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006.

⁸⁶ Richard Maltby, *Censorship and Self-Regulation*, [w:] Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, New York, Oxford, s. 235–248. Bardzo interesująco relacje pomiędzy twórcami hollywoodzkimi a cenzurą przedstawia Stephen Prince w książce *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, Rutgers University Press, Chapel Hill (NC), 2003, s. 46–51.

Jednak w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przyczynił się w znacznym stopniu do spetryfikowania kina w coraz bardziej anachronicznych schematach. Należy bowiem pamiętać, że zakazy obejmowały nie tylko sceny zbliżeń, nagość, przemoc w postaci walki wręcz, która doprowadzała do rozlewu krwi, funkcjonujące już w roli anegdoty sypialnie z małżeńskim łóżem wspólnym dla męża i żony, pocałunek dłuższy ponad określony czas oraz wszelkie objawy namiętności. Wśród *Don'ts and Be Carefuls* znajdowały się również zakazy dotyczące używania słów „O Boże”, „Jezu!”, „Panie!” (w innych niż religijne kontekstach), narkomanii, białego niewolnictwa, prostytucji, wzmianek o „seksualnych perwersjach” (chociażby nienormatywnej tożsamości seksualnej postaci), relacjach intymnych pomiędzy przedstawicielami odmiennych ras, sceny porodu (nawet tylko za pomocą sylwetek) itd.⁸⁷ Wziąwszy pod uwagę coraz bardziej widoczne i palące problemy społeczne, kino, z perspektywy cenzury, musiało pozostać na nie głuche.

Stopniowo, nie bacząc na głosy sprzeciwu, filmowcy poszerzali obszar swojej wolności. W 1953 roku United Artists zdecydowało się na wprowadzenie na ekrany filmu Otto Premingera *Zdarza się raz* bez oficjalnej pieczęci cenzorskiej (film przyniósł pokaźne zyski). Kilka lat później sami cenzorzy wykazywali się większą elastycznością, aprobując *Wiosenną bujność traw* (1961) Elii Kazana, w którym młodzi kochankowie nie tylko nie ponosili kary za seksualne relacje, ale budzili współczucie widza. Nawet Kościół katolicki – najbardziej nieprzejednany jeśli chodzi o moralną kwalifikację filmów – wykazał się tolerancją, dając przyzwolenie na wyświetlanie *Kto się boi Virginii Woolf?* (1966)⁸⁸. Nie bez znaczenia były również coraz częściej wyświetlane na amerykańskich ekranach filmy europejskie, w których nagość i seks pozamałżeński (bez zobowiązań i dla przyjemności) traktowane były jako coś, jeśli nie oczywistego, to przynajmniej „zdarzającego się w życiu dość często”⁸⁹.

Pisząc o zmaganiach amerykańskiego przemysłu filmowego z cenzurą, należy pamiętać o dwóch często pomijanych kwestiach. Po pierwsze, w Stanach Zjednoczonych, jeśli film nie miał akceptacji PCA, skutkowało to obostrzeniami, jeśli chodzi o wiek widzów wpuszczanych na seans (co przekładało się na wpływy kasowe). O wiele ważniejszy jednak był towarzyszący temu zakaz reklamy. Nieopieczętowany oficjalnie

⁸⁷ Richard Maltby, *Censorship and Self-Regulation*, s. 239.

⁸⁸ Film początkowo był kwestionowany ze względu na język. Jak podaje Paul Monaco, w filmie jedenaście razy padało *goddamn*, siedem *bastard*, *screw you*, *hump the hostess*, *up yours* i odniesienie do *monkey nipple*. Por.: Paul Monaco, *The Sixties: 1960–1969*, University of California Press, Berkeley 2001, s. 59.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 56–60.

film nie mógł być reklamowany: ani w kinach nie można było pokazywać zwiastunów, ani umieszczać w prasie ogłoszeń. Dlatego, nawet jeżeli wabikiem mogły okazać się „sceny”, to problem polegał na tym, że nie wiadomo było, jak dotrzeć z tą informacją do potencjalnego widza. Po drugie, od samego początku kino uznane zostało pod względem prawnym za gałąź przemysłu. Z tego powodu filmowcy nie mogli powoływać się na Pierwszą Poprawkę do Konstytucji, gwarantującą wolność i swobodę wypowiedzi, zwłaszcza artystycznej⁹⁰. O ile początkowo fakt ten nie przeszkadzał, a nawet działał na korzyść branży⁹¹, to w późniejszym okresie powodował, że filmowcy nie mogli używać jako argumentu kwestii prawa do swobody wypowiedzi. Dopiero decyzje Sądu Najwyższego z lat 1952–1958 zmieniły tę sytuację, gwarantując ochronę prawną wynikającą z Pierwszej Poprawki również produkcjom filmowym⁹².

W 1966 roku na nowego przewodniczącego Motion Picture Association of America (MPAA, dawne MPPDA) wybrany został Jack Valenti. Valenti był pracownikiem Białego Domu w administracji prezydenta Lyndona Johnsona. O przyjęciu jego kandydatury zdecydowało wcześniejsze doświadczenie w reklamie i *Public Relations*. Valenti od razu dał się poznać jako człowiek dążący do zmian. Nie tylko opowiedział się za stanowiskiem Michelangelo Antonioniego, któremu chciano wyciąć fragmenty *Powiększenia* (1966) przed wprowadzeniem na rynek amerykański⁹³, ale również wypowiadał się niezwykle dyplomatycznie przed powołaną w 1967 roku National Commission on Obscenity and Pornography. Wreszcie, wykorzystując argument właściwego rozpoznania przez kiniarzy środowiska, w którym operowali, przeforsował zmianę Kodek-

⁹⁰ Spod ochrony Pierwszej Poprawki przemysł filmowy wyłączała decyzja Sądu Najwyższego z 1915 roku znana jako *Mutual Film Corporation vs. Industrial Commission of Ohio*.

⁹¹ Dzięki temu, na przykład, doszło do tak intensywnej ekspansji kina amerykańskiego w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Ambasady i konsulaty miały obowiązek zbierania danych, jak je określano „handlowych”, dotyczących preferencji tamtejszej widowni oraz promowania i wspieraniu kina hollywoodzkiego za granicami kraju. Z kolei w czasie Wielkiego Kryzysu Hollywood zostało objęte takimi samymi programami ochronnymi, jak inne gałęzie gospodarki, co chociażby pozwoliło na skonsolidowanie związków i organizacji branżowych.

⁹² Chodziło przede wszystkim o decyzję Sądu Najwyższego w sprawie *United States vs. Paramount Pictures* (1952).

⁹³ Powodem były dwie sceny. W pierwszej, gdy Thomas (David Hemmings) zabawia się w swoim studio fotograficznym z dwiema nastolatkami, w jednym z ujęć pokazane zostały włosy łonowe jednej z nich. Druga to scena, kiedy Thomas podgląda kochającą się parę sąsiadów. Por.: Paul Monaco, *op. cit.*, s. 61.

su Produkcyjnego na *rating system*, czyli klasyfikację widzów względem określonej grupy wiekowej⁹⁴.

Amerykański system klasyfikacji wiekowej wzorowany był na działającym od lat systemie w Wielkiej Brytanii i polegał na przydzielaniu filmom określonej kategorii, która umieszczana była na specjalnej planszy i podczas wyświetlania zwiastunów, i przed rozpoczęciem seansu. Kategoria uzależniona była od używanych przekleństw, scen nagości i seksu oraz przemocy. Od listopada 1968 roku filmy amerykańskie produkowane lub dystrybuowane przez studia i producentów zrzeszonych w MPAA oznaczane były jako: „G” (*general audiences*, czyli „dla wszystkich bez względu na wiek”), „M” (*mature viewers*, przekształcony później na „PG” [*parental guidance*] – znaczyło tyle, co „dzieci powinny oglądać film w towarzystwie rodziców, ale widzowie w każdym wieku mogą być wpuszczani do kina”), „R” (*restricted* – „dzieci poniżej 16 roku życia będą wpuszczane tylko w towarzystwie rodziców lub dorosłych opiekunów [później granicę wiekową podniesiono do lat 17]”), oraz „X” („dla widzów powyżej 16 [później 17] roku życia”; po blisko trzech dekadach zmienione na „NC-17”⁹⁵). System przeszedł z czasem zmiany, jednak ogólna zasada pozostała. Kategoria filmu oznaczana jest na planszy przed rozpoczęciem projekcji i zależy od języka (stopnia użycia wulgaryzmów), scen przemocy, nagości i erotyki⁹⁶.

Kino policyjne od początku wykorzystywało przemoc jako element swojej wypowiedzi. W filmach nie tylko pokazywano morderstwa, bójki i strzelaniny, ale wręcz je celebrowano, przedstawiając w sposób niezwykle sugestywny i obrazowy zadawane razy, okaleczanie ciała, rany i tryskającą krew. Obrazowa przemoc stanie się „znakiem firmowym” policyjnego kina akcji w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Sceny walki wręcz traktowane będą niemal jak numery wokalnotaneczne w musicalach. Przerywały będą narrację, zawieszały na kilka minut, ale jednocześnie współtworzyły znaczenia oraz „rekapitułowały” całość⁹⁷. Prostytucja, handel narkotykami, korupcja wśród urzędników i przedstawicieli prawa stanowić będzie codzienność filmowego policyjnego życia. Kino nie stronić też będzie od przygodnego, namiętnego i pozamałżeńskiego seksu, któremu oddawać się będą filmowi policjanci (*Francuski łącznik* [1971], *Siła magnum* [1973], *Rok Smoka* [1985], *Gliniarz* [1988]). Wulgarne słowa nie tylko wejdą na stałe do słownika filmowych

⁹⁴ *Ibidem*, s. 62–64.

⁹⁵ Anna Misiak, *op. cit.*, s. 341.

⁹⁶ Paul Monaco, *op. cit.*, s. 65.

⁹⁷ W ten sposób o numerach wokalnotanecznych pisze Altman. Por.: Rick Altman, *The American Film...*, s. 102.

policjantów, ich użycie przerodzi się w swego rodzaju „sadosochistyczne rytuały upokarzania i zadawania śmierci” czy „rytualną inwokację sodomii”⁹⁸ (*Zabójcza broń* [1987], *Ostatni skaut* [1991]).

W filmach policyjnych ujawni się fascynacja pokiereszowanym, ranym, ociekającym krwią, zmasakrowanym ciałem. Sceny walk wręcz i bójek staną się pretekstem do obnażenia męskiego torsu i wystawienia go na spojrzenie widza. W latach osiemdziesiątych pod byle pretekstem pokazywać się będzie nagiego, muskularnego mężczyznę-policjanta. Badacze do dziś spierają się o przyczyny lub/i konsekwencje tego gestu uczynienia z mężczyzny spektaklu. Spektakl, ale o jednoznacznie uprzedmiotawiającym charakterze, uczyniony zostanie również z kobiecego ciała. O ile jednak w okresie klasycznym kobieta-jako-spektakl służyła jako fetysz, w kinie policyjnym ujawniona seksualność skojarzona zostanie z prostytutką lub wyuzdaniem. Pojawi się również jeszcze jeden sposób uprzedmiotowienia kobiecego ciała i uczynienia z niego spektaklu, szczególnie symptomatyczny dla kina z seryjnym mordercą. Okaleczone, pobite, zmasakrowane kobiece ciało poddane zostanie w tych filmach autopsji, czyli procedurze medycznej dokonywanej na martwym ciele celem ustalenia przyczyn oraz sposobu śmierci. Rozpostarte na jasno oświetlonym stole ciało nie tylko poddawane będzie szczegółowemu zewnętrznemu oglądowi, ale też rozcinane i oglądane od wewnątrz, ważone i mierzone. Wzbudzać będzie przy tym fascynację (utkwione w nim baczne spojrzenie patologa i detektywa), ale i odrazę (najczęściej poprzez zapach). Sfotografowane dokładnie i w licznych zbliżeniach na miejscu zbrodni (lub w miejscu znalezienia) ciało służy jeszcze jednemu celowi – jego wizerunki porozwieszane są na tablicy śledczej na posterunku, nawet w domu detektywa, stymulując go, jak jest wyjaśniane, do dalszego, równie zaangażowanego wysiłku w tropieniu mordercy.

Amerykanie, jak podkreśla James Oliver Robertson, mają ambiwalentny stosunek do policji. Poprzez oznaki władzy takie jak mundur, odznaka, broń, radiowóz, policjant swoją obecnością reprezentuje wybraną przez wszystkich mieszkańców władzę – mera miasta. Jest jedynym codziennym znakiem władzy, dowodem tego, że ona istnieje i że obywatele tworzą wspólnotę, która ową władzę wybrała. Władza, szczególnie ta w mundurach, kojarzy się jednak Amerykanom negatywnie. Jest wyzwaniem dla wysoko cenionej autonomii i wolności jednostki. W podręcznikach szkolnych policja określana jest jako „pomocnicy naszej społeczności” (*our community helpers*). Dzieci uczą się, że policjanci

⁹⁸ Określenia te wprowadza Neal King. Por.: Neal King, *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S.*, Temple University Press, Philadelphia 1999, s. 160 i 163.

są ważni w życiu wspólnoty, gdyż służą pomocą osobom, które się zagubiły w miejskim gąszczu ulic, interweniują, gdy dochodzi do konfliktów w rodzinie, przywracając spokój, gdy „rzeczy wymkną się spod kontroli”. W Stanach Zjednoczonych rodząca kobieta, która nie ma środka transportu, ma prawo wezwać policję i poprosić o przewiezienie do szpitala⁹⁹.

Z jednej strony zatem policjant służy pomocą, zwłaszcza będącym w potrzebie, słabszym, zagubionym, z drugiej zaś stanowi zagrożenie dla jednostkowej wolności. Dzieje się tak dlatego, ponieważ policjanci są również strażnikami prawa, porządku i zasad oraz wykonawcami wyroków. Jako przedstawiciele władzy kojarzeni są z rządem, który również postrzegany jest w Stanach Zjednoczonych negatywnie – jako narzucający reguły ograniczające wolność jednostek. Policjantów wyróżnia nie tylko mundur, odznaka, prawo do noszenia broni oraz radiowóz. Tworzą oni też zamknięte wspólnoty ze swoją własną, specyficzną kulturą organizacyjną, obudowaną przepisami, regułami, zarządzeniami. Przyczynia się to do postrzegania policji jako zbiurokratyzowanej i oddalonej od społeczności siły, która wytworzyła swoje własne struktury. Jako taka zdecydowanie nie wypełnia ideałów i oczekiwań. „Policjant staje się «świnia» [pig], «szpiclem» [fuzz], przedstawicielem obcej siły dokonującej najazdu, czy nawet destrukcji wspólnoty jednostek lub symbolizującej bezsilność wspólnot”¹⁰⁰.

Od początku policja i policjanci mieli bardzo niski status w społeczeństwie amerykańskim. Kryteria przyjęcia do służby nie były wygórowane. Wystarczyło legitymować się edukacją na poziomie podstawowym oraz mieć „męską budowę”. Policjanci pracowali w trudnych warunkach, w ciągłym stresie. Często byli przepracowani, a pensje były niskie. Stereotypowo służba w policji była stopniem na drabinie hierarchii społecznej w etnicznie podzielonym społeczeństwie amerykańskim. Z reguły parali się nią Irlandczycy, dziedzicząc zawód z pokolenia na pokolenie¹⁰¹. Dopiero w 1967 roku, po opublikowaniu wielotomowego raportu *President's Commission on Law Enforcement and Administration of Justice* sytuacja zaczęła się zmieniać. Według jego zaleceń należało jak najszybciej zmienić wizerunek policjanta, przyjmując do służby osoby

⁹⁹ James Oliver Robertson, *American Myth, American Reality*, Hill & Wang, New York 1980, s. 236–237.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 237.

¹⁰¹ W Nowym Jorku i Chicago wielu policjantów było emigrantami o pochodzeniu polskim. Kolejnym szczeblem kariery było skończenie studiów prawniczych i zostanie prokuratorem, rzadziej radcą prawnym lub adwokatem. Obecnie tę ścieżkę kariery przejęli Latynosi.

wykształcone, mające odpowiednie umiejętności techniczne oraz odbyte specjalistyczne szkolenia zawodowe¹⁰².

Konieczność natychmiastowych reform stymulowana była również przez bieżącą sytuację. W ciągu lat sześćdziesiątych prestiż policji malał. Jak pisze Carlos Clarens: „Najczęściej słyszany wówczas epitetem, obok *białasa* i *czarnucha* [*whitey, nigger*] był «świnia». [...] i odnosił się do policjanta”¹⁰³. Nierozwiązane lub/i nie do końca zbadane zagadki zabójstw niezwykle ważnych postaci ze sceny politycznej: Johna F. Kennedy’ego (1963), Malcolma X (1965), Marthina Luthera Kinga i Roberta Kennedy’ego (obaj zginęli w 1968 roku) spowodowały dużo zamieszania i wątpliwości wśród ludzi, którzy skłaniali się ku stwierdzeniu, że policja nie panowała nad tym, co się działo. Zaczęły one jeszcze bardziej narastać pod koniec lat sześćdziesiątych, gdy policjanci zabili czterech uczestników marszów pokojowych w Kent State University, raniąc dziewięciu innych, walczyli z protestującymi w czasie Narodowej Konwencji Demokratów w 1968 w Chicago i przez pięć dni zmagali się z homoseksualistami przez Stonewall Inn w Nowym Jorku (czerwiec 1969 roku)¹⁰⁴.

Niespodziewanie, na początku lat siedemdziesiątych Amerykanie zaczęli skłaniać się ku porządkowi i przestrzeganiu prawa. Co zaskakujące, kino zareagowało, wprowadzając postać policjanta: „zacierzwionego, niezależnego, samowolnego, o wyraźnie robotniczym pochodzeniu”. Widzowie przyjęli go bardzo przychylnie, odsuwając na bok wcześniejsze uprzedzenia¹⁰⁵. Clarens podkreśla, że filmowy glina mógł się posunąć niezwykle daleko, ale w jego postawie musiał wyraźnie uwidaczniać się antyautorytaryzm. Jak długo występował przeciwko politykom, biurokratom i przełożonym, cieszył się kredytem u publiczności. To właśnie łączy Franka Bullitta (*Bullit* [1968]), Jimmy’ego „Popeye’a” (*Francuski łącznik* [1971]) i Harry’ego Callahana (*Brudny Harry* [1971]).

¹⁰² Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 71.

¹⁰³ Carlos Clarens, *op. cit.*, s. 314.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Nie zmieniły tego nawet ustalenia Komisji Knappa, dzięki którym na światło dzienne wydobyte, opisane i udokumentowane zostały praktyki stosowane przez policjantów w Nowym Jorku, polegające z jednej strony na akceptowaniu niewielkich kwot pieniężnych w zamian za przymykanie oka na drobne wykroczenia, z drugiej zaś na domaganiu się przez policjantów regularnie wypłacanych łapówek w zamian za niereagowanie na popełniane przestępstw, takich jak chociażby handel narkotykami. Komisja do Zbadania Domniemanej Korupcji Policji (Commission to Investigate Alleged Police Corruption) działała na terenie Nowego Jorku od kwietnia 1970 do grudnia 1972 roku pod przewodnictwem Whitmana Knappa. Film Sidneya Lumeta *Serpico* (1973) opowiada o tym, jak doszło do jej powołania.

Unaoczniając tę zmianę, Clarens cytuje Gene Hackmana grającego „Popeye’a”. W jednym z wywiadów aktor, który jak sam publicznie przyznawał, miał problemy w tą rolę, stwierdził: „Jedną z rzeczy, która mnie przerażała we *Francuskim łączniku* był początek filmu. W pierwszych scenach pobity zostaje czarnoskóry mężczyzna, używa się słów «kaktus», «makaroniarz», «czarnuch» [...] a następnie mówi się widzowi: «Zostaniecie z tym facetem przez dwie godziny i go polubicie, będziecie go szanować, będziecie go poważać»”. Carlos Clarens podkreśla, że postawa widzów względem postaci policyjnych (w szczególności „Popeye” Doyle’a) wynikała z tego, że nowy bohater miał odwagę przeciwstawić się przełożonym oraz gotów był poświęcić swoje życie dla pracy, której celem było zaprowadzenie porządku¹⁰⁶.

Carlos Clarens uważa, że do powstania i rozwoju kina policyjnego przyczyniła się również wojna w Wietnamie¹⁰⁷. Argument ten dziś może wydawać się mało przekonujący, zarówno jeśli weźmiemy pod uwagę znaczenia implicytne, jak i symptomatyczne. Przywołam go jednak z dwóch powodów: po pierwsze, funkcjonował on w historii kina i jeszcze dziś można się z nim spotkać, po drugie, Clarens – niezwykle wnikliwy krytyk filmowy – uznał go za oczywisty z perspektywy czasów, w których pisał (pierwsze wydanie *Crime Movies*, w którym argument ten przywołuje, ukazało się w 1980 roku).

Problematyczność wojny w Wietnamie (brak jasności co do powodów zaangażowania wśród Amerykanów, protesty ze strony studentów i działaczy lewicowych, świadomość popełnionych błędów oraz niechęć do przyznania się do porażki) spowodowały, że Hollywood przez długi czas unikał tematu Wietnamu. Chęć zaangażowania w debatę toczącą się wokół wojny oraz ukierunkowania nastrojów publiczności zaowocowała produkcjami „zastępczymi”. Clarens wymienia *Pattona* (1968), *Tora! Tora! Tora!* (1970) i *MASH* (1972). Jak pisze, wykorzystując „ochronne przebranie opowieści z okresu drugiej wojny światowej oraz wojny w Korei”, przez analogię sugerowały widzom, w jaki sposób mają odbierać i jak się ustosunkować do bieżących wydarzeń. Krytyk kwituje ich wymowę stwierdzeniem „należy oddać szacunek obu walczącym stronom”. Filmy te, szczególnie *Patton*, propagowały również postawę aprobatywną wobec jednostek silnych i postępujących w niekonwencjonalny sposób¹⁰⁸.

Filmowi policjanci stanowili bardziej przyziemną i, tym samym, bliższą i bardziej zrozumiałą odmianę współczesnych Pattonów: „Spad-

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 314–315.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 298.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

kobiercy mistyki Pattona, filmy policyjne przedkładały szybkie, niekonwencjonalne akcje ponad humanistyczne wartości i, bardzo często, redukowały przynależne prawu dostojęstwo do łachmanów, pomstując na doprowadzające do szału niuanse demokracji". Sytuacja filmowych policjantów stanowiła szczególne wyzwanie, wykraczając poza zarysowaną analogię. Clarens określa ich mianem samotnych strażników, patrolujących cienką granicę, oddzielającą barbarzyństwo od cywilizowanego świata. Mimo że system sprzysięgał się przeciw nim, chociażby poprzez orzeczenia w sprawie Escobedo i Miranda¹⁰⁹, policjanci gotowi byli narażić swoje zdrowie i życie, by bronić społeczeństwa. Samotni i często sfrustrowani, kontestowani przez większość obywateli i odrzuceni przez rodziny, byli jak żołnierze, którzy pojechali walczyć do Wietnamu¹¹⁰.

Charakterystyka kina policyjnego

Na początku lat siedemdziesiątych XX wieku sytuacja sprzyjała pojawieniu się i rozwojowi nowych formuł. Lata sześćdziesiąte spowodowały na tyle duże poruszenie w społeczeństwie amerykańskim, że coraz częściej dawało się słyszeć głosy nawołujące do zmian na wyższym, systemowym poziomie. Konserwatywne dotychczas kino również włączyło się do debaty, wyraźnie dzieląc się na wspomniane wcześniej dwa nurty określane przez badaczy jako lewicowe i prawicowe. Podczas gdy większość filmów tworzących renesans Hollywoodu sytuowała się po stronie progresywnej, filmy wpisujące się w tradycyjnie pojmowane kino gatunków zdecydowanie opowiadały się za rozwiązaniami proponowanymi przez nurt prawicowy¹¹¹. Nie inaczej było z kinem policyjnym. Przy czym nie chodziło tylko o opowiedzenie się po stronie komunitarianizmu oraz tradycyjnego sposobu postrzegania roli kina w społeczeństwie amerykańskim. *Cop cinema* również odważnie sięgało zarówno w obszary zakazanych dotychczas tematów, jak i unikanej nowofalowej

¹⁰⁹ Orzeczenia te ograniczały samowolę policji wobec podejrzanych, jednak, za sprawą takich filmów jak *Brudny Harry*, były negatywnie postrzegane przez społeczeństwo – więcej pisać będę o tym w drugim rozdziale.

¹¹⁰ Carlos Clarens, *op. cit.*, s. 298.

¹¹¹ Wymienić tu można, oprócz kina policyjnego, również horrory, *science-fiction*, kino katastroficzne, kino *blaxploitation* czy gangsterskie. Wielu badaczy wymienia je jako przełamujące dotychczasowe schematy myślowe (np. *blaxploitation* po raz pierwszy na tak dużą skalę od czasu upadku wytwórni realizujących filmy dla mniejszości etnicznych wprowadziło na ekrany Afroamerykanów), jednak w gruncie rzeczy pozostawiały one bardzo konserwatywne.

estetyki. Poprzez postać policjanta oraz jego rolę w fabule nowy gatunek odwoływał się do atawistycznej potrzeby, dochodzącej do głosu w skonfliktowanej i zagrożonej destabilizacją społeczności. W takich sytuacjach daje się słyszeć głosy domagające się pojawienia silnego mężczyzny, który będzie w stanie ogarnąć chaos i zaprowadzić porządek: wskazać i ukarać sprawców, przywrócić spokój i stabilizację. Kino policyjne było odpowiedzią na tę potrzebę.

Kino amerykańskie w tym okresie otwarte było na nowe, mniej podległe wewnętrznej cenzurze głosy. Dysponowało już również elementami, które mogły dać asumpt do powstania i okrzepnięcia nowej formuły. Określiłam je, korzystając z propozycji Ricka Altmana, jako elementy semantyczne i syntaktyczne. Jeśli chodzi o elementy semantyczne, były to: charakterystyczna dla kina kryminalnego trójka postaci: przestępca–ofiara–stróż prawa, przy czym w kinie policyjnym ten ostatni wysunięty został na plan pierwszy¹¹²; miasto jako miejsce akcji (betonowa, niemożliwa do okiełznania pustynia, która prowokuje ludzi do strasznych czynów, wyjaławia ich i niszczy wszelkie międzyludzkie relacje¹¹³); kulturowy amerykański mit regeneracji poprzez przemoc; idea *vigilantismu*. Niezwykle ważne również okazało się to, że kino mogło służyć jako nośnik określonych wzorców i zachowań. Dzięki temu istotnym elementem *cop genre* stało się odniesienie do hegemonicznej męskości (zarówno problematyzowanie, jak i propagowanie).

Jeśli chodzi o elementy syntaktyczne, to dwa funkcjonują w literaturze przedmiotu i kojarzone są z kinem policyjnym: typowa dla kryminału składnia „kto-to-zrobił” (*whodunit*) przetworzona w „jak-ich-złapać” oraz składnia policyjnych procedur. Ze swojej strony dodałabym dwie bardziej rudymentalne: strukturę dojrzewania (Wyprawy Bohatera) oraz walki ze złem w postaci zmagania z przestępcą-sobowtorem. Druga z wymienionych opiera się na postaci *doppelgängera*, stąd może również być traktowana jako element semantyczny (wówczas przestępca byłby

¹¹² Postać policjanta/detektywa w kinie amerykańskim omówiłam we wprowadzeniu. Najbardziej typowej dla kina policyjnego postaci „zaciętrzewionego gliniarza” przyjrę się w rozdziale drugim.

¹¹³ Ten sposób postrzegania miasta przejęty został z *film noir*. Wskazując na kluczowe cechy tego wizerunku, Michael Walker zestawia wizerunek miasta w kinie gangsterskim z wizerunkiem miasta w *film noir*. O ile w tym pierwszym miasto było miejscem oferującym nieograniczone możliwości, dzięki którym gangster mógł zrobić karierę i wzbogacić się, w filmie czarnym miasto prezentowane było jako pułapka, labirynt lub dżungla wyniszczające człowieka, gdzie na każdym kroku czekała zguba. Por.: Michael Walker, *Film Noir: Introduction*, [w:] Ian Cameron (ed.), *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista, London 1992, s. 8.

gotyckim drugim policjanta). W latach siedemdziesiątych w kinie amerykańskim wyodrębniła się jeszcze jedna składnia, która przejęta została przez kino policyjne w latach osiemdziesiątych – relacji kumplowskiej. Zajmę się teraz tymi elementami, skupiając się na tych szczególnie istotnych lub wymagających przybliżenia czytelnikom z nieamerykańskiej kultury.

Niezwykłe 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 „zaciętrzewionej męskości” (Marilyn Yaquinto)¹¹⁴. 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 przekonanie, że chce to móc. Niezwykle istotnym rysem jego postawy jest również 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 klasa¹¹⁵. Dlatego zdecydowałam się wykorzystać do jego opisu funkcjonujące w obrębie *gender studies* określenie „hegemoniczna męskość”.

Problematyka męskości (rozumianej jako płeć kulturowa), rozwijała się w Stanach Zjednoczonych w omawianym okresie dwutorowo. Po pierwsze, w formie silnych ruchów *backslashowych* skierowanych przeciw osiągnięciom feminizmu. Celowali tutaj badacze zorientowani esen-

¹¹⁴ Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 79–83; Philippa Gates, *op. cit.*, s. 30–45 (zwł. 34–36); Susan Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2004, s. 1–23, 52–63; Marilyn Yaquinto, *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rouge Cop Character. A Dissertation*, Bowling Green State University, 2006, s. 22–64.

¹¹⁵ 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-man*. Por.: E. Anthony Rotundo, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, BasicBooks, New York 1993.

cialistycznie, czyli opowiadający się za stwierdzeniem, że istnieje istota męskości. Najsilniejszym i najbardziej spektakularnym w sensie mobilizacji mężczyzn okazał się ruch zainspirowany przez Roberta Bly'ego. Mityczno-poetycki w swej istocie i dążący do przywrócenia w mężczyznach Żelaznego Jana, czyli mitycznej istoty męskości¹¹⁶. Po drugie, ujawnili się wówczas konstrukcyjniści, podkreślający, że dominujący w danym społeczeństwie wzorzec męskości jest historycznie zmiennym tworem. Zainspirowani psychoanalizą twierdzili, że męskość jest konstruowania nie tyle przez to, co sobą stanowi, ale względem Innych¹¹⁷. W obszarze amerykańskim owym Innym mężczyzny byli: dziecko, kobieta, homoseksualista i mężczyźni o innym kolorze skóry (głównie Afroamerykanie). Stąd cechy konstytutywne tej męskości można rozpracować jako: nie-dziecko (niezależny, potrafiący stanąć twarzą w twarz z niebezpieczeństwem, niezłomny), nie-kobieta (silny, racjonalny, aktywny), nie-homoseksualista (aktywny, twardy) i nie-Afroamerykanin (biały)¹¹⁸. Ostatnia cecha – „białość” – choć jest opisowa a nie definiująca, okazała się być kluczową, gdyż właśnie niewidoczną, traktowaną jako norma.

„Hegemoniczna męskość”, tak jak ją definiuje, opowiadający się raczej za konstrukcjonizmem, R.D. Connell, nie jest czymś stałym i raz na zawsze określonym. Wręcz przeciwnie, podlega zmianom: „Jest raczej męskością, która zajmuje dominującą pozycję w danym wzorcu relacji

¹¹⁶ Robert Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przeł. Jacek Tittenbrun, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1993.

¹¹⁷ Philip Jenkins podkreśla jedną z ważnych i, według niego, kluczowych cech kształtowania się amerykańskiego państwa – określanie i definiowanie wobec Innych. Różnorodność etniczna połączona z „radikalną masową demokracją” powodowała konieczność tworzenia koalicji. Ich spoiwem stał się zwyczaj „piętnowania «niebezpiecznych obcych» jako spiskowców”. Rozpoznanie tego typu grup oraz wykorzystywanie ich roli odbywało się za pomocą, jak to określa, „polityki symbolicznej”. Jenks pisze, że w tym szczególnym przypadku opiera się ona na „atakowaniu wrogiej grupy nie bezpośrednio, ale poprzez uwydatnienie jakiejś jej charakterystycznej cechy, która sama w sobie mogłaby zostać potępiona, a nawet zakazana” [XXIII]. Por.: Philip Jenkins, *Historia Stanów Zjednoczonych*, przeł. Anna Oksiuta, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. XXI–XXIV. Wydaje się, że ta „polityka symboliczna” doskonale wpisała się również w definiowanie społeczeństwa patriarchalnego oraz roli i relacji grup dominujących i podporządkowanych. Psychoanaliza zaś dostarczyła narzędzi opisu tego zjawiska, definiując kobiety, kolorowych mężczyzn, mężczyzn homoseksualnych i dzieci jako Innych mężczyzn.

¹¹⁸ Szczegółowo trzy pierwsze kwestie analizuje Elisabeth Badinter w *XY tożsamość mężczyzn*. Por.: Elisabeth Badinter, *XY tożsamość mężczyzn*, przeł. Grzegorz Przewłocki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1993.

genderowych, pozycję podatną na kontestację”¹¹⁹, dlatego należy rozpatrywać ją zawsze w kontekście, w którym była propagowana. Oprócz wyżej wspomnianych Innych – określających ją z zewnątrz „porządku genderowego” – definiuje ją szereg elementów wewnętrznych. Connell wymienia wśród nich: hegemonię, subordynację, współudział i marginalizację (*hegemony, subordination, complicity, marginalization*). Pojęcie hegemonii Connell przejmując od Gramsciego i określa nią „kulturową dynamikę, poprzez którą grupa [klasa – E.D.] rości sobie prawo i podtrzymuje swoją wiodącą pozycję w życiu społecznym”¹²⁰. Subordynacja wskazuje na wewnętrzne podporządkowania. Na przykład mężczyźni homoseksualni zostają postawieni niżej i podporządkowani heteroseksualnym, którzy stanowią normę (przynajmniej oficjalnie, gdyż, jak sam badacz podkreśla, wielu mężczyzn przynależących do grupy dominującej było/jest homoseksualistami; zachowanie pozycji wymaga ukrycia tego faktu). Współudział wiąże się z faktem, że choć część mężczyzn może być marginalizowana lub podporządkowana, jednak wspierają *status quo*, gdyż wystąpienie przeciw porządkowi wiązać się może z poważnymi konsekwencjami, jak ostracyzm i pozbawienie przywilejów względem innych dyskryminowanych grup (głównie kobiet). Obrazu dopełnia marginalizacja (*marginalization*), która częściowo pokrywa się z odniesieniem wobec Innego. Chodzi mianowicie o relację pomiędzy męskością grup dominujących i podporządkowanych. Relacja ta w przeważającej mierze opiera się na podziałach klasowych i różnicach rasowych. Robotnicy oraz Afroamerykanie są z reguły marginalizowani i sytuowani niżej względem białych przedstawicieli klasy wyższej i średniej¹²¹.

„Hegemoniczną męskość – jak podkreśla zatem Connell – można zdefiniować jako konfigurację praktyk genderowych akceptowanych w danym momencie jako właściwa odpowiedź na problem legitymizacji patriarchy, który gwarantuje (albo ma gwarantować) dominującą pozycję mężczyzn i podporządkowanie kobiet”¹²². Należy przy tym pamiętać, że często ci, którzy tworzą i podtrzymują ów porządek, sami nie stanowią jego najdoskonalszego ucieleśnienia: „Jednostki mające instytucjonalną władzę lub posiadacze fortuny mogą sytuować się na antypodach tego hegemonicznego wzorca w swoim prywatnym życiu”. Często

¹¹⁹ R.D. Connell, *Masculinities, Relations Among*, [w:] Michael Kimmel, Amy Aronson (eds.), *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, ABC Clio, Santa Barbara (Cal.), 2004, s. 507.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 508.

¹²¹ *Ibidem*, s. 508–510.

¹²² *Ibidem*, s. 508.

rola reprezentacyjna przypada tu aktorom lub fikcyjnym postaciom¹²³. Stąd zatem stwierdzenie badaczek mówiące o kulturowym znaczeniu sposobu kodowania męskości w kinie policyjnym. Dzięki temu staje się też możliwe wyjaśnienie pewnego paradoksu. Otóż w *cop genre* policjant z reguły jest białym mężczyzną w średnim wieku¹²⁴, co zgodne byłoby z charakterystyką hegemonicznej męskości. Jednakże policjanci w amerykańskim społeczeństwie postrzegani są jako przedstawiciele klasy robotniczej bądź średniej-niższej (*lower middle class*). Plebejski charakter bohaterów policyjnego kina akcji jest wręcz ostentacyjnie podkreślany. Opisany przez Connella współudział (*complicity*) stanowiłby w tym miejscu najlepsze wyjaśnienie tego paradoksu.

Chcąc bliżej wyjaśnić, w jaki sposób owa hegemoniczna męskość jest konstruowana na ekranie, Philippa Gates posługuje się koncepcjami odgrywania płci (*gender performing*), spektaklu (*spectacle*) i maskarady (*masquarade*). Tę pierwszą czerpie od Judith Butler, drugą od Laury Mulvey, Steve Neale'a i Petera Lehmana, trzecią zaś od Mary Ann Doane i Yvonne Tasker. Jeśli chodzi o odgrywanie płci, to, idąc tropem Richarda Dyera, Gates stwierdza: „Kobiety mogą *wyglądać* [look] kobieco, ale mężczyźni muszą *odgrywać* [perform] męskość poprzez aktywność, potwierdzając w ten sposób męskość, władzę i twardość”¹²⁵. Dalej pisze:

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Początkowo sama możliwość wystąpienia w roli policjanta Afroamerykanina była na tyle subwersywną ideą, że Nicole Rafter wydziela kwestię męskości i rasy i rozważa je w oddzielnym podrozdziale (por.: Rafter, Nicole, *op. cit.*, s. 83–85). Oczywiście pamiętna jest rola Sidneya Poitier w filmie *W upalną noc* (1967), ale był to wyjątek potwierdzający regułę. O wiele bardziej reprezentatywne podejście zostało zaprezentowane w *Sile magnum* (1973), gdzie czarnoskóry partner Harry'ego Callahana ginie, co na poziomie symbolicznym odczytane może zostać jako kara za uzurpowanie sobie niewłaściwego miejsca w systemie. Podobnie stanie się z partnerką Harry'ego w kolejnej części, *Strażniku prawa* (1976).

¹²⁵ Philippa Gates, *op. cit.*, s. 36. Już to wyjściowe stwierdzenie badaczki wzbudza niepokój i każe sądzić, że nie tyle zaaplikowała koncepcję performatywności (*gender performativity*) Butler, co posłużyła się jednym z jej elementów (często zresztą mylonym z koncepcją performatywności jako taką) – odgrywaniem (*performance*). Sama Butler odniosła się do tej kwestii, komentując zarzuty Seyli Benhabib. Stwierdziła, że nie chodzi jej o odgrywanie ról w duchu Ervina Goffmana (porównaj przypis 282, Joanna Mizielińska, *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, s. 283). Joanna Mizielińska w swojej książce doskonale naświetla wiele różnych aspektów koncepcji Butler.

Na czym polega problem z tym stwierdzeniem? Otóż, po pierwsze, w zestawieniu *look* i *perform* pobrzmiewa wprowadzony przez Laure Mulvey podział na kobietę obraz (przedmiot-do-oglądania) i działającego mężczyznę, co samo w sobie jest już podziałem przebrzmiałym z punktu widzenia koncepcji Butler. Po drugie, Gates zawęża i w specyficzny sposób ukierunkowuje wyprowadzone i wykorzystywane przez

„Kategorię płci kulturowej można rozumieć jako performatywną, jako że oczekuje się od jednostek stłumienia swoich cech indywidualnych na rzecz tych związanych z ich płcią kulturową, co prowadzi do wypełnienia ról społecznych przewidzianych przez społeczeństwo”¹²⁶. Zatem nie tylko „twarda męskość” (*tough masculinity*), która zdominowała kino detektywistyczne (bo nim zajmuje się Gates w swojej książce, włączając do tej kategorii również kino policyjne), ale męskość w ogóle jest pewną rolą, będącą do dyspozycji jednostki. Wcielenie się w nią, działanie zgodnie z przyjętymi założeniami i pilnowanie przyjętego (patriarchalnego) porządku, gwarantuje mężczyźnie hegemoniczną pozycję w społeczeństwie¹²⁷.

W przypadku pojęcia spektaklu Gates odwołuje się do wprowadzonego przez Laurę Mulvey¹²⁸ rozróżnienia. Według brytyjskiej badaczki,

Butler pojęcie performatywności. Po trzecie, Gates stwierdza, że istnieje podmiot (indywiduum) poprzedzający akt performatywny, który wyzbyć się musi swoich cech, by wpisać się w binarny system płci kulturowych.

¹²⁶ Philippa Gates, *op. cit.*, s. 36. Widać tutaj wyraźnie, że Gates – wbrew poglądom samej Butler, na którą się powołuje – postrzega jednostkę (nie wiemy dokładnie jaką, Gates unika stwierdzenia, że chodzi o płć biologiczną, co w ogóle brzmiałoby jak herezja wobec poglądów Butler) jako wyposażone w pewne cechy indywiduum (czyli podmiot?). Tych cech musi się wyzbyć, by wypełniać role związane z płcią kulturową i tym samym zostać zaakceptowane przez społeczeństwo. Problem jednak polega na tym, że, według Butler, nie jesteśmy w stanie istnieć jako podmioty bez narzuconej nam płci kulturowej. Samo stanie się podmiotem jest równoznaczne z przyjęciem normy płci kulturowej. Natomiast płć biologiczna jako kategoria nie poprzedza jej. Stworzona została po to, by podział na płci kulturowe został dzięki niej uzasadniony. Butler zatem odwraca tę relację i mówi, że płć kulturowa, rozumiana jako konstrukt społeczny, zakłada istnienie „naturalnej” płci biologicznej. Stąd przyjmując i uwewnętrzniając te kategorie, naturalizujemy płć biologiczną oraz relację następstwa pomiędzy nimi. „Nie istnieje żadne «ja» przyjmujące normę płciową. Wręcz przeciwnie: to właśnie to cytowanie normy płciowej jest warunkiem, aby zakwalifikować się jako «ja», aby stać się pełnoprawnym «kimś», a kształtowanie się podmiotu jest uzależnione od wcześniejszej legitymizacji norm płciowych”. Judith Butler, *Critically Queer*, [w:] S. Phelan (ed.), *Playing with Fire. Queer Politics, Queer Theories*, Routledge, London, New York 1997, s. 18; podaje za: Joanna Mizielińska, *op. cit.*, s. 191.

¹²⁷ Natomiast proces performatywności u Butler polegać ma na akcie czynienia czegoś bez woli podmiotu: „Performatywność nie jest pojedynczym aktem, ale powtarzaniem całego zestawu norm, które służyły osiągnięciu pewnego celu – zmateriailizowaniu ideału płci kulturowej, kobiecości czy męskości”. Por.: Joanna Mizielińska, *op. cit.*, s. 194.

¹²⁸ Tekst Mulvey przełożony został na język polski i wydany w 1992 roku (ukazał się w tomie *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 89–108). Będę odwoływała się do wydania zamieszczonego w wyborze tekstów Laury Mulvey (Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jo-

uznawanej dziś za klasyka feministycznej myśli filmowej, kino narracyjne, a zwłaszcza jego forma, „strukturuwane jest przez nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego”¹²⁹. Opiera się ono na przyjemności patrzenia, która ma charakter skopofiliczno-narcystyczny. Rzecz jednak w tym, że to spojrzenie jest spojrzeniem męskim, co znaczy, że wszystkie trzy jego składowe (spojrzenie bohatera w filmie, kamery oraz widza) konstruowane są jako spojrzenie, którego podmiotem jest mężczyzna. Dodatkowo, w filmie narracyjnym postacie konstruowane są tak, by kobieta była obrazem (spektaklem), prezentowała siebie jako przedmiot-do-oglądania, natomiast mężczyzna był sprawcą wypadków. Podczas gdy on posuwa narrację, ona zatrzymuje ją na chwilę. Mulvey pisze, że jest to wynikiem właśnie strukturuwania filmu przez nieświadomość społeczeństwa patriarchalnego. „Pozbawiona” penisa (będącego znaczącym fallusa i w konsekwencji patriarchy) kobieta funkcjonuje w tej kulturze jako Inny. Wystawienie jej na spojrzenie przypomina groźbę kastracji, ale też dostarcza przyjemności wynikającej z tego, że przedmiot-do-oglądania nie jest groźny; jest prezentowany jako pozbawiony władzy. Ponadto, uczynienie spektaklem równoznaczne jest z ekshibicjonizmem, któremu mężczyźni nie chcą się poddać (wszak męska postać na ekranie jest również źródłem identyfikacji i w konsekwencji narcystycznej przyjemności), a dla mężczyzny bycie spektaklem równoznaczne jest z uprzedmiotowieniem seksualnym¹³⁰. Dlatego podział na kobietę-spektakl i mężczyznę-sprawcę działań, wzmocniony podziałem kobieta-obraz i mężczyzna-władca spojrzenia jest czymś, według Mulvey, niezwykle typowym dla kina, by nie powiedzieć – konstytutywnym.

Podział na kobietę-spektakl i mężczyznę-sprawcę działań jest punktem wyjścia dla Steve Neale’a. Badacz zwraca uwagę na to, że stwierdzenia Mulvey w odniesieniu do kina nie do końca są prawdziwe. Męskie ciała również stają się przedmiotem przedstawienia i, co za tym idzie, wystawione zostają na spojrzenie (z którym się wiąże „przyjemność wzrokowa”). Rzecz jednak w tym, że ów spektakl męskiego ciała musi być „narracyjnie uzasadniony”. Mężczyzna nie może tak po prostu stać się przedmiotem spojrzenia. Pojawić się tu musi jakiś po temu narracyjny pretekst. Właściwy pretekst stanowią sceny walki i sceny akcji. Ich, często nieuzasadnione z punktu widzenia ekonomii hollywoodzkiej

lanta Mach, [w:] Kamila Kuc, Lara Thompson (red.), *Do utraty wzroku: Wybór tekstów*, korporacja ha!art-era nowe horyzonty, Kraków, Warszawa 2010, s. 33–47).

¹²⁹ *Ibidem*, s. 33.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 40.

narracji filmowej, rozciągnięcie w czasie oraz powtarzalność zaświadcza ją, według Neale'a, o tym najlepiej. Męskie ciało zostaje poddane skopoficznemu oglądowi, dostarczając tym samym przyjemności, ale jest też aktywne, nieustannie porusza się i przemieszcza, jakby jednocześnie starając się umknąć spojrzeniu kamery-widza¹³¹.

Zainspirowane ustaleniami Neale'a, dalsze badania dowiodły, że kwestia jest dużo bardziej zniuansowana. Kino jako mechanizm opiera się na patrzeniu. Niezależnie od wykonywanych czynności, postacie ze świata przedstawionego wystawione zostają na spojrzenie, czyli do pewnego stopnia uprzedmiotowane. Efekt ten zostaje wzmocniony poprzez system gwiazd. Dobór aktorów i kreowanie gwiazd zasadza się nie tylko na osobowościach oraz egzemplifikowaniu określonych ról społecznych. System gwiazd to również u-cieleśnianie marzeń. Zatem fizyczność aktora również odgrywa niemałą rolę, a poprzez to wiąże się z uprzedmiotowieniem – tak w przypadku kobiet, jak i mężczyzn. Analizy sylwetek takich gwiazd wczesnego kina jak John Barrymore czy Rudolf Valentino dowiodły, że w ich wizerunek oraz sposób prezentowania wpisany był erotyzm. Siłę, sprawności i panowaniu nad otoczeniem towarzyszyła swego rodzaju miękkość, która wydobywała zupełnie odmienne, tradycyjnie kojarzone z kobietami i kobiecością cechy. Natomiast siła fizyczna i przemoc przez *star image* Valentino konstruowana była tak, by uwodzić kobiety (które zresztą bez specjalnego skrepowania ją dekodowały i reagowały na nią, oddając się przyjemności patrzenia). Wreszcie badacze wskazali, że doświadczana podczas seansu przyjemność może też mieć inny charakter i niekoniecznie musi wynikać z podporządkowania męskim (patriarchalnym) strukturom patrzenia. Świadczyły o tym doświadczenia odbiorcze grup marginalizowanych, jak kobiety (o których już wspomniałam), ale też homoseksualni mężczyźni¹³².

Samo kino również reagowało na zmiany. W latach osiemdziesiątych XX wieku pojawił się szereg filmów głównego nurtu, w których mężczyźni wystawiali swoje ciała na spojrzenie. Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal, Bruce Willis, Mel Gibson stanowili uosobienie tego, co Susan Jeffords określa jako „żelazne ciała” (*hard bodies*). Postawni, silni, muskularni nie tylko wykorzystywali swoje ciała jako narzędzie walki (choć i w tej sferze byli niezwykle sprawni), ale też z niezwykłą łatwością, żeby nie powiedzieć

¹³¹ Steve Neale, *Prologue: Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema*, [w:] Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London, New York 2008 (1993), s. 9–20.

¹³² Philippa Gates, *op. cit.*, s. 39.

dezynwolturą, wystawiali je na spojrzenie widzów. Przodował w tym Schwarzenegger, często pokazując się bez ubrania i wystawiając swoje nagie ciało na badawcze spojrzenie kamery. Najbardziej pamiętną sceną jest narracyjnie uzasadniona, choć rozciągnięta w czasie scena *Terminatora 2* (1991). Podobnie jednak odczytać można *Czerwoną gorączkę* (1988), gdzie grany przez Schwarzeneggera radziecki policjant, kapitan Ivan Danko, pokazany zostaje w łaźni publicznej nagi z nieznacznie osłoniętym przyrodzeniem. Kamera swobodnie przemieszcza się w przestrzeni i badawczo przygląda obnażonym ciałom, folgując sobie w zbliżeniach¹³³. Gates zwraca uwagę na to, że trend ten nie był trwały. Już w latach dziewięćdziesiątych żelazne ciała zaczęły ustępować bardziej miękkim, żeby nie powiedzieć chłopięcym¹³⁴. Jednak silnie się zaznaczył, dodatkowo jeszcze wzmocniony pojawieniem się aktywnych i muskularnych kobiet, które wprowadzony przez Mulvey podział rozsadziły od innej strony.

Trzeci (obok odgrywania i spektaklu) kluczowy dla sposobów prezentowania męskości termin – maskaradę – Gates definiuje jako „fałszywe odgrywanie”. Koncepcja maskarady (*masquerade*) stała się niezwykle popularna również za sprawą Judith Butler i krytyki queerowej. Najogólniej zdefiniować ją można jako odgrywanie cech płci, do której zostało się społecznie i biologicznie przypisanym często celem zamaskowania subwersywnego charakteru swojego postępowania. Po raz pierwszy pojęcie maskarady pojawiło się na gruncie psychoanalizy w odniesieniu do kobiet. Użyła go Joan Riviere, publikując w roku

¹³³ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię, którą określiłabym jako „strategia neutralizowania”. Polegać miałyby ona na tym, że szok, który mogłoby wzbudzić męskie nagie ciało wystawione na ciekawskie spojrzenie i poddane oglądowi (poprzez *mise-en-scène*), w pewien sposób byłby neutralizowany. Często podkreśla się, że aktorzy uosabiający „żelazne ciała” byli obcokrajowcami (Schwarzenegger – Austriakiem, Van Damme – Belgiem, Mel Gibson – choć urodzony w Stanach, pochodził z rodziny australijskiej i wychował się w Australii, Dolph Lundgren – Szwedem) lub o wyraźnie zaznaczonych cechach określających ich etnicznie jako innych (Stallone – Włoch, Seagal – związany z Dalekim Wschodem). Przy czym dochodziło tutaj do swoistej „gry”. Bowiem zarówno ich wygląd zewnętrzny, jak i owe nacje (najmniej oczywiście w przypadku Seagala) tworzyły patriarchalną kulturę amerykańską. Dodatkowo jeszcze w tych filmach często bohaterowie byli kojarzeni z obcymi. W *Czerwonej gorączce* Danko jest Rosjaninem, stąd owo wejście do łaźni wypełnionej nagimi męskimi ciałami zostaje wzięte w nawias jako obce, przynależne do innej kultury.

¹³⁴ Ciekawie owo przejście opisuje Susan Jeffords, posługując się między innymi Schwarzeneggerem jako przykładem. Por.: Susan Jeffords, *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties*, [w:] Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York, London 1993, s. 196–208.

1929 w „Internatonal Journal of Psychoanalysis” artykuł pod tytułem *Womanliness as a Masquerade* (*Kobiecość jako maskarada*)¹³⁵.

Punktem wyjścia do napisania artykułu i postawienia takiej diagnozy były przypadki kobiet, które zgłaszały się do Riviere jako pacjentki. Wszystkie one świetnie radziły sobie w domu, ich związki były spełnione, a poza tym kobiety te robiły karierę w sferach, które wówczas uważane były za męskie – chodzi o twórczość intelektualną, a w szczególności pisanie i przemawianie. Mimo lat pracy i doświadczeń kobiety te nieustannie przeżywały bardzo silne emocje przed każdym wystąpieniem publicznym, a tuż po nim poszukiwały potwierdzenia u mężczyzn, którzy stanowili figurę ojca. Nieustannie dopominały się informacji zwrotnej dotyczącej przebiegu wystąpienia (wręcz pochwał), jednocześnie jednak z owym mężczyzną flirtowały, eksponując swoją kobiecość i prowokując do adorowania i potwierdzenia swojej wartości w tej sferze¹³⁶. Mary Ann Doane podkreśla, że maskarada oznacza czynność reaktywną, która ma zniwelować odczuwany przez kobietę dyskomfort wynikający z posiadania cech w jej mniemaniu męskich. Stąd też implikacja, że kobiecość uzależniona jest od męskości. Poza tym, jak zauważa Doane, „maskarada nie jest teoretyzowana przez Riviere jako radosna i afirmatywna zabawa, ale podszyty niepokojem gest kompensacyjny, jako rzecz potencjalnie niepokojąca, niekomfortowa i niespójna, jak również psychicznie bolesna dla kobiety. To jest zachowanie społecznie «niewłaściwe»”¹³⁷.

Gates aplikuje pojęcie maskarady do analizy hegemonicznej męskości. Jednak i tu pojawia się pewien problem. Badaczka wykorzystuje swego rodzaju zapośredniczenie przez właśnie Mary Ann Doane. Doane wykorzystała pojęcie maskarady w odniesieniu do kobiet i filmu. Punktem wyjścia i przedmiotem zainteresowania była problematyka kobiecego widza (*female spectatorship*), czyli – jak sama przyznaje – Doane dopuściła się już we wstępie pewnego odstępstwa. Zamiast wykorzystać tę kategorię w odniesieniu do relacji podmiot działający-inni, jak to zrobiła Riviere, badaczka zaaplikowała ją do kobiecego widza filmowego, nie

¹³⁵ Szczegółowo opisuję tę kwestię w artykule *Stworzone dla mężczyzn i miłości. Kobiety w filmach Billy'ego Wildera*, [w:] Kamila Żyto, Marcin Pieńkowski (red.), *Billy Wilder: Mistrz kina z Suchoj Beskidzkiej*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2011, s. 70–72.

¹³⁶ Chris Weedon, *Feminism, Theory and the Politics of Difference*, Willey-Blackwell, 1999, s. 94–95.

¹³⁷ Mary Ann Doane, *Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator*, [w:] eadem, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York, Abingdon 1998 (1991), s. 38.

rezygnując jednocześnie z odniesienia kobieta-inni, przede wszystkim koncentrując się jednak na kobiecie-widzu filmowym. W sytuacji braku problematyzacji i naukowego opracowania tej kwestii, Doane podjęła się zmierzenia z tym problemem. Z kolei Gates pominęła rozważania Doane dotyczące widza kobiecego i pozostała na poziomie potocznego rozumienia maskarady, przyjmując je za właściwe. Dlatego bardziej zasadnym wydaje mi się sięgnięcie do Chris Holmlund, do samej Butler i Steve Cohana celem badawczego umocowania tej koncepcji.

Mimo początkowego zawężenia maskarady do kwestii związanych z kobiecością oraz powiązania go z męskością na zasadzie reakcji-formacji (*reaction-formation*), Chris Holmlund postuluje rozszerzenie zakresu znaczeniowego pojęcia maskarady o bardziej dosłowny, prozaiczny wymiar. Nie wszyscy mężczyźni w jednakowy sposób wpisują się w dominujący wzorzec męskości, czyli mogą „po prostu być”. Wielu z nich nie spełnia kulturowych norm i jest zmuszonych do ich odgrywania. Przekonując do spojrzenia na męskość jako strategię maskarady, Holmlund zwraca uwagę na to, jak wiele tracimy, ignorując tę kwestię: „(1) męskość pozostaje nietkniętym i nietykalnym obszarem, przy którym kobiecość dana jest jako zrepresjonowana i/lub niewyrażona; (2) różnice pomiędzy męską a kobietą maskaradą oraz ich różne powiązania z władzą pozostają nierozpoznane; (3) przymusowy heteroseksualizm, stanowiący męskość i kobiecość jako jednocześnie komplementarne i nierówne opozycje, pozostaje niezakwestionowany; i, nazbyt często, (4) inne matryce maskarady są pomijane”¹³⁸. Wskazując na korzyści płynące z potraktowania męskości jako maskarady, Holmlund nie idzie utartą ścieżką. Zamiast zestawiać mężczyzn z „kobietami (białymi i heteroseksualnymi), czarnymi (heteroseksualnymi mężczyznami), lesbijkami *butch* i *drag queen*”, przygląda się postaciom „klonów *butch*, lesbijek *femme*, uchodzących za czarnych [*passing black*]”, by na ich przykładzie wydobyc specyficzne powiązania męskości z „władzą, konfliktem i walką”. Ich „łagodne wariacje” nieustannie bowiem oscylują wokół jednego „uniwersalnego tematu”¹³⁹.

W tym miejscu należałoby powrócić do Judith Butler. Pisząc o tożsamości płci kulturowej, badaczka podkreśla, że jako taka ona nie istnieje (ani jako konstrukt, ani jako akt sprawczości); jest fantazmatem. Jej podstawę stanowi „stylizowane powtarzanie aktów w czasie”, aktów jego –

¹³⁸ Chris Holmlund, *Masculinity as Multiple Masquerade. The «Mature» Stallone and the Stallone Clone*, [w:] Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London, New York 2008 (1993), s. 214.

¹³⁹ *Ibidem*.

fantazmatu – inscenizowania/odgrywania¹⁴⁰. Dlatego Butler nieustannie poszukuje sposobów na rozbrojenie dyskursu pierwotnej i stabilnej tożsamości w ogólności oraz nieodłącznie z nią związanej tożsamości kulturowej płci oraz źródłowej lub pierwotnej tożsamości płciowej. Według niej możliwościami subwersywnymi wykazują się „praktyki *drag*, *cross-dressingu* i seksualne stylizacje tożsamości *butch/femme*”¹⁴¹. Głównie ze względu na ich parodyjny charakter. Bliżej zajmuje się następnie praktykami *drag*¹⁴². „*Drag* swoją inscenizacją (*performance*) gra na rozróżnieniu między anatomią wykonawcy bądź wykonawczyni i odgrywaną przez niego/nią kulturową płcią. Jednak naprawdę mamy tu do czynienia z trzema przygodnymi poziomami znaczącej cielesności: anatomiczną płcią, tożsamością kulturowej płci i jej inscenizacją”¹⁴³. W wystąpieniu chodzi o jak najbardziej przekonujące zainscenizowanie kulturowej płci, która z reguły jest odmienna od płci anatomicznej. Odniesiony sukces, czyli ukrycie rozbieżności, według Butler, ma największy subwersywny potencjał: „*Drag*, imitując konkretną kulturową płć, nieuchronnie w ogóle obnaża jej naśladowczą strukturę – a także jej przygodność. Rzeczywiście, pewna część rokoszy, odrzucenie towarzyszące takiej inscenizacji, pochodzi z faktu, że rozpoznajemy radykalnie przygodny związek między biologiczną a kulturową płcią, odsłaniający się na tle kulturowych konfiguracji przyczynowych całości, które z reguły uznaje się za kulturalne i konieczne. I tak zamiast prawa heteroseksualnej spójności mamy przed sobą biologiczną oraz kulturową płć, odnaturalnione dzięki środkom użytym podczas inscenizacji, które podkreślają, że są one odrębne i przedstawiają kulturowy mechanizm leżący u podstaw ich sfabrykowanej nierozzerwalności”¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Judith Butler, *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 253.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 248.

¹⁴² „*Drag* odnosi się do noszenia kostiumu. W społecznościach gejowskich i lesbijskich termin ten oznacza *cross-dressing* [noszenie ubrań typowych dla nieswojej płci – E.D.]: mężczyźni ubierających się jak kobiety i kobiety ubierające się jak mężczyźni. Termin ‘*drag queen*’ używany jest często w pejoratywnym sensie, dla oznaczenia mężczyzn, którzy pokazują się w miejscach publicznych, nosząc kobiece ubrania i makijaż. Co więcej, można spotkać profesjonalne *drag queens* i *drag kings* (kobiety ubrane jak mężczyźni), które występują w kostiumach przeciwnej płci. W sensie bardziej ogólnym «*drag*» odnosi się do wszelkich sposobów noszenia kostiumu, nawet tych, które nie wiążą się z odmienną płcią, na przykład mężczyźni noszących «*drag gliny*», «*drag kowboja*» «*drag budowlanca*». Termin ten odnosi się do świadomego, ironicznego odgrywania roli, którego celem jest podważenie sztywnych koncepcji genderowych”; dostępne przez: <http://www.glbtcq.com/glossary.php?id=5> (2.04.2011 r.).

¹⁴³ Judith Butler, *Uwikłani w płć*, s. 248.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 248–249.

Podkreślając możliwość rozbrojenia owego aktu powtarzania, Butler skupia się na występach *drag*. Coraz częściej jednak badacze wskazują na możliwość dostrzeżenia subwersywności w akcie odgrywania, gdy osobnik „jest” zidentyfikowanym anatomicznie oraz zdeklarowanym kulturowo mężczyzną. W ten sposób wracamy do pojęcia maskarady w jego potocznym sensie. Spośród różnych aplikacji koncepcji maskarady oraz inscenizowania, najbardziej interesujące i, z punktu widzenia moich zamierzeń, wydało mi się podejście Stevena Cohana. Analizując problem męskości w kinie amerykańskim lat pięćdziesiątych XX wieku¹⁴⁵, wykorzystał on zarówno koncepcje Joan Riviere, jak i Judith Butler. Przy czym już we wstępie zastrzegł dwie kwestie. Po pierwsze swoje analizy umieścił w kontekście społeczno-socjologicznym. Punktem wyjścia były dla niego przemiany w społeczeństwie amerykańskim dokonujące się po drugiej wojnie światowej. Dotychczasowy sposób istnienia w społeczeństwie oraz osiągania statusu, bazujący na gromadzeniu kapitału o charakterze ekonomicznym przy wsparciu określonych wartości, zastąpiony został przez status oparty na edukacji i umiejętnościach właściwego posługiwania się oznakami statusu, czyli umiejętności konsumpcji i sprzedania się¹⁴⁶. Po drugie, chcąc przesunąć punkt ciężkości w kierunku socjologicznym, czy nawet antropologicznym (z ograniczeniem psychoanalizy), Cohan wprowadził również koncepcję teatru życia codziennego Ervinga Goffmana¹⁴⁷.

Analizując postać Thornhilla (Cary Grant) z *Północ, północny zachód* (1959), Cohan zwraca uwagę na wizerunek mężczyzny tworzony poprzez tę postać. „W swoim designerskim garniturze Roger Thornhill jest natychmiast rozpoznawalny jako «oryginalny» przedstawiciel «swojego rodzaju», profesjonalisty z klasy średniej, której wartości zdominowały całą kulturę po drugiej wojnie światowej”¹⁴⁸. Problem polega jednak na tym, że Thornhill nie ma stabilnej i raz na zawsze ustalonej tożsamości.

¹⁴⁵ Sformułowanie „lata pięćdziesiąte”, jak sam autor wyjaśnia, traktuje umownie. Zajmuje się bowiem przedstawieniami męskości zamykającymi się w latach 1946–1958, czyli o okres od zmiany pozycji geopolitycznej Stanów Zjednoczonych po drugiej wojnie światowej do pierwszych oznak załamania i późniejszego kryzysu. Por.: Steve Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1997, s. ix.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 21.

¹⁴⁷ Cohan zwraca uwagę na datę powstania tej koncepcji. Otóż pierwsze, wstępne wydanie książki w formie publikacji akademickiej ukazało się w 1956 roku i dotyczyło zjawiska, które określał mianem „zarządzania wrażeniem” (*impression management*). Można zatem niejako uprawomocnić spostrzeżenia Cohana wypracowaniem przez Goffmana tej teorii. Por.: *ibidem*, s. 16–17.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 19.

Nieustannie prześlizguje się z jednej w drugą, co i rusz odgrywając kogo innego, choć wciąż pozostaje mężczyzną w tym samym szarym, nienagannie odprasowanym, flanelowym garniturze¹⁴⁹. Zdefiniowany na początku filmu jako specjalista w branży reklamowej, stanowi doskonale uosobienie nowej klasy średniej: „ludzi, którzy manipulują symbolami, zamiast wytwarzać przedmioty”¹⁵⁰. Ma on na podorzędziu różne role i style zachowań i wciąż z nich wybiera, nie tyle będąc kimś, co „wykonując czynność znakową” (*sign activity*)¹⁵¹. Cohan wymienia kolejno zajmującego się reklamą „kierownika z Madison Avenue, ofiarę [przypadkowego] porwania, alkoholika, maminsynka, mordercę, uciekiniera/zbiega, Red Cap”¹⁵², można dołączyć jeszcze kochanka – wszystko dzięki maskaradzie i odgrywaniu. Poniższy cytat odnosi się do filmowej towarzyszki Thornhilla, Eve, jednak oddaje istotę tego odgrywania – sprowadza się ono do maskarady pozbawionej uprzednio istniejącej esencji, która intencjonalnie sterowałaby wyborem owych typów: „Jak męskość Rogera, jej kobiecość nie *wyraża*, w tym sensie, że nie odnosi się do zwartej i ciągłej jaźni usytuowanej pod kolejnymi warstwami maskarady («rzeczywista» Eve), ponieważ jest *performatywna*, nieustannie jest odtwarzana poprzez teatralną reprezentację”¹⁵³.

Cohan opowiada się zatem za wykorzystaniem koncepcji maskarady również do mężczyzn. Odnosząc się do Butler, stwierdza: „Z tej perspektywy «męskość» nie odnosi się do męskiej natury, ale naśladuje «stanowiącą fikcję» normalności, która autoryzuje nieprzerwaną reprezentację

¹⁴⁹ Zwracając uwagę na ubiór Thornhilla i czyniąc z niego jedyny stały element jego charakterystyki, Cohan odwołuje się do pojęcia Mężczyzny w Szarym Flanelowym Garniturze (*Człowiek w szarym garniturze*), które zrobiło niezwykłą karierę po publikacji w 1955 roku powieści Sloana Wilsona pod tym tytułem. Traktowano ją jako wyraz zagrożenia dla tradycyjnej męskości wynikających z faktu zmiany profilu zatrudnienia i dominacji zajęć urzędniczych. Jak pisze Michael Kimmel: „faza wskazywała, że podmiejscy konformiści byli przerażeni i pasywni oraz że pragnęli powrotu do heroicznej, dziewiętnastowiecznej męskości *self-made man*”. Por.: Michael Kimmel, „*The Man in the Gray Flannel Suit*”, [w:] Michael Kimmel, Amy Aronson (eds.), *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara (Cal.), 2004, s. 493.

¹⁵⁰ Jackson Lears, *A Matter of Taste: Corporate Cultural Hegemony in a Mass-Consumption Society*, [w:] Lary May (ed.), *Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War*, U of Chicago P, Chicago 1989, s. 50; podaję za: Steve Cohan, *op. cit.*, s. 20.

¹⁵¹ Cohan odwołuje się w tym miejscu do koncepcji Ervinga Goffmana. Według socjologa, człowiek, w obecności innych, nie tylko sprawia wrażenie, ale też wytwarza to wrażenie. Por.: Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

¹⁵² Steve Cohan, *op. cit.*, s. 23.

¹⁵³ *Ibidem*.

określonych typów odgrywania płci kulturowej dla mężczyzn (jak chociażby żywiciela rodziny), marginalizowania innych (jak chociażby maminsynek) i zakazywania jeszcze innych (jak chociażby zniewieściały homoseksualista)”¹⁵⁴.

„Hegemoniczna męskość”, której realizacja znajduje swój wyraz w kinie policyjnym, jest konstruktem. Chociaż w kinie głównego nurtu nie zostaje zakwestionowana (co najwyżej zachowanie postaci, która ma ją reprezentować, poddane zostaje drobnej korekcie, jakby wystarczył niewielki retusz do tego, by podtrzymana została jej zwierzchność), to, jeśli przyjrzeć się przemianom gatunku, hegemoniczna męskość również podlega zmianom. Dobry przykład stanowi jeden z jej elementów, jakim jest sposób kodowania klasy. W filmach z lat siedemdziesiątych fakt robotniczego zaplecza bohaterów jest zacierany, czego najlepszy przykład znaleźć można w *Brudnym Harrym* (1971). W latach osiemdziesiątych klasa zostaje wysunięta na plan pierwszy nie tylko poprzez zachowania bohaterów, ale również poprzez zestawienie z innymi postaciami (Holly McClane robi karierę urzędniczą w korporacji, co dodatkowo pogłębia frustrację Johna w *Szklanej pułapce* [1988]). Stawiając na profilantów, kino policyjne lat dziewięćdziesiątych doprowadziło do awansu społecznego „gliniarza”. Sam fakt pracy w FBI wymaga wykształcenia i inteligencji, tropienie seryjnych morderców dodatkowo intuicji i przenikliwości. Mimo tej płynności w kształtowaniu policyjnej (hegemonicznej) męskości, pomiędzy gliną a Mężczyzną w Szarym Flanelowym Garniturze pojawia się znacząca różnica. O ile Roger Thornhill przez większość narracji funkcjonuje jako seria znaków pozbawionych referencji, substancji, która wskazywałaby na próbę powiedzenia czegoś poprzez inscenizowanie, o tyle filmowi policjanci zachowują się tak, jakby inscenizowana przez nich męskość odnosiła się do istniejącej uprzednio esencji, substancji. Co więcej, swoją inscenizacją komunikują, że owa substancja (idea męskości) została zapoznana i że oni mają do niej jakiś intuicyjny dostęp lub są jej depozytariuszami. Do kwestii odmian hegemonicznej męskości dla poszczególnych dekad będę wracała w dalszych rozdziałach.

Struktura filmów kina głównego nurtu opiera się na zmianie faz od względnej równowagi, poprzez jej zachwianie lub brak, do przywrócenia równowagi. Steve Neale zwraca uwagę nie tyle na ten łańcuch, co na środki, z pomocą których rozpad i przywrócenie równowagi są osiąganym. Okazuje się, że poszczególne gatunki wypracowały specyficzne dla siebie środki zaburzenia i przywrócenia równowagi, angażując przy tym

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 24.

określone dyskursy, wykorzystywane do budowy kontekstu, w odniesieniu do którego zaburzenie i przywracanie równowagi jest aktywowane. Fizyczna przemoc jako środek rozpadu i przywrócenia równowagi wykorzystywana jest przede wszystkim w westernie, kinie gangsterskim i detektywistycznym. Przy czym umieszczana jest ona w kontekście i aktywizuje dyskurs związany z „Prawem [...], przestępczością, praworządnością, sprawiedliwością, porządkiem społecznym, cywilizacją, własnością prywatną, odpowiedzialnością obywatelską itd.”¹⁵⁵ Inne gatunki również przywołują fizyczną przemoc jako środek zaburzenia i przywrócenia równowagi, ale aktywizują przy tym inne dyskursy (choćby horror, który fizyczną przemoc wpisuje w kontekst ludzkiego/nieludzkiego [potwór, wilkołak, wampir, psychopata, czyli monstrum])¹⁵⁶.

Pojawiające się w filmach przemoc, seks oraz polityka, od momentu ugruntowania kina, stały się obiektem szczególnego zainteresowania ze strony różnego rodzaju instytucji. O ile cenzura państwowa skupiała się przede wszystkim na treściach politycznych, albo nie dopuszczając gotowych dzieł na ekrany, albo zmuszając twórców do usunięcia wybranych ujęć, scen czy sekwencji, seks i przemoc stanowiły przedmiot zatroskania grup i organizacji, których działalność skupiała się na kwestiach obyczajowych. Rafał Syska zwraca uwagę na zmianę, jaka dokonana się z biegiem czasu w kinie w odniesieniu do przemocy. W okresie klasycznym traktowana była jako jeden z elementów świata przedstawionego, a jej obecność motywowana była przede wszystkim realistycznie („tak jest w rzeczywistości”). Zmiana w podejściu do przemocy w Stanach Zjednoczonych zbiegła się (lub była motywowana) z rozluźnieniem cenzury filmowej w połowie XX wieku. Jak pisze Syska: „Akty filmowego okrucieństwa przestały być tylko atrakcyjne i ekscytujące, nabierając również własności nieprzyjemnych i odstręczających”¹⁵⁷. Dokonywało się to głównie, według badacza, poprzez konstruowanie widza wewnętrznego (wpisanego w obraz) w taki sposób, by sprowokować identyfikację albo z mordercą, albo z ofiarą¹⁵⁸. Siła wymowy przemocy

¹⁵⁵ Prawo, jak pisze Neale, ujmowane jest w opozycjach binarnych: „obecność/nieobecność, efektywność/brak efektywności instytucji prawnych i reprezentantów”. Por.: Steve Neale, *Genre*, s. 21.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Rafał Syska, *Film i przemoc: Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Rabid, Kraków 2003, s. 20.

¹⁵⁸ Syska pisze wręcz o „strategii mordercy: i „strategii ofiary”, które pozwalają w sposób zastępczy przeżyć widzowi coś, co jest albo niedostępne, albo wiązałoby się z bardzo

uzasadniana bywa (a jednocześnie niwelowana) poprzez wzięcie przedstawionych wydarzeń w nawias fikcji (przydatne są w tym względzie konwencje gatunkowe), demonizowanie negatywnych postaci do tego stopnia, że użyta względem nich przemoc wydaje się uzasadniona, oraz komizm (rozładowanie napięcia poprzez żarty postaci – co jest szczególnie często spotykane w policyjnym kinie akcji)¹⁵⁹.

Przyzwolenie na otwarte pokazywanie przemocy¹⁶⁰ w kinie głównego nurtu oraz uczynienie jej tematem (niezależnie czy głównym, czy pobocznym, ale zawsze wyraźnie zarysowanym) pewnych gatunków, cykli i formuł (rzecz dotyczy bowiem nie tylko kina policyjnego, ale również horroru, thrillera, *gros* filmów *science-fiction* i wielu innych) miało bardzo ważne odniesienie i uprawomocnienie w kulturze amerykańskiej. Richard Slotkin twierdzi, że jednym z podstawowych i kluczowych dla niej mitów jest mit regeneracji poprzez przemoc, ściśle powiązany z mitem pogranicza¹⁶¹. Kino policyjne, według mnie, skwapliwie z niego skorzystało przy konstrukcji fabuł oraz tworzeniu przesłania¹⁶². Dodatkowym czynnikiem podnoszącym jego atrakcyjność społeczną były dwa fakty. Po pierwsze, reaktywacja mitu pogranicza w zmienionej i unowocześnionej formie przez, jak byśmy określili go dzisiejszym językiem, kultowego amerykańskiego prezydenta – Johna Kennedy'ego. Po drugie, zmierzch popularności westernu, który do początku lat siedemdziesiątych XX wieku nie tylko wykorzystywał mit pogranicza (i również rege-

poważnymi konsekwencjami (i, w związku z tym, lepiej tego unikać). Por.: *ibidem*, s. 20–22.

¹⁵⁹ Michael Haneke, *Przemoc a media*, przeł. Barbara Ostrowska, „Dialog” 1999, nr 2, s. 136; podaje za: Rafał Syska, *op. cit.*, s. 23–31.

¹⁶⁰ Badacze zorientowani psychoanalitycznie i feministycznie mogliby wręcz stwierdzić, że, z uwagi na swój voyeurizm i fetyszym, całe kino klasyczne (i nie tylko klasyczne) przesyczone było przemocą – chodzi o uprzedmiotowienie kobiety, uczynienie jej przedmiotem oglądu i narzędziem aktywizowania-niwelowania lęków kastracyjnych.

¹⁶¹ 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. Jeśli jest postrzegana jako destruktywna, to w filmach z alternatywnej tradycji, czyli tych klasyfikowanych przeze mnie jako subwersywne.

¹⁶² Dopuściłam się w tym miejscu antropomorfizacji i przypisania kinu policyjnemu, które samo w sobie jest krytycznym konstruktem, którego fakt istnienia swoim wywoływaniem chce dopiero uprawomocnić, zdolności sprawczych. Użyte przeze mnie sformułowanie jest skrótem myślowym znaczącym tyle, co „twórcy scenariuszy wykorzystali (raczej mniej niż bardziej) świadomie mit istotny dla wspólnoty, jaką tworzą Amerykanie”.

neracji poprzez przemoc), ale też na obszarze kina wyraźnie go zmonopolizował¹⁶³.

W trzech kolejnych dziełach – *Regeneration Through Vileness: 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, które wpłynęły na rozwój potęgi USA. Pierwszych przybyszów z Europy charakteryzował pewien specyficzny stan emocjonalno-mentalny. Postrzegali oni siebie jako „kolonialną forpocztę europejskiej «metropolii»”. Doświadczenie to dogłębnie przeorało zbiorową nieświadomość, tworząc niemal archetypowy wzorzec konieczności strukturalizacji procesu zmian mających doprowadzić do polepszenia sytuacji: „W Ameryce, wszystkie polityczne, społeczne i ekonomiczne przekształcenia towarzyszące modernizacji rozpoczynają się ruchem na zewnątrz, fizyczną separacją od «metropolii», z której się wywodzą. Osiągnięcie «postępu» było zatem nieodłącznie związane z ekspansją terytorialną i zabarwione doświadczeniem, polityką i szczególną psychologią emigracji”¹⁶⁴.

Nieodłączne, konstytutywne elementy tego procesu to „separacja”, „regresja”, „konflikt”, które nie tylko zakładają walkę o określone wartości, ale również określenie siebie wobec Innego oraz „przemoc” realizującą się w „dzikiej wojnie” (*savage war*), poprzez którą przychodzi regeneracja. Oddzielenie się od europejskiej metropolii (separacja) rozpoczęło tę pierwszą sekwencję zdarzeń, która wyznaczyła sposób postępowania i postrzegania zmian, swoistą matrycę procesu. Warunki życia w koloniach początkowo były bardzo trudne i dalekie od wygod metropolii, stąd ów kolejny etap – regresja. Wiązały się również z podbojem dzikiej natury (*wilderness*) i podporządkowaniem lub wyparciem rdzennych mieszkańców tego obszaru z reguły poprzez wojny („dzikie woj-

¹⁶³ O zmierzchu westernu już pisałam. Chciałabym natomiast zwrócić uwagę w tym miejscu na jeszcze jeden element „teoretycznego rewizjonizmu gatunkowego”. Zarówno Altman, jak i Neale podkreślają fakt, że western cieszy się trochę niezasłużoną estymą w kręgach piszących o historii kina amerykańskiego. Przez lata bardziej wyrafinowana publiczność nie tylko unikała westernów, ale również zrywała się na samą myśl o prezentowanej w nich wizji Dzikiego Zachodu i amerykańskiej historii (zwłaszcza westernach klasy B, czyli w dominującej ich większości). Westerny kręcone były z myślą o trzech grupach wiernej publiczności: widzach pochodzących ze wsi i małych miasteczek, dorastających chłopcach i Europejczykach. Por.: Steve Neale, *Genre and Hollywood*, s. 138; Rick Altman, *Film/Genre*, s. 38.

¹⁶⁴ Richard Slotkin, *op. cit.*, s. 10–11.

ny"). Zasiedlanie nowego kontynentu i konflikty z Indianami konstituowały również opozycje binarne, które będą stanowić kardynalne opozycje strukturujące. Pierwsze tworzone były przez dziką naturę i cywilizację oraz Indian i białych¹⁶⁵.

W ten sposób powstał scenariusz „działania z użyciem przemocy” (*violent action*), który skutkował osiągnięciem określonego „rozwoju” (*achievement of „progress”*). Realizował się on w dwóch wersjach: scenariuszu niewoli i ratunku białej kobiety z rąk „dzikich” dokonanego przez myśliwego/wojownika. Pierwszy z nich był pasywny w swej istocie. Oparty został na licznych (prawdziwych lub zmyślonych) świadectwach osób, które go doświadczyły. Sprowadzić go można do historii schwytania i przetrzymywania przez Indian białej kobiety podczas „dzikiej wojny”. Slotkin twierdzi, że oddaje on w swej istocie poczucie zagrożenia chrześcijaństwa i cywilizacji w czasie wojen. Co więcej, „Jej [kobiety – E.D.] schwytanie jest jak metaforyczne zstąpienie do piekieł i doświadczenie duchowej ciemności podobnej do «szaleństwa»». Dzięki niepoddaniu się fizycznemu lękowi oraz duchowym pokusom Indian, schwytana dowodzi swojej moralnej postawy, jak i siły wartości, które za nią stoją”¹⁶⁶. Drugi scenariusz – ratunku białej kobiety z rąk dzikich dokonanego przez myśliwego/wojownika – zakładał aktywne działanie, dlatego uznany został za bardziej atrakcyjny. „Odkupienie na drodze cierpienia” stało się elementem wojny z Indianami. Z uwagi na towarzyszący temu nastrój zwycięstwa cywilizacji nad dziką naturą, jego nieodłącznym elementem stało się poczucie triumfu. Mit pogranicza jest więc mitem zwiastującym sukces i moralną wyższość¹⁶⁷. Slotkin podkreśla przy tym, że w Stanach nie tyle dochodzi do większej liczby aktów przemocy niż w innych krajach i kulturach. Różnica polega na symbolicznym znaczeniu przypisywanym 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”¹⁶⁸.

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. Slot-

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 14–15.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 15.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 13.

kin zwraca uwagę, że w latach siedemdziesiątych XX wieku, w okresie niezwyklej zmian społeczno-ekonomiczno-politycznych, mit został przejęty z jednej strony przez „miejskie filmy kryminalne” (*urban crime dramas*)¹⁶⁹, 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 western¹⁷⁰.

Zjawiskiem, które miało wpływ na rozwój kina policyjnego, jest *vigilantism*. *Vigilante* to „osoba, która albo bierze wymierzenie sprawiedliwości w swoje ręce, albo jest zwolennikiem takiego postępowania” lub też członek komitetu optującego za takim właśnie postępowaniem. *Vigilantism* na dobre wrósł w historię i kulturę amerykańską wraz z rozwojem terytorialnym Stanów Zjednoczonych. Początkowo traktowany był jako typowo amerykański fenomen. Specjaliści zajmujący się nim zwracają jednak uwagę na jego międzynarodowy charakter. Z antropologicznego punktu widzenia – a tak właśnie podchodzi do niego jeden z najbardziej znanych badaczy problemu Ray Abrahams – *vigilantism* nie jest tak powszechnie spotykany w społecznościach ludzkich jak fenomen małżeństwa lub inicjacji. Jednak jego obecność na wszystkich kontynentach udokumentowana została w licznych publikacjach. W Stanach Zjednoczonych istnieje od końca XVIII wieku aż do dziś i jest traktowany jako zjawisko spontaniczne, tradycyjne i globalne¹⁷¹.

Definicja, którą podaje Abrahams, wskazywałaby na to, że *vigilantism* na język polski przełożyć można jako ‘samosąd’; tak też zresztą bywa tłumaczony. W pracy pozostanę jednak przy oryginalnym określeniu z przynajmniej dwóch powodów. Znaczenie ‘samosądu’ w polskiej kulturze bliskie jest linczowi, który znajduje się na antypodach prawa, podczas gdy *vigilantism* to stosowanie przez obywateli prawa tam, gdzie władze do tego przeznaczone (sądy i policja) są bezwolne lub skorumpowane. Samosąd konotuje historię, motłoch i fenomen kozła ofiarnego, *vigilantism* z kolei – przynajmniej w teorii – to odwołanie się do oświeceniowych zasad, które legły u podstawy współczesnych społeczeństw,

¹⁶⁹ Badacz szczególnie podkreśla rolę filmów policyjnych (serii *Brudnego Harry’ego* oraz *Francuskiego łącznika*) oraz *urban vigilante* (cykl *Życzenie śmierci*). Por.: *ibidem*, s. 634.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Ray Abrahams (za Brownem) podaje, że między 1767 a 1904 rokiem działało ponad 300 niezależnych od siebie grup *vigilante*. Por.: Ray Abrahams, *Vigilante Citizens: Vigilantism and the State*, Polity Press, Cambridge, Oxford 1998, s. 13.

a które, w przekonaniu stosujących go, nie są przestrzegane lub zostały zarzucone. Według Abrahamsa, szeroka definicja pojęcia obejmuje wszystkie zjawiska związane z nieformalnym systemem sprawiedliwości, włączając zbrojne organizacje podziemne, stawiające sobie za cel przywrócenie niepodległości danego kraju, lub legendarne postaci jak Robin Hood, których działalności przyświecała idea sprawiedliwej dystrybucji dóbr¹⁷².

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'). Prawdopodobnie w drugiej i trzeciej dekadzie dziewiętnastego wieku (znawcy wskazują na lata 1825–1835) trafiło poprzez południową granicę do Stanów Zjednoczonych¹⁷³. Początkowo funkcjonowało w takich zbitkach na określenie różnego rodzaju grup, jak *Vigilante Committee, Vigilant Societies, Vigilants, Vigilanters* i było używane w takich kontekstach, jak *Regulators, Moderators, White Caps* i Ku-Klux-Klan¹⁷⁴. Richard Maxwell Brown definiuje te nieformalne organizacje jako „zorganizowane, działające poza prawem grupy, których członkowie biorą prawo w swoje ręce” i „stowarzyszenia uformowane przez obywateli, którzy połączyli się w celu ochrony w sytuacji chaosu [*disorder*]”. Abrahams przyjmuje następującą definicję *vigilantism*: „zorganizowany wysiłek grupy «zwykłych obywateli» w celu narzucenia [*enforce*] norm i utrzymania prawa i porządku w imieniu społeczności, często przy uży-

¹⁷² W książce *Vigilante Citizens: Vigilantism and the State* Abrahams opisuje nie tylko działalność obywateli amerykańskich (skupia się na wydarzeniach w San Francisco w latach pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku [rok 1849 i 1851] i Montanie w latach sześćdziesiątych tego stulecia [lata 1863–1865 i 1884] oraz fenomenie Ku-Klux-Klanu), ale również analizuje przypadki z Afryki (zachodnia i centralna Tanzania i Afryka Południowa), Ameryki Centralnej (Gwatemala), Południowej (przypadki mordów na tzw. dzieciach ulicy w Rio de Janeiro oraz wydarzenia z północno-zachodnich części Peru, Rondas Campesinas z 1990; Tres Arroyos w Argentynie), Hiszpanii (ataki GAL-ów, czyli członków Grupos Anti-terroristas de Liberación, przeciwko separatystom baskijskim), carskiej Rosji (region nowogrodzki, 1870–1900, *samosud*), Filipin (Alsa Masa), Nowej Zelandii i Wielkiej Brytanii. Wiele z wymienionych ruchów sytuuje się według niego na pograniczu *vigilantismu*, skłaniając się bardziej w kierunku szwadronów śmierci (*death squads*). Abrahams nie wyłącza ich, stwierdzając, że sytuują się one na pograniczu; stanowią pseudo-*vigilantism*. Por.: Ray Abrahams, *op. cit.*, s. 136; por. również: Dermot Feenan (ed.), *Informal Criminal Justice*, Ashgate/Dartmouth, Aldershot 2002.

¹⁷³ The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition, Copyright © 2009 by Houghton Mifflin Company. Published by Houghton Mifflin Company; dostępne przez: <http://dictionary.reference.com/browse/vigilante> (16.12.2009 r.)

¹⁷⁴ Ray Abrahams, *op. cit.*, 4–5.

ciu przemocy, w sytuacji braku efektywnych oficjalnych form wymierzania sprawiedliwości poprzez policję i system sądowniczy”¹⁷⁵. Z kolei Les Johnston w swojej definicji zwraca uwagę na cechy tego zjawiska: „*vigilantism* to ruch społeczny, który powoduje użycie bezpośrednich [*premediated*] aktów przemocy – lub zastraszania – przez wolnych obywateli. Zrodzony został jako reakcja na przekroczenie zinstytucjonalizowanych norm przez jednostki lub grupy – albo jako ich potencjalne lub imputowane przekroczenie. Tego typu akty zogniskowane są na kontrolowaniu przestępczości i/lub społeczności, a ich celem jest zagwarantowanie bezpieczeństwa zarówno członków ruchu, jak i innych członków wspólnoty prawnej”¹⁷⁶.

Z uwagi na potoczny sposób postrzegania i rozumienia *vigilante* (osoby stosującej *vigilantism*), ukształtowany pod wpływem filmowych postaci popularnych w latach siedemdziesiątych XX wieku, takich jak Brudny Harry, szeryf Pusser (cykl *Z podniesionym czołem*) lub Paul Kersey (cykl *Życzenie śmierci*), warto bliżej przyjrzeć się tym definicjom, bo wskazują one na wyraźne rozejście się rzeczywistości i filmowej legendy (mitu)¹⁷⁷. Zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak 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 wieku (oraz wielu innych), były to osoby pochodzące z klasy średniej lub wyższej klasy średniej, wykształcone, których praca pozwalała na to, by uczestniczyć w często czasochłonnnych posiedzeniach komitetów. Zazwyczaj byli to przedsiębiorcy, handlowcy i biznesmeni, choć zdarzali się również prawnicy.

Abrahams podkreśla istnienie państwa i ustalonego porządku prawnego oraz silnej grupy tzw. dobrych obywateli, którzy rozpoznają działalność przestępców jako nie tylko szkodliwą z punktu widzenia jednostek, którym wyrządzana jest krzywda, ale też (a może przede wszystkim) z punktu widzenia społeczności – jako zagrażającą podstawom jej egzystencji. O ile jednak w normalnych okolicznościach wyzna-

¹⁷⁵ Ray Abrahams, *What's in a Name? Some Thoughts on the Vocabulary of Vigilantism and Related Forms of 'Informal Criminal Justice'*, [w:] Dermont Feenan (ed.), *Informal Criminal Justice*, Ashgate/Dartmouth, Aldershot 2002, s. 26.

¹⁷⁶ Les Johnston, *What is Vigilantism?*, „*British Journal of Criminology*” 1996, Vol. 36, No 2, s. 220–236; za: Ray Abrahams, *Vigilante Citizens: Vigilantism and the State*, Polity Press, Cambridge, Oxford 1998, s. 8–9.

¹⁷⁷ William C. Culberson, *Vigilantism: Political History of Private Power in America*, Greenwood Press, New York, Westport, London 1990, s. 9–10.

czone przez państwo służby zajmują się chwytaniem, osądzeniem i wymierzeniem kary przestępcom, o tyle w nadzwyczajnych sytuacjach państwo nie jest zdolne realizować swojej funkcji i wówczas przejmują ją obywatele. *Vigilante Committee* wypracowały procedury postępowania wzorowane na procedurach prawnych. Członkowie komitetów rzadko pochodzili z klas niższych i winni byli legitymować się właściwą reputacją. Dodatkowo składali przysięgę uczciwości, prawości i oddania sprawie. Schwytyany przestępca miał proces, ogłaszano wyrok, pod którym podpisywali się członkowie komitetu, a kara wymierzana była publicznie: tak w przypadkach wygnania, jak i powieszenia (Abrahams często podkreśla fakt obecności „milczącego tłumu”)¹⁷⁸. Owa procedura, zaangażowanie społeczności i niejako oddolna aktywność obywatelska ludzi każe badaczom odróżnić *vigilantism* od anarchii¹⁷⁹, waśni i zemst rodowych oraz wendetty.

Vigilantes charakteryzują się niezwykle poważnym stosunkiem do istniejącego prawa, choć jednocześnie podkreślają prostrację systemu jego egzekwowania (policji i sądownictwa). Jest to zazwyczaj wynikiem oddalenia od centrum sprawowania władzy i trudności komunikacyjnych, co w okresie formowania się amerykańskiej państwowości było niezwykle częstym zjawiskiem. Dlatego *vigilantism* łączy się z fenomenem Turnerowskiego pogranicza, tak ważnego w rozwoju kultury Stanów Zjednoczonych. Osłabienie władzy może też się wiązać z sytuacją dramatycznych przemian, jak w okresie po wojnie secesyjnej na Południu, podczas intensywnego rozwoju miast i ośrodków osadniczych, który związany był z odkryciem cennych kruszców, pojawieniem się nowych, licznych, obcych pod względem kulturowym, ale silnych grup. Członkowie komitetów rekrutowali się z grupy białych, określających siebie jako protestanci, mężczyźni w średnim wieku; jak i ich interesy

¹⁷⁸ Oczywiście jest to pewien ideał. W rzeczywistości, jak pisze Abrahams, bywało różnie. Nie tylko członkowie komitetów, ze względu na swoje postępowanie, czasami powinni się znaleźć po drugiej stronie ławy podczas sądenia, ale też zdarzało się więzić niewinne osoby. Abrahams wyjaśnia również, że szczególnie w pierwszym okresie, kobiety-ofiary były raczej bite i publicznie upokarzane niż zabijane. Por.: Ray Abrahams, *Vigilante Citizens*, s. 140.

¹⁷⁹ 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” (Ray Abrahams, *Vigilante Citizens*, s. 16). Pozostanę tutaj przy takim właśnie rozumieniu i rozróżnieniu obu tych aktywności, świadoma jednak rewizjonistycznych podejść reprezentowanych przez takich chociażby badaczy jak William C. Culberson (por.: William C. Culberson, *op. cit.*).

reprezentowali i chronili. Zwłaszcza gdy chodziło o zamieszki w okresie tzw. *neo-vigilantism*, czyli już po określeniu granic, kiedy dochodziło do konfliktów polityczno-etniczno-ekonomicznych. Często przedmiotem ataku byli Afroamerykanie, Żydzi, katolicy, imigranci, pracownicy fizyczni i przywódcy związkowi, przedstawiciele nurtów radykalnych i obrońcy swobód obywatelskich. Jako najbardziej znamieny przykład Abrahams wymienia wydarzenia z lat 1882–1936 z Tampy na Florydzie.

W pracach historycznych podkreśla się fakt ogromnej roli, jaką nieformalny system sprawiedliwości, w tym *vigilantism*, odegrał w powstawaniu i implementacji oficjalnego, usankcjonowanego systemu prawnego, jak również w aktywizowaniu zwykłych ludzi i kształtowaniu ich świadomości obywatelskiej¹⁸⁰. Wsparciem dla *vigilantizmu* miał być purytyzm oraz przyjęta w konstytucji doktryna suwerenności ludu¹⁸¹. Głębokiej wewnętrznej potrzebie podtrzymania państwa, nawet gdy było słabe, towarzyszyły jednak zasady: „raczej mniej niż więcej rządu; i raczej rządy poprzez porozumienie niż rządy oficjeli”. William Culberson wskazuje na konstruktywny i destruktywny wymiar *vigilantizmu* w odniesieniu do instytucji państwowych. *Vigilantism* pozwala wesprzeć słabe oraz stworzyć nowe instytucje, które rozwinąwszy się będą bardziej skuteczne w implementowaniu prawa. Zagrożenie, które niesie z sobą *vigilantism*, wiąże się z jego populistycznym obliczem. Zniszczenie starych przywilejów nie zawsze wiąże się ze zmianami na lepsze. Często też zmianom towarzyszy aktywizacja trybunów, nawołujących do restytucji dawnego nieadekwatnego do przemian społecznych porządku oraz opowiadających się za autokratyczną władzą¹⁸².

Pogłębiające się wrażenie destabilizacji i poczucie niewydolności oficjalnego systemu zaowocowało na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku polaryzacją amerykańskiego społeczeństwa. Jak podkreślają Seth Cagin i Philip Dray, obie grupy – wcześniej opisana lewica i prawica – zwracały uwagę na pogrążanie się amerykańskiego społeczeństwa w bezprawiu. Przy czym: „z perspektywy zwolenników lewicy, samo społeczeństwo było bezprawne, ale z perspektywy konserwatywnej, społeczeństwo było ofiarą bezprawia”¹⁸³. Różnica w interpretacji nie przyczyniła się do osłabienia popularności filmów, które

¹⁸⁰ Colin Harvey, *Legality, Legitimacy and the Politics of Informalism*, [w:] Dermot Feenan (ed.), *Informal Criminal Justice*, Ashgate/Dartmouth, Aldershot 2002, s. 23.

¹⁸¹ Ray Abrahams, *What's in a Name...*, s. 31; Ray Abrahams, *Vigilante Citizens...*, s. 2.

¹⁸² William C. Culberson, *op. cit.*, s. 4–8.

¹⁸³ Seth Cagin, Philip Dray, *Born to Be Wild. Hollywood and the Sixties Generation*, 2nd Edition, Coyote 1994, s. 179.

David Cook określa jako „*vigilante revenge*” cycle¹⁸⁴. Do rozkwitu cyklu doszło na początku lat siedemdziesiątych za sprawą takich dzieł jak *Billy Jack* (1971), *Z podniesionym czołem* (1973) i *Życzenie śmierci* (1974). Cagin i Dray oraz Lev wymieniają również niezależną produkcję z 1969 roku: *Joe*. Z kolei Michael Ryan i Douglas Kellner dodają *Nędzne psy* (1971), podkreślając niezwykle istotny wątek „odkupienia mężczyzn poprzez przemoc” (*male redemption through violence*)¹⁸⁵. W filmach tych „populistyczni bohaterowie brali prawo w swoje ręce i walczyli przeciwko przestępcom, korupcji i autorytarnej biurokracji, często przyjmując prawicową perspektywę. Zazwyczaj protagonista był przyzwoitym człowiekiem, któremu stała się krzywda, wobec której system prawny pozostał bezwolny. Zmuszony więc został do wzięcia sprawiedliwości w swoje własne ręce”¹⁸⁶.

Gwałt zadany przez bezkarnych przestępców jednostce oraz niemożność uzyskania sprawiedliwości stawały się punktem wyjścia do swoistej przemiany. Ofiara nie tylko zdobywała się na zemstę, ale stawała się swego rodzaju bojownikiem wyższej sprawy, któremu przyświecała idea eliminacji bezprawia. Samotny mściciel, który – jak podkreślają Cagin i Dray – przez sympatyków prawicy nazywany był mistrzem, przez sympatyków lewicy z kolei „aniołem zemsty” (*avenging angel*) – przywracał porządek posługując się przemocą. Burzył ład, by bronić społeczeństwa, zabijał, by skończyć z zabijaniem. Wymagało to od niego nadludzkiego rozeznania w porządku etycznym. Zachwycała jego umiejętność rozwiązywania problemów i efektywność. Lekarstwem na wszystko była niemal sama jego obecność. Interesujące jest to, że wątek nadczłowieka pojawił się również w innych gatunkach (filmy szpiegowskie, wojenne). Kino policyjne, jak podkreślają Cagin i Dray, przewyższało je jednak, gdyż dysponowało możliwością połączenia rzeczywistości i mitu. Trud codziennej pracy policji to zdecydowanie realistyczny element, pokazanie gliny jako „samotnego wilka”, który w obliczu załamania wszystkich autorytetów, bez względu na koszty chroni bezbronnym prawym ludzi przynależy do sfery mitu. Przełożenie rzeczywistego na symboliczne najpełniej uwidaczniało się w sekwencjach pościgów: „prawość i deprawacja lub dobro i zło mają swoje jednoznaczne przeło-

¹⁸⁴ David A. Cook, *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*, University of California Press, Berkeley 2000, s. 192.

¹⁸⁵ Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1990, s. 39–41.

¹⁸⁶ David A. Cook, *op. cit.*, s. 192 i 196.

żenie na działanie [*action*]: najlepszy człowiek jest po prostu najlepszym kierowcą”¹⁸⁷.

Od samego początku cykl *vigilante revenge* opowiadał się za „powrotem do tradycyjnych wartości związanych z domem, rodziną, prawem i porządkiem”¹⁸⁸. Co interesujące, to w drugiej połowie lat siedemdziesiątych „osadził się” w środowisku wiejskim. Cook zwraca uwagę na znaczące umiejscowienie go na Południu Stanów Zjednoczonych, w regionie, który zawsze przodował w statystykach liczby zabójstw. Powodu tego historyk upatruje w szerokim wpływie populistycznych przekonań: „czystość” klasy pracującej przeniosła się na „czystość” mieszkańców terenów wiejskich. Tylko mieszkańcy wsi i miasteczek są władni walczyć o lepsze: „u podstawy tego [...] leży resentyment wobec bogactwa, wy rafinowania i kultury wysokiej, które stanowią podstawę wszystkich populistycznych mitologii”¹⁸⁹. Jednocześnie jednak pojawił się też „feministyczny” cykl zemsty za gwałt (*rape-revenge cycle*), w którym kobiety mściły się za dokonaną na nich agresję¹⁹⁰. O ile sam w sobie cykl *vigilante revenge* wyczerpał się, motyw *vigilante* na dobre osadził się w kinie policyjnym, wrastając w niego na stałe.

Kino policyjne wpisuje się w szerszą kategorię kina kryminalnego (*crime cinema*). Jak podkreśla Thomas Leitch, jest to jedna z najstarszych i najtrwalszych form w kinie amerykańskim i obejmuje szereg gatunków. Wszystkie je łączy przestępstwo i naruszenie prawa jako jeden z głównych tematów oraz sposobów inicjowania i prowadzenia akcji. W filmach kryminalnych występuje również trójka charakterystycznych postaci: stróż prawa, przestępca i ofiara. Zależnie od tego, która z nich wydobyta zostaje na plan pierwszy, z takim gatunkiem mają do czynienia widzowie¹⁹¹. W filmach gangsterskich i większości filmów czarnych są to przestępcy, w filmach z ofiarami oraz w wielu filmach sądowych – ofiary, w filmach detektywistycznych i policyjnych – szeroko rozumiani stróże prawa.

Przestępstwo stanowi rodzaj zagadki, rozwiązanie której wymaga zdolności intelektualnych, spostrzegawczości, przenikliwości, umiejętności łączenia faktów oraz wyciągania wniosków. Jak pokazują jednak filmy policyjne, w pojedynku pomiędzy przestępcą a stróżem prawa

¹⁸⁷ Seth Cagin, Philip Dray, *op. cit.*, s. 170–171.

¹⁸⁸ Leonard Quart, Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, 2nd Edition [przejrzone i poszerzone], Praeger Publishers, Westport (Conn.), London 1991, s. 121.

¹⁸⁹ David A. Cook, *op. cit.*, s. 197.

¹⁹⁰ Przykłady to *Dziewczyna z reklamy* (1976), *Pluję na twój grób* (1977), *Kaliber 45* (1981). Por.: *ibidem*.

¹⁹¹ Thomas Leitch, *op. cit.*, s. 215. Pisałam o tym we *Wstępie*.

wygrywa ten, kto dysponuje nie tylko tak rozumianą wiedzą (*knowledge*), ale również władzą (*power*) – zwycięża ten, kto jest silniejszy. Położenie nacisku na wiedzę i władzę spowodowało wprowadzenie do fabuł policyjnych wątku przemiany gliniarza polegającej na przejściu od słabości do siły. Władza nigdy nie jest raz na zawsze ustalona, nieustannie musi być podtrzymywana, stąd też pretekst do realizacji kolejnych filmów: „Pytania dotyczące władzy są bardziej dwuznaczne niż pytania dotyczące wiedzy, ponieważ stosunki władzy, w przeciwieństwie do jednostkowej winy, nigdy ostatecznie nie mogą zostać odsłonięte; muszą nieustannie być renegotjowane”¹⁹². Dlatego Leitch podkreśla, że do filmów policyjnych nie można stosować kolokwialnego zamiennika, jaki często stosuje się dla kryminałów, a który brzmi *whodunit* i jest przeróbką pytania *Who done it?*, czyli ‘kto to zrobił?’. Do filmów policyjnych należy stosować inną formułę *howcatchthem*, czyli „jak można ich złapać?”¹⁹³. „Jakich-złapać” stało się kluczową dla filmu policyjnego składnią.

Do schwytania przestępców policjanci wykorzystują dostępne im środki oraz wypracowane metody. W filmach policyjnych dochodzi jednak bardzo często do wzmocnienia motywacji policjanta poprzez wprowadzenie elementu osobistego. Leitch wymienia cztery główne przypadki, w których się to dzieje: „bądź naruszenie świętości domowego ogniska (*Zdrada* [1997]), bądź zabicie partnera (*Wąska krawędź* [1952]), bądź wzięcie żony jako zakładniczki (*Szklana pułapka* [1988]), bądź pozostawienie policjanta na pewną śmierć (*RoboCop* [1987])”¹⁹⁴. Zabieg ten zwiększa zaangażowanie emocjonalne widza w przedstawioną na ekranie historię, podważając jednocześnie ideę zinstytucjonalizowanej sprawiedliwości i, w konsekwencji, istnienia policji. Jeśli bowiem za zaangażowaniem policjanta w sprawę stoją powody natury osobistej, należy się zastanowić, czy wciąż mamy do czynienia ze zinstytucjonalizowaną sprawiedliwością, czy może zinstytucjonalizowaną zemstą. Z kolei to rodzi następną ważną dla kina policyjnego kwestię, którą Leitch formułuje w postaci pytania: „W jakim stopniu sprawiedliwość jest niczym więcej niż zemstą usankcjonowaną przez zwierzchnią władzę?”¹⁹⁵. Pytanie to istotne jest szczególnie w perspektywie przyzwolenia na czy wręcz hołdowania idei *vigilantizmu* w kulturze amerykańskiej.

¹⁹² *Ibidem*, s. 218.

¹⁹³ 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.: *ibidem*, s. 327 oraz 236.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 222.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

W znacznie mniejszym stopniu filmy policyjne posługują się syntak-są policyjnych procedur. W omawianym kontekście należy jej jednak również poświęcić uwagę z kilku względów. Bardzo wiele filmów policyjnych w mniejszym bądź większym stopniu się do niej odwołuje. Film, który uznawany jest albo za pierwszy film policyjny, albo za jednego z najważniejszych prekursorów – *Nagie miasto* (1948)¹⁹⁶ – tematyzował policyjne procedury, kładąc na nie nacisk w wątku tropienia mordercy pięknej Jean Dexter¹⁹⁷. Friedkin we *Francuskim łączniku* w sposób niezwykle finezyjny włączył sceny policyjnych procedur, budując intrygę. Motyw policyjnych procedur w wydaniu zarówno powieściowym, jak i telewizyjnym stanowi ponadto niezwykle istotny kontekst odczytywania pełnometrażowych filmów fikcji z policjantami. Wreszcie bardzo wiele filmów tworzących alternatywną tradycję obnażało mity kina policyjnego, skupiając się na pokazywaniu codziennej harówki zamiast „wielkich spraw” charakterystycznych dla policyjnego kina głównego nurtu¹⁹⁸.

Jeżeli przyjąć interpretację przedstawioną w *BFI Companion to Crime*, to ujawnią się niezwykle interesujące związki kina i telewizji oraz możliwość wzajemnego ich oddziaływania. *Nagie miasto* – fabuła Hellingera i Dassina – zainspirowała twórców telewizyjnych do stworzenia serialu. Między innymi jego popularność przyczyniła się do rozwoju formuły telewizyjnych policyjnych procedur i zawojowania publiczności w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Mogło to stanowić asumpt dla kina. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, kiedy stopniowo przygasała popularność policyjnego kina akcji, przebojem na małe ekrany wróciły procedury, tym razem głównie w formie różnego rodzaju CSI¹⁹⁹. Traktowana obecnie jako franszyza CSI (*Crime Scene Investigation*) bazuje na wątkach zbierania śladów i szczegółowego oglądu miejsca zbrodni oraz sekcji zwłok ofiary (bądź ofiar). Żmudna praca grupy śledczych i laborantów prowadzi do zrekonstruowania

¹⁹⁶ *BFI Companion to Crime* podaje, że *Nagie miasto* przyczyniło się do wykrystalizowania odrębnego podgatunku w kinie kryminalnym, jakim jest film policyjny. Por.: Phil Hardy (ed.), *The BFI Companion to Crime*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1997, s. 31.

¹⁹⁷ Szczegółowo kontekst gatunkowy *Nagiego miasta* analizuję w artykule jemu poświęconym. Por.: Elżbieta Durys, *Jedna z ośmiu milionów historii: „Nagie miasto” Hellingera i Dassina*, [w:] Łukasz Plesnar, Rafał Syska, (red.), *Arcydzieła kina amerykańskiego*, (w druku).

¹⁹⁸ Najlepszym przykładem są *Nowi centurioni* (1972) Richarda Fleischera i inne filmy zrealizowane na podstawie powieści Josepha Wambaugh.

¹⁹⁹ Pierwszym był *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* pokazany przez stację CBS w październiku 2000 roku.

przebiegu zajścia oraz, w konsekwencji, odkrycia sprawców i postawienia ich przed sądem.

Odkąd zaistniały na małych ekranach, policyjne seriale rozwijały się, jak twierdzi Stuart Kaminsky, w dwóch nurtach. Z jednej strony kultywowano tradycję samotnika zmagającego się z przestępcami, z drugiej strony nastąpiła eksplozja seriali ze zbiorowym bohaterem. Samotny detektyw, zazwyczaj w randze porucznika, pracował w cywilnych ubraniach w wydziale zabójstw lub narkotyków. Jego determinacja w ściganiu złoczyńców często przeradzała się w obsesję. Przed szaleństwem chronili go kumple z wydziału lub przełożony, którzy jednak na co dzień trzymali się na dystans. Poczucie misji oraz wytrwałość musiały wystarczyć mu w starciu z przebiegłymi i często znacznie inteligentniejszymi przestępcami. Bowiem, w przeciwieństwie do swoich znanych poprzedników, detektywów okresu klasycznego, policyjni detektywi nie wyróżniali się nadzwyczajnym IQ. Byli przedstawicielami klasy robotniczej (ewentualnie niższej średniej) i dzielili jej przymioty i wartości. Wyróżniało ich „zrozumienie dla kondycji ludzkiej oraz empatia w stosunku do innych ludzi”. Najbardziej znanymi przykładami seriali tej grupy są *Starsky i Hutch* (1975–1979), *Kojak* (1973–1978), *Baretta* (1975–1978)²⁰⁰.

Drugą znaczącą grupę tworzyły seriale ze zbiorowym bohaterem – grupą policjantów pracujących w danym posterunku. Zajmowali się oni drobniejszymi sprawami (jak kradzieże, napaści, przemoc domowa) i wykroczeniami. Wyróżniało ich również to, że nosili mundury i poruszali się po mieście oznakowanymi radiowozami. Jako przykłady Kaminsky wymienia: *Police Story* (1973–1977), *Adam 12* (1968–1975), *The Rookies* (1972–1976). W przypadku tego nurtu twórcy kładli większy nacisk na codzienność i sposoby funkcjonowania policji. W fabułach bardziej skupiano się na roli grupy i pracy zespołowej, interakcjach pomiędzy policjantami oraz pomiędzy policją i otoczeniem. W poszczególnych odcinkach pojawiała się też problematyka rodzinno-domowa – szczególnie podkreślano negatywny wpływ pracy w policji na najbliższych²⁰¹.

Kaminsky pisze, że serialowi policjanci chronią wartości istotne dla klasy średniej i średniej-niższej – życie i mienie. Nacisk na ochronę zagrożonej społeczności upodabnia seriale policyjne do westernu. Zagrożenie społeczności definiowane jest często w kategoriach walki o najbardziej fundamentalne i niezbędne do funkcjonowania wartości. Z tego też względu Kaminsky określa policyjne seriale telewizyjne mianem „trage-

²⁰⁰ Stuart M. Kaminsky (wraz z Jeffreyem H. Mahanem), *American Television Genres*, Nelson-Hall, Chicago 1985, s. 54–55. W tej grupie widać wyraźne podobieństwo do filmów policyjnych.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 55.

dii klasy średniej-niższej”: „Policjanci muszą cierpieć dla społeczeństwa, ryzykować swoje zdrowie psychiczne, życie i życie swoich bliskich”²⁰². Mimo licznych odniesień do życia codziennego i opowiadania o sprawach bieżących i nurtujących społeczeństwo, punkt ciężkości w serialach policyjnych przesunięty zostaje w stronę podań i opowieści. Naczelną zasadą każdej z przywoływanych spraw jest konieczność przywrócenia porządku. Odbywa się to według ściśle określonego wzoru. Dokonane zostaje przestępstwo, policja prowadzi śledztwo i wdaje się we wstępne potyczki (przesłuchania podejrzanych, informatorów), by wreszcie zakończyć się ostatecznym pojedynkiem z przestępcą, noszącym znamiona samotnej walki na śmierć i życie w celu obrony fundamentalnych wartości²⁰³. Z powyższych względów policyjne seriale telewizyjne mogły stanowić asumpt do rozwoju filmów pełnometrażowych²⁰⁴.

Motywy policyjnych procedur wcześniej pojawił się jednak w literaturze. 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 czasopiśmem „Czarna Maska” (lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku 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 chodziło przede wszystkim o rozwiązanie zagadki zbrodni i wskazanie winnego. W przeciwieństwie jednak do wcześniejszych powieści, w powieściach policyjnych procedur bohaterowie niczym specjalnym się nie wyróżniali, a rozwiązywanie zagadek zbrodni było ich pracą. Swoje za-

²⁰² *Ibidem*, s. 66.

²⁰³ *Ibidem*, s. 70–74.

²⁰⁴ Ograniczam się w tym miejscu do początkowego okresu rozwoju tego gatunku, pomijając wiele interesujących zjawisk zarówno z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (jak chociażby *Dragnet* z ikoniczną postacią sierżanta Joe Fridaya [Jack Webb] czy samo *Nagie miasto*), jak i kolejnych dekad (chociażby *Policjanci* z *Miami* z lat osiemdziesiątych z dwójką słynnych „gliniarzy MTV”, Jamesem „Sonny” Crockettem [Don Johnson] i Ricardo „Rico” Tubbssem [Philip Michael Thomas]. Kręcony i wyświetlany przez pięć sezonów serial [1984–1989] zasłynął nie tylko z wykorzystywania [początkowo, a następnie też] i promowania najnowszych hitów muzyki popularnej oraz użycia estetyki MTV, ale również zastosowania na niezwykle dużą skalę lokowania produktów: ubrań, broni, aut i łodzi, przyczyniając się do zmiany męskiego *image’u* Amerykanów. Ciekawostką jest również to, że jego reżyserem był Michael Mann, który jako pierwszy z mających zdecydowane ambicje artystyczne twórców zdecydował się, na długo przed tym, zanim stało się to modne, wejść w produkcję seriali telewizyjnych).

dania wykonywali w zespołach, bazując na przyjętych w policji i wyuczonych podczas szkoleń procedurach. Stąd też określenie tych powieści mianem powieści policyjnych procedur (*police procedural*)²⁰⁵.

Jako pierwszą realizację podgatunku George Dove podaje opublikowaną w 1945 roku *V as in Victim* Lawrence Treata. Najbardziej znanymi twórcami powieści policyjnych procedur byli: Treat, Hillary Waugh, John Creasey, Maurice Procter, Evan Hunter (*alias* Ed McBain), Elizabeth Linington, Collin Wilcox czy Reginald Hill. Stworzyli oni powieściowe cykle wokół albo wybranych bohaterów (inspektor Harry Martineau Maurice'a Proctera, George Gideon ze Scotland Yardu Johna Creasey'a, inspektor Andrew Dalziel Reginalda Hilla), albo wybranych posterunków (opowieści z 87 posterunku Evana Huntera)²⁰⁶. Poruszano w nich również istotne społecznie tematy, jak rola i miejsce kobiet w policji (Dorothy Uhnak uznawana jest za pierwszą autorkę dogłębnie analizującą sytuację kobiet detektywów poprzez postać Christie Opara), mniejszości etnicznych i narodowych (czarnych – postać Vigila Tibbsa z Pasadena Police Department w powieści Johna Balla *In the Heat of the Night*; Żydów – detektyw Meyer Meyer z powieści Eda McBaina; Latynosów – porucznik Luis Rodolfo Vincente Mendoza z LAPD, bohater cyklu Della Shannona)²⁰⁷.

Jak podaje *Encyklopedia Britannica*, postać *doppelgangera* 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')²⁰⁸. Określenie *doppelganger* w literaturze anglosaskiej stosowane jest wymiennie z 'drugim', 'widmowym drugim' i 'gotyckim drugim'. *Britannica* podkreśla, że jest to „widmo lub zjawą żyjącej osoby”, którą należy odróżnić od ducha. Idea *doppelgangera* (posiadanie przez człowieka swojego widmowego sobowtóra) jest częstym elementem folkloru. Spotkanie z nim odczyty-

²⁰⁵ George N. Dove, *The Police Procedural*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green (O.), 1982, s. 1–5.

²⁰⁶ *Ibidem*, s. 10–25.

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 151–176. Przytaczając tych kilka informacji na temat policyjnych powieści i seriali telewizyjnych, chciałam przypomnieć i zaznaczyć, że rozwój *cop cinema* nie nastąpił w próżni. Ograniczę się tylko do nich, unikając innych niezwykle frapujących rozważań, jak chociażby ewolucja i znaczenie powieści i seriali policyjnych, wzajemne powiązania i wpływ różnych obszarów kultury masowej, w obrębie której te formuły były realizowane, czy ich wymiar ideologiczny. Jednym z powodów jest główny przedmiot mojego zainteresowania – kino policyjne, innym – rozległość i wielowątkowość wspomnianej tematyki.

²⁰⁸ Doppelganger. Dictionary.com. *Dictionary.com's 21st Century Lexicon*. Dictionary.com, LLC. <http://dictionary.reference.com/browse/Doppelganger> (9.11.2011 r.).

wane jest jako zły omen – znak nadejścia śmierci²⁰⁹. Do literatury *doppelganger* wprowadzony został przez Jeana Paula w powieści *Siebenkäs* (1796). Na tyle zadomowił się on w niemieckiej *Schauerroman* i brytyjskiej *gothic literature*, że traktowany jest jako jeden z jej wyróżników i kanonicznych motywów²¹⁰. O *doppelgangerze* często wspomina się w kontekście kina policyjnego.

Motyw *doppelganger* zakłada, że Ja i nie-Ja jest identyczne oraz że może dojść do spotkania tych dwóch istot. Istnienie kogoś, kto jest niezwykle podobny fizycznie (wręcz nie do odróżnienia) lub podobny na poziomie osobowości, zachowań i sposobu odbierania świata tak, że czujemy z tą istotą nieprzepartą bliskość, wiąże się w kulturze wysokiej z nurtem romantyzmu traktowanym jako wyraz lęków przed zapędami filozofii oświeceniowej. Stopniowe przesunięcie do centrum świata i ustanowienie jako punktu odniesienia kartezjańskiego *cogito* spowodowało, że nacisk został postawiony nie tylko na *ratio*, ale również na podmiot. Funkcja stabilizatora świata, centrum i punktu odniesienia rzeczywistości nie tylko nakładała określone wymagania na podmiot (integracja, racjonalność), ale stanowiła również obciążenie. Jednym ze sposobów dania temu wyrazu był lęk, że Ja mogą również być nie-Ja. Stąd, jak mi się wydaje, sięgnięcie po tę postać do folkloru.

Jak podkreśla Gry Faurholt²¹¹, w narracjach, w których pojawia się ów motyw, *doppelganger* 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 protagonista”). W tej sytuacji bohater bywa ofiarą albo kradzieży tożsamości, za którą stoją tajemnicze wyższe siły, albo paranoi, objawiającej się halucynacjami. Najbardziej typowym literackim przykładem są *Diable eliksity* Ernsta T.A. Hoffmanna, *Sobowtór* Fiodora

²⁰⁹ *Doppelgänger*, [w:] Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online. Encyclopædia Britannica; dostępne przez: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/169319/doppelganger> (5.09.2011 r.).

²¹⁰ Dimitris Vardoulakis, *The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's «The 'Uncanny'», „SubStance”* #110, 2006, Vol. 35, No. 2, s. 100.

²¹¹ Sięgnęłam, i w gruncie rzeczy ograniczyłam się, do pracy duńskiego badacza z trzech względów. Po pierwsze, nie oddaje się on rozważaniom nad niesamowitym – kategorią istotną dla badaczy horroru. Po drugie, wprowadza rozróżnienie na dwa typy *doppelgangerów*, które porządkuje; pomaga to rozwinąć mój wywód. Po trzecie, w kontekście kina policyjnego jego ustalenia wykazują dużą wartość eksplikatywną. Por.: Gry Faurholt, *Self as Other: The Doppelgänger*, „Double Dialogues” Issue 10, Summer 2009; dostępne przez: http://www.doubledialogues.com/issue_ten/faurholt.html (5.09.2011 r.).

Dostojewskiego i William Wilson Edgara Allana Poe. Drugi przypadek wiąże się z rozdzieleniem osobowości („ciemną stroną protagonisty”). Bohater napotyka na swojej drodze kogoś, kto jest do niego pod wieloma względami podobny, ale jednocześnie uosabia najgorsze jego cechy lub cechy, które stara się ukryć w najgłębszych zakamarkach swojej duszy. Literacki przykład stanowi *Doktor Jekyll i pan Hyde* Roberta Louisa Stevensona²¹².

Faurholt kładzie nacisk na funkcje tego typu konstrukcji postaci. Wprowadzenie sobowtóra, poprzez powtórzenie i kontrast, ułatwia skonstruowanie głównego bohatera (jest on pod pewnymi względami taki sam jak jego sobowtór, pod innymi zdecydowanie różny)²¹³. Pozwala również określić, co jest godne identyfikacji, co zaś przynależy do sfery Innego i jako takie ma z jednej strony strukturalizować 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 *doppelganger*, co jego rolę jako swego rodzaju wentyla bezpieczeństwa. *Doppelganger* 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”²¹⁴. *Doppelganger* pełni zatem służebną funkcję wobec dominującej kultury. Wykorzystam tę interpretację do analizy wątku *doppelganger* w kinie policyjnym.

Badacze zwracają uwagę, że motyw *doppelganger* stanowi etap formowania się tożsamości (*identity formation*) poprzez utożsamienie i odrzucenie Innego (*identification and othering*). Początkowe zakwestionowanie tożsamości, wynikające z pojawienia się sobowtóra, zmusza podmiot do powrotu do kwestii najbardziej podstawowych, przyjrzenia się, przepracowania i uzgodnienia ich z wartościami dominującej kultury. Staje się w ten sposób niezbędnym etapem socjalizacji. Z kolei negatywny przykład służyć może jako opowieść ku przestrodze²¹⁵. W przypadku gdy drugi stanowi *alter ego*, bohater opiera się identyfikacji z sobowtorem, który „wydaje się przejmować kontrolę lub łączyć z jego tożsamością”. W przypadku rozdzielenia osobowości „protagonista popełnia

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Na zasadzie: „Oto, co się stanie, gdy podmiot nie podporządkuje się wymogom kultury”.

poważny błąd i nie zabezpiecza swojej tożsamości poprzez relegowanie [othering] lub wyrzeczenie się jako «nie-Ja» tej części siebie, która winna być odrzucona. Raz uwolniona, jaźń-monstrum nie podlega kontroli i jej morderczy szal może zostać powstrzymany jedynie na drodze walki na śmierć i życie”²¹⁶.

W tekstach poświęconych filmom policyjnym wielokrotnie podkreślano istnienie specyficznej więzi pomiędzy policjantem a przestępcą²¹⁷. Często wręcz *explicite* stwierdza się, że przestępca jest *doppelgangerem* policjanta. Alan Charnier może być traktowany jako *doppelganger* Popeye Doyle’a we *Francuskim łączniku* (1971), Scorpio zaś jako *doppelganger* inspektora Callahana w *Brudnym Harrym* (1971). Hans Gruber, chcący ukraść obligacje z sejfów Nakatomi Corporation, odczytywany jest jako *doppelganger* Johna McClane’a w *Szklanej pułapce* (1988). Obaj seryjni mordercy z *Łowcy* (1986), Hannibal „Cannibal” Lecktor i Zębna Wróżka, są prezentowani jako *doppelgangerzy* Willa Grahama. Żeby dopaść przestępcę, policjant musi najpierw walczyć z nim, a następnie go pokonać; nie może po prostu doprowadzić go przed oblicze prawa. Skąd zatem ten wątek i w jakim celu został wprowadzony?

Jeśli potraktujemy oba typy *doppelganger*a – 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 „choć motyw *doppelganger*a podważa pojęcie tożsamości, w rzeczywistości działa w konserwatywny sposób, umacniając konieczność identyfikacji”. Do zilustrowania sposobu, w jaki się to dokonuje, Faurholt wykorzystuje koncepcję Lacanowską, w szczególności fazę lustra, „podczas której podkreślona zostaje konieczność identyfikacji z zewnętrznym obrazem w celu zbudowania ego; Ja musi zidentyfikować się z «Ja» niebędącym mną”. Inaczej rzecz się ma w drugim przypadku, gdy dochodzi do rozdwojenia osobowości lub spotkania drugiego, który jest „ciemną stroną protagonisty”. Ten motyw nawiązuje do fazy edypalnej, podczas której dochodzi do wskazania i „zdemoni-

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Por. chociażby: Drucilla Cornell, *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*, Fordham University Press, New York 2009, s. 40–41, 49–51; Paul Smith, *op. cit.*, s. 134; Foster Hirsch, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, Limelight Editions, New York 1999, s. 157; Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Columbia University Press, New York 2003, s. 55–56; Philippa Gates, *op. cit.*, s. 135; Andrew Spicer, *Film Noir*, Longman, 2002, s. 160; Christine Holmlund, *Sexuality and Power in Male Doppelganger Cinema: The Case of Clint Eastwood’s „Tightrope”*, „Cinema Journal”, Fall 1986, Vol. 26, No. 1, s. 31–42.

zowania społecznie nieakceptowalnych elementów osobowości; Ja musi wyodrębnić [other] jako «nie-Ja», które jest nim samym”. Wyodrębnieniu towarzyszy konieczność spektakularnego unicestwienia. Ciemny-drugi (*dark double*) zostaje zastrzelony i zatopiony (*Brudny Harry* [1971]), wysadzony w powietrze i rozerwany na drobne części (*Siła magnum* [1973], *Strażnik prawa* [1976]), zrzucony z jednego z najwyższych pięter wieżowca (*Szklana pułapka* [1988]), wystrzelony zostaje w niego niemal cały magazynek (*Milczenie owiec* [1991]) lub/i specjalne kule (*Łowca* [1986]).

Z dwóch wyróżnionych przez Faurholta schematów, w filmie policyjnym dominuje scenariusz rozdwojenia osobowości. Na poziomie powierzchniowym bohater jest policjantem, który chwyta przestępców. Mimo że pracuje w organizacji rządowej, która stawia na pracę zespołową i ścisłe podporządkowanie, przedstawiany jest raczej w tradycji westernowej jako „samotny wilk” z wbudowaną wewnętrzną busolą, która naprowadza go na właściwy z punktu widzenia społecznego porządku (choć nie zawsze z punktu widzenia prawa) sposób postępowania. Przypadki, z którymi glina ma do czynienia, są często skomplikowane. 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 istotą mogącą stawić mu czoła. Cechy, które ich wyróżniają i są powodem ich samotności, prowadzą również do ich zbliżenia. Dochodzi do nawiązania 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 pomiędzy tym, co jest zgodne z zasadami i co jest im przeciwne, zagraża stabilności społecznej. Musi więc zostać przerwana poprzez wyeliminowanie przestępcy.

Kino policyjne ewoluowało, wypracowując odmienne paradygmaty. Lata siedemdziesiąte to okres fascynacji filmami z „zaciętrzewionym gliną”, który, by schwytać przestępcę, gotów jest poświęcić nie tylko swoje życie i narazić swoje zdrowie, ale również wejść w konflikt z przełożonymi (seria filmów z Brudnym Harrym). Lata osiemdziesiąte zdominowane zostały przez kino akcji. W policyjnych filmach akcji dysponujący „żelaznym ciałem” bohater zmagą się z przestępcami (cykle *Szklana pułapka* i *Zabójcza broń*). W latach dziewięćdziesiątych niezwykłą popularnością cieszyły się filmy z seryjnym mordercą (*Milczenie owiec* [1991], *Siedem* [1995]). W policyjnych filmach z seryjnym mordercą agent FBI, najczęściej pracujący dla Behavioral Science Unit profilant, musi najpierw ustalić *modus operandi*, a następnie schwytać seryjnego mordercę (najczęściej kobiet). W latach dziewięćdziesiątych pojawia się również bardzo ciekawy nurt z policjantką. Ona z kolei, by schwytać przestępcę,

musi przepracować ciągnące się czasami aż z okresu dzieciństwa problemy (*Błękitna stal* [1995], *Milczenie owiec* [1991])²¹⁸.

²¹⁸ Rozległość materiału oraz charakter tej pracy nie pozwalają mi na dłuższe zatrzymanie się przy pewnych niezwykle frapujących zjawiskach i produkcjach z obszaru *cop cinema*. Przy okazji wątku *doppelgangera* warto jednak, choć na marginesie, wspomnieć o dwóch niezwykle eksplicytnych pod względem wykorzystania go produkcjach. Pierwszą jest *Gorączka* (1995), drugą *Bez twarzy* (1997). W obu filmach wątek *doppelgangera* wydobyty zostaje na plan pierwszy i sproblematyzowany, choć w odmienny sposób. *Gorączka* Michaela Manna jest *remake’iem* telewizyjnego filmu tego reżysera z 1989 roku *Wydarzyło się w Los Angeles* – rozbudowanym i z niezwykle wyśmienitą obsadą, ale równie poruszającym. Film ma dwóch głównych bohaterów: porucznika Vincenta Hanne (Al Pacino) oraz Neila McCauleya (Robert De Niro). Historia opowiedziana z punktu widzenia Hanny to historia „jak-ich-złapać”, historia McCauleya to historia napadu na konwój wartościowych przesylek oraz przygotowań do kolejnego skoku, który kończy się porażką. Między obu mężczyznami dochodzi jednak do nawiązania więzi, rodzaju porozumienia, intensywnej fascynacji, która mogłaby doprowadzić do przyjaźni, gdyby nie fakt, że obaj stoją po przeciwnych stronach barykady. Rzecz komplikuje również swoista wymiana cech. Z punktu widzenia prawa Hanna jest dobry, McCauley zaś zły. W życiu osobistym i w relacjach ze współpracownikami to McCauley wykazuje znacznie więcej troski, odpowiedzialności i zainteresowania dynamiką relacji w grupie (jest dobry). Wydaje się nawet, że jedną z przyczyn jego porażki na zakończenie staje się zaangażowanie uczuciowe i chęć stworzenia związku ze spotkaną kobietą. Podczas gdy Hanna jest bezwzględny, rani wszystkich wokół, a ludzką twarz pokazuje dopiero, gdy jego nastoletnia pasierbica podejmuje próbę samobójczą.

Mimo wyodrębnienia dwóch wyżej wspomnianych wątków i wiążącej się z nimi hybrydyczności gatunkowej (połączenie filmu gangsterskiego z policyjnym), *Gorączkę* zaklasyfikować można jako film wpisujący się w tradycję kina policyjnego z „zacierzawionym gliną”. Dwa lata późniejsze *Bez twarzy*, pomimo elementów thrilleru terrorystycznego, *science-fiction* i kina więziennego, przypisać raczej należy do policyjnego kina akcji. Sceny wybuchów, pościgów i baletowych walk wręcz spajają film, którego tematem jest obsesja agenta (terroryzm traktowany jest jako przestępstwo federalne i dlatego zajmuje się nim policja FBI) Seana Archera (John Travolta) na punkcie przestępcy Castora Troya (Nicholas Cage), który, żeby pozbyć się ścigającego go gliniarza, zabił jego kilkuletniego syna. O ile film Manna poruszający jest ze względu na „realizm” fascynacji policjanta i przestępcy, film Johna Woo razi tu sztucznością. Bardziej intrygująca w *Bez twarzy* jest eksplicytność w potraktowaniu wątku *doppelgangera*. Chęć zapobieżenia kolejnemu atakowi terrorystycznemu przygotowanemu przez Troya, prowadzi Archera bowiem do decyzji o zamianie twarzy z pogrążonym w śpiączce przestępcą. Tak zamaskowany Archer-Troy umieszczony zostaje w więzieniu, gdzie przebywa znający szczegóły przygotowanego zamachu młodszy brat Troya. Celem jest wydobycie ich od młodzika. W tym czasie prawdziwy Troy wybudza się i, odkrywszy prawdę, zmusza lekarzy do przeszczepienia sobie twarzy agenta. Pozostała część filmu sprowadza się nie tylko do zmagania o zapobieżenie zamachowi, walka idzie również o odzyskanie twarzy, tożsamości i rodziny. Pikanterii tej ocierającej się o *science-fiction* historii dodaje to, że Troy jako Archer jest znacznie lepszym mężem, ojcem i współpracownikiem niż prawdziwy Archer.

Przyglądając się bliżej tym paradygmatom i najbardziej reprezentatywnym dla nich filmom, możemy stwierdzić, że podporządkowane zostały dwóm niezwykle nośnym kulturowo schematom. Z jednej strony jest to motyw *doppelgangera*, który również strukturuje przebieg fabuły. Z drugiej strony analizy pokazują, że bohater/ka, by złapać przestępcę, musi przepracować nurtujące problemy. Wykorzystywanym do kodowania tego schematem jest Campbellowska Wyprawa Bohatera. Filmy akcji oraz filmy z kobietą policjantką wyraźnie wpisują się w ten drugi schemat.

W filmach z policjantkami niezwykle rzadko pojawia się sobowtór. Mogę podać w tym miejscu tylko jeden przykład: *Czarną wdowę* (1987). Grana przez Debrah Winger agentka FBI ulega fascynacji morderczynią. Kiedy jej przełożeni nie chcą uwierzyć jej hipotezie, że śmierci bogatych mężów tajemniczej kobiety nie są przypadkowe, Alex Barnes bierze urlop i podąża śladem seryjnej morderczyni. Zaprzyjaźnia się z nią, upodabnia do niej i ma romans z tym samym mężczyzną, wreszcie jednak doprowadza do uwięzienia (ale nie zabija w spektakularny sposób). Jak wspomniałam, *Czarna wdowa* stanowi wyjątek. Zdecydowana większość filmów z kobietami detektywami sprowadza się do tego, że relacja między nimi a mordercą przypomina bardziej relację ofiary i oprawcy (*Błękitna stal* [1995], *Psychopata* [1995], *Zdradzeni* [1988], nawet w *Milczeniu owiec* [1991] w scenie w piwnicy Clarice Starling celebrowana jest jako ofiara). Jedynym sposobem uniknięcia śmierci jest konieczność zmierzenia się z problemami (często sięgającymi okresu dzieciństwa), przed którymi bohaterka uciekła, wdzierając policyjny mundur. Do tego wykorzystywany jest schemat Wyprawy Bohatera. W filmach z zaciętrzewionym gliną oraz policyjnych filmach z seryjnym mordercą punkt ciężkości przesuwają się zdecydowanie ku strukturze z *doppelgangerem* w wersji z rozdwojeniem osobowości. W kolejnych rozdziałach – drugim i czwartym – będę rozważała tę kwestię.

Pojawienie się *doppelgangera* w wierzeniach ludowych odczytywane było jako zwiastun śmierci. W kontekście kryzysu tożsamości i konieczności jego przełamania, jak twierdzi Faurholt, może znaczyć tyle, że „jego obecność grozi unieważnieniem tożsamości gospodarza”. Występujący przeciw kobietom, młodym i bezbronnyim ludziom, dzieciom oraz mniejszościom rasowym i seksualnym przestępcy stanowią upostaciowienie morderczych instynktów rozbudzonych zagrożeniem roli i pozycji patriarchy (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 patriarchy) 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 przepracowania), w jaki sposób należy poradzić sobie z owymi morderczymi instynktami rozbudzonymi w reakcji na próby emancypacji mniejszości.

Studium Christophera Voglera *Podróż autora* oraz oparte na nim analizy umieszczone w książce Stuarta Voytillii *Myth and the Movies*²¹⁹ 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)²²⁰ 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 napotykanie postaci 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 zarówno specjalistów, jak i zwykłych czytelników i widzów. Przyczyniły się do tego jej przejrzystość, zrozumiałość i zdolność nadawania sensu doświadczeniom o różnym charakterze. Vogler posuwa się nawet do stwierdzenia, że strukturyzowane w ten sposób opowieści „nadal mają ogromną siłę: potrafią uleczać ludzkość i sprawiać, by świat stawał się lepszym miejscem”; „odzwierciedlają pożądany, uniwersalny wzór, który Campbell znalazł w mitach. Mają w sobie coś, czego widzowie potrzebują”. Widzowie zaś powracają do nich, gdyż „szukają niemalże religijnego do-

²¹⁹ Christopher Vogler, *Podróż autora: Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. Karolina Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010; Stuart Voytilla, *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City (Cal.), 1999.

²²⁰ Polskie wydanie: Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

świadczenia”²²¹. Z drugiej jednak strony Campbell zdawał się sprowadzać złożone opowieści do prostego wzoru oraz odsuwać na bok kwestię odmienności i różnicowania kultur. Z kolei, wykorzystujący schemat Wyprawy Bohatera Hollywood, jako instytucja, posądzony został o imperializm kulturowy. Proponowane przez niego opowieści miały bowiem sprowadzać sposób przeżywania kryzysu (i przewycięzania go) do jednego wzoru. Opór budził również fakt traktowania z definicji zmiany jako czegoś pozytywnego oraz powiązania możliwości zmiany z wysiłkiem jednostki.

Dopasowując wspomniany schemat do potrzeb kina popularnego, Vogler pozostał przy trzyetapowym podziale²²², 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 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)²²³, Vogler nie sprowadza ich funkcji tylko do działania i zdolności transformacji zdarzeń. Korzystając z psychologii głębi Junga, podkreśla archetypiczno-symboliczny charakter postaci, które bohater spotyka na swojej drodze.

Dwanaście etapów wyprawy podzielone zostało na trzy akty. „Zwyczajny świat” (przedstawienie sytuacji i postaci), „wezwanie do wyprawy” (w postaci zdarzenia inicjującego, zakłócającego dotychczasowy porządek), „sprzeciwienie się wezwaniu” (bohater odrzuca sygnały, wyraża lęk i często się wycofuje), „mentor” (na tym etapie pojawia się istotna postać, która wspiera bohatera i zachęca do podjęcia wyzwania;

²²¹ Christopher Vogler, *op. cit.*, s. XXVII i XXVIII.

²²² Vogler pisze o akcie pierwszym, drugim i trzecim, podczas gdy Campbell wyróżnia odejście, inicjację i powrót. Por.: *ibidem*, s. 6.

²²³ 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.: Stuart Voytilla, *op. cit.* [kindle locations: 551–585]. Voytilla pomija w swoim wyliczeniu Campbellowskiego sprzymierzeńca.

daje dobre rady i cenne wskazówki lub obdarza czymś, co okazuje się użyteczne podczas wyprawy), „przekroczenie pierwszego progu” (wiąże się z decyzją bohatera o podjęciu wyzwania i opuszczeniem zwykłego świata) – te pięć etapów składa się na akt pierwszy. W akcie drugim bohater jest doświadczany, spotykając na swojej drodze sprzymierzeńców i wrogów („sprawdziany, sprzymierzeńcy i wrogowie”), dociera do najniebezpieczniejszego miejsca w niezwykłym świecie („zbliżenie do najgłębszej groty”) i musi zmierzyć się z wyzwaniem, które stanowi ucieleśnienie jego najgłębszych lęków („próba”). Jest to kluczowy etap i sprowadzić go można do walki na śmierć i życie. Jeśli bohater przejdzie ją pomyślnie, czeka go „nagroda” w postaci mądrości życiowej, oświecenia itp. Akt trzeci składa się z „drogi powrotnej” (bohater zmierzyć się musi z siłami, które poruszył i które teraz blokują jego drogę powrotną), „odrodzenia” (które jest ostatnią próbą przed ponownym przekroczeniem granicy zwyczajnego świata) i „powrotu z eliksirem” (czyli nauką albo skarbem, który był powodem jego zmagania w niezwykłym świecie)²²⁴.

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»”²²⁵. 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”²²⁶.

Jak wspominałam, składnia Wyprawy Bohatera zdominowała policyjne kino akcji oraz filmy z policjantkami. W latach osiemdziesiątych coraz wyraźniej zarysował się nurt filmów, w których „zacierzwiony 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 brawuro-

²²⁴ Christopher Vogler, *op. cit.*, s. 3–22, 95–262.

²²⁵ Stuart Voytilla, *op. cit.* [kindle locations: 595–600].

²²⁶ *Ibidem* [kindle locations: 609–614]. Wydaje mi się to znaczącą uwagą w świetle przesłania filmów policyjnych, o którym będę mówiła w dalszej części rozdziału.

wej analizie Thomas Elsaesser i Warren Buckland²²⁷, „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 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.

W filmach policyjnych, w których główną bohaterką jest kobieta, podjęcie przez nią wyzwania zmierzenia się z problemami przeszłości staje się warunkiem *sine qua non* schwytania przestępcy. Jeśli nie przepracuje problemu, nie jest w stanie tego dokonać. Nawet wydawałoby się dojrzała i zrównoważona M.J. Monahan (Holly Hunter) z *Psychopaty* (1995) okazuje się mieć słaby punkt, który ujawnia się podczas śledztwa i przyczynia do przypadkowej śmierci jej partnera. Dodatkowo, w przeciwieństwie do filmów z policjantami, policjantki, by zmierzyć się z problemem potrzebują pomocy i opieki ze strony mentora – starszego i bardziej doświadczonego mężczyzny, który pełni rolę „ojca”. Najdobitniej ujawnia się to w *Milczeniu owiec*, gdzie Clarice Starling (Jodie Foster) ma aż trzech „ojców”: biologicznego (który zginął, gdy była jeszcze dzieckiem), szefa Behavioral Science Service (który chce jej pomóc osiągnąć awans zawodowy) i seryjnego mordercę, Hannibala Lectera (który pomaga jej uporać się z demonami przeszłości i schwycić innego seryjnego mordercę).

Z powyżej opisanych składni dwie – zmagania z *doppelgangerem* oraz dojrzewania/Wyprawy Bohatera – operują na poziomie bardziej głębokim. Pozostałe – „jak-ich-złapać”, składnia policyjnych procedur i relacji kumplowskich²²⁸ na poziomie powierzchniowym. Konsekwencją tego jest pojawianie się ich z reguły w kombinacjach. *Brudny Harry* na głęb-

²²⁷ Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Arnold, London 2002. Porównaj również rozdział trzeci niniejszej pracy.

²²⁸ Tę składnię opiszę w rozdziale trzecim przy okazji policyjnego kina akcji. Zdecydowałam się na ten krok ze względu na to, że, jak dowodzi Robin Wood, składnia ta pojawiła się dopiero w latach siedemdziesiątych, jednocześnie z kinem policyjnym, i zadaptowana została dopiero w kolejnym dziesięcioleciu. Por.: Robin Wood, *op. cit.*, s. 203–205.

szym poziomie stanowi zapis zmagania bohatera ze swoim sobowtorem. Na poziomie opowieści o mordercy nękającym San Francisco jest to historia wykorzystująca syntaksę „jak-go-złapać”. Podobnie jest w *Gorączce* (1995) Michaela Manna. *Francuski łącznik* w wątku kryminalnym finezyjnie wykorzystuje policyjne procedury, dopiero w dalszej części przechodząc w „jak-go-złapać” (kończący się zresztą fiaskiem). Zrealizowany cztery lata później *sequel* stanowi z kolei książkowy przykład składni Wyprawy Bohatera. Podobnie jest z *Wyzwaniem* (1977) i *Szklaną pułapką* (1988).

Filmy policyjne opierają się głównie na semantyce. Stałym elementem jest policyjny detektyw, który zмага się ze złem zagrażającym społeczności i przestępcami. W przeciwieństwie do wcześniejszych gatunków, film policyjny nie dąży do stabilizacji w postaci zespolenia elementów semantycznych i syntaktycznych. Można powiedzieć, że nieustannie eksperymentuje. W latach siedemdziesiątych nacisk położony został na składnię zapożyczoną z westernu (stąd piszący o filmach tego okresu określają je mianem „(wielko)miejskich westernów” [*urban westerns*]). W latach osiemdziesiątych doszło do odsunięcia na plan dalszy tego wzorca i zaadoptowania syntaksy filmu kumplowskiego. Kolejnym posunięciem było wprowadzenie elementów semantycznych kina akcji. Towarzyszyły temu inne przesunięcia. Policyjne kino akcji stało się stimulatorem dla kolejnych formuł, które zapożyczyły jego składnię (chodzi zwłaszcza o *Szklaną pułapkę* [1988]). W latach dziewięćdziesiątych wciąż rozwijało się policyjne kino akcji, jednak coraz częściej kino policyjne sięgało po elementy filmów o seryjnych mordercach. Pojawiły się również filmy z policjantkami, zaliczane przeze mnie do nurtu subwersywnego, które wykorzystywały składnię „przepracowywania problemów” (dojrzewania). Wreszcie filmy alternatywnej tradycji konstruowane były albo w oparciu o samoświadome odniesienie do konwencji z ostantacyjnym ich łamaniem, albo poprzez odniesienie do rzeczywistości (czyli, po raz kolejny, w jakiś sposób negatywne odniesienie do hollywoodzkich praktyk – tworzenie filmów w oparciu o rzeczywistość, a nie konwencje).

Należy jednak przy tym pamiętać, że eksperymenty te nie miały kumulatywnego w swych skutkach charakteru. Ujmując rzecz opisowo, jeśli w latach siedemdziesiątych pojawił się i zdominował policyjne kino popularne „zaciętrzewiony glina”, w latach osiemdziesiątych wykorzystana została semantyka akcji, a w latach dziewięćdziesiątych postać seryjnego mordercy, to nie znaczy, że filmy policyjne powstałe na przełomie wieków zawierały wszystkie te elementy, a tropiący *serial killers*

profilanci byli jednocześnie „zacierzewionymi gliniarzami”, którzy wdawali się w epatującą obrazową przemocą bójki oraz uczestniczyli w spektakularnych pościgach i niebezpiecznych strzelaninach. Patrząc retrospektywnie, niemal wszystkie elementy istniały nie tylko w filmach uznanych przeze mnie za inicjujące gatunek, ale również we wcześniejszych produkcjach.

Jak twierdzi Robert Cettl²²⁹, paradygmatycznym dla kina z seryjnym mordercą był wprowadzony na ekrany już w 1968 roku *Dusiciel z Bostonu*. Zarówno w *Brudnym Harrym* (1971), jak i w *Sile magnum* (1973) przestępcy również określani być mogą jako seryjni mordercy. Co więcej, już w tych filmach nastąpiło zdecydowane przesunięcie ku składowi zorganizowanej względem wątku *doppelgängera*. Jednakże „zmasowane” pojawienie się policyjnego kina z seryjnym mordercą przypadło dopiero na lata dziewięćdziesiąte XX wieku. Powstałe wówczas filmy, właśnie ze względu na obecność postaci seryjnego mordercy oraz tropiącego go gliniarza (pełniącego często funkcję profilanta), przyciągać zaczęły widzów przed ekrany i, że posłużę się strukturalistyczno-mitograficznym sformułowaniem, organizować kolektywną świadomość. W znaczący sposób zmianie uległa również postać policjanta. „Zacierzewienie” zostało wyciszone, a na plan pierwszy wysunięte zostały takie cechy, jak rozbudowana wiedza psychologiczna, intuicja, zdolność kojarzenia czy czasami nawet czytanie. Nie znaczy to oczywiście, że bohaterowie policyjnych filmów z seryjnymi mordercami są grzecznymi i szarmanckimi intelektualistami w nienagannie odprasowanych garniturach (może z wyjątkiem detektywa porucznika Williama Somerseta z *Siedem* [1995]). Wes Block (Clint Eastwood) z *Liny* (1984), detektyw Frank Keller (Al Pacino) z *Morza miłości* (1989) czy Will Graham (William Petersen) z analizowanego przeze mnie w czwartym rozdziale *Łowcy* (1986) (nawet David Mills [Brad Pitt] z *Siedem*) wciąż mogą zostać określani mianem „zacierzewionych gliniarzy”, jednak inne cechy decydują o ich sukcesie w chwytaniu seryjnych morderców.

Podobnie było z semantyką akcji, a szczególnie z elementami graficznej przemocy oraz pościgów samochodowych. Ta pierwsza mogła pojawić się, jak wcześniej pisałam, dopiero po rozluźnieniu cenzury wewnętrznej i wprowadzeniu systemu klasyfikacji wiekowej (*rating system*). Przy czym wykorzystywana była nie tylko w szeroko rozumianych filmach kryminalnych (*Bonnie i Clyde* [1967], *Krwawa mamuśka* [1970]), ale również westernach (*Dzika banda* [1969]) czy dramatach współczesnych

²²⁹ Robert Cettl, *Serial Killer Cinema. An Analytical Filmography*, McFarland & Company, Jefferson (NC), London 2003.

(*Swobodny jeździec* [1969], *Nędzne psy* [1971]). Stuart Kaminsky, próbując nakreślić mapę amerykańskich gatunków filmowych na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, był na tyle poruszony jej obecnością we współczesnym mu kinie, że zdecydował się na wyodrębnienie gatunku, który określił jako *white-hot violence films*, pisząc wręcz: „Przemoc sama w sobie stała się gatunkiem, bardzo prostym, ale też bardzo dynamicznym”²³⁰. Stanowiła również nieodłączny element kina, które określam jako kino policyjne (oraz zapowiadające gatunek filmy z końca lat sześćdziesiątych)²³¹. Dopiero jednak rozwój kina akcji w latach osiemdziesiątych przyniósł przemoc przekształconą w spektakl²³² oraz widzów, którzy zapamiętali chcieli w tych spektaklach uczestniczyć, stymulując powstawanie kolejnych produkcji.

Wspomnieć również warto pościgi samochodowe. Dwa najbardziej znane i pochodzące z początkowego okresu to niemal dziesięciominutowa sekwencja rozgrywająca się na ulicach San Francisco w wykonaniu Franka Bullitta (Steve McQueen) z filmu Petera Yatesa (*Bullitt* [1968]) oraz scena pościgu za umykającym kolejką naziemnego metra przestępcą we *Francuskim łączniku* (1971). Ta druga rozgrywała się na ulicach Nowego Jorku i była o wiele bardziej pasjonująca ze względu na zaangażowanie większej liczby obiektów zewnętrznych, porę dnia i wzmożony ruch uliczny. Z uwagi na swoją wyjątkowość oraz czas trwania stanowiły bardziej ciekawostkę i przyczynek do wpisania wspomnianych filmów do annałów w rozdziałach „po raz pierwszy” niż inherentny element przemysłanej z perspektywy całości filmu spektakularnej akcji²³³.

²³⁰ Stuart M. Kaminsky, *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, A Laurel Edition, New York 1974, s. 86.

²³¹ Sam Kaminsky wymienia wśród filmów zaliczanych przez niego do *white-hot violence films*: *Dusiciela z Bostonu*, *Detektywa*, *Blef Coogana*, *Brudnego Harry’ego* i *Francuskiego łącznika*. Por.: *ibidem*, s. 98–99.

²³² Oczywiście można tu się spierać, powołując się na *casus* twórczości Sama Peckinpaha, który już w latach sześćdziesiątych w swoich filmach posługiwał się przemocą przekształconą w spektakl.

²³³ Zastanawiać może moja decyzja o pominięciu *Bullitta* w gronie filmów znaczących początek nowej formuły. Owszem, film jest interesujący i, mimo upływu lat, dobrze się go ogląda. Moją uwagę jednak zwróciło kilka kwestii. W recenzjach często podkreślano nietypowość Franka (choć zagrany został przez jednego z najbardziej znanych i lubianych wówczas aktorów). Nieustannie pojawiały się komentarze dotyczące jego stylu ubierania – w gruncie rzeczy bardzo „europejskiego” (sam Yates w komentarzu do filmu zamieszczonym na płytowym wydaniu przyznaje, że ubrania dla McQueena skompletowano w Wielkiej Brytanii), związku z Cathy (Jacqueline Bisset) – zdecydowanie partnerskiego w charakterze i, tym samym, odbiegającego w znaczący sposób od oczekiwania projektowanej widowni kina policyjnego, oraz stylu życia – Frank na

W zakończeniu tego rozdziału chciałabym się odnieść do jeszcze jednej kwestii. Spośród sześciu sformułowanych przeze mnie tez, które współtworzą zaproponowaną przeze mnie definicję kina policyjnego²³⁴, większość stwierdzeń określić można jako „feministyczne”. W swojej diagnozie znaczeń niesionych przez *cop cinema* nie odbiegam w znaczący sposób od większości przywoływanych (i nieprzywoływanych przeze mnie bezpośrednio) badaczy. Analizy i interpretacje filmów (czy nurtów) zbiorczo określanych jako *police cinema*, *cop cinema*, *police thrillers*, *police dramas* itp. zdominowane są przez rozważania dotyczące kategorii męskości i problematyki płci kulturowej. Wspomnę tylko chociażby najważniejsze z nich: *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film* Philippy Gates, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* Yvonne Tasker, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* Susan Jeffords, *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S.* Neala Kinga, *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rouge Cop Character* Marilyn Yaquinto czy nawet rozdział poświęcony kinu policyjnemu w *Shots In the Mirror: Crime Films and Society* Nicole Rafter.

ogół spożywa mrożone jednodniowe obiady, ale bywa też w eleganckich restauracjach, spędzając tam czas z przyjaciółmi i narzeczoną. W sposób bezwzględny angażuje się w walkę z przestępcami, jest nieprzejednany w ich tropieniu (zwłaszcza gdy wcześniej ciężko ranili oni członka jego zespołu) oraz nie wchodzi w układy z politykami, jednocześnie jednak zachowuje stoicki wręcz spokój, dba o swoich ludzi i chętnie współpracuje z innymi, co oczywiście czyni z niego swego rodzaju wyjątek względem normy konstytuowanej przez „zaciętrzewionego gliniarza”.

²³⁴ Wymieniłam je we wprowadzeniu. W tym miejscu pozwolę sobie powtórzyć:

1. Kino policyjne nie wypracowało jednej składni, ewoluując i adaptując do zmieniających 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, skryzalizowanej 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 określaną 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.

Kwestia męskości jest tak silnie powiązana z kinem policyjnym, że można by się zastanowić, czy nie stanowi o jego istocie i nie należałoby definicji tego kina przeformułować, sprowadzając kino policyjne do dyskursu na temat zarówno hegemonicznej, jak i pogrążonej w kryzysie męskości (*troubled masculinity*), pozostałe cechy zaś opisać jako konstytuujące ową męskość (czyli regenerację poprzez przemoc, *vigilantism*, *doppelgänger*, wątek kumplowski, Wyprawę Bohatera). Pojawiłby się jednak wówczas kolejny problem, mianowicie co zrobić z wizją miasta, występowaniem trójki postaci (w tym kobietą jako ofiarą oraz profilem przestępcy) czy składnią „jak-ich-złapać”. Sądzę, że są one równie istotne w dyskursie kina kryminalnego. Jeśliby sprowadzić kino policyjne do kina problematyzującego kwestie męskości, należałoby również spojrzeć inaczej na mapę kina gatunków. W konsekwencji trzeba by również odejść od wpisywania kina policyjnego w obręb szerszej kategorii, jaką jest kino kryminalne. Zarówno *Shots In the Mirror: Crime Films and Society* Nicole Rafter, *Crime Films* Thomasa Leitcha, jak i (w mniejszym stopniu) *Crime Films: Investigating the Scene* Kirsten Moany Thompson dowodzą, że byłoby to z dużą stratą dla zrozumienia gatunku. Pojęcie *crime cinema* bowiem ma w tym kontekście znaczącą wartość eksplikatywną. Według mnie nie powoduje to konieczności ograniczenia badań do jednego wątku – wątku genderowego – i tym samym wykluczenia szerszej perspektywy, jaką stanowi ujęcie gatunkowe.

Rozdział II

„Zacietrzewiony glina” i kino policyjne lat siedemdziesiątych XX wieku

Filmy z policjantami końca lat sześćdziesiątych XX wieku

Krytycy i teoretycy zajmujący się gatunkami filmowymi popełniają, według Ricka Altmana i Steve’a Neale’a¹, w odniesieniu do ich genezy i sposobów powstawania, dwa typy istotnych błędów. Po pierwsze, widzą początek danego gatunku tam, gdzie go być nie mogło, wykazując się tym samym anachronizmem. Po drugie, niewłaściwie rekonstruują trajektorię formowania się gatunku. Upraszczają cały proces i zniekształcają perspektywę, wskutek czego gatunki jawią się niemal jako twory, które wyłoniły się w jednej chwili w swojej pełnej i skończonej postaci. W ten sposób nie tyle rekonstruują genezę poszczególnych gatunków, co aktywnie kreują mity, które mają niewiele wspólnego z rzeczywistością.

Pierwszy błąd najlepiej oddaje *casus* słynnego *Napadu na pociąg* Edwina S. Portera z 1903 roku, który przez długi czas uznawany był, ze względu na miejsce akcji oraz postacie kowbojów, za protoplastę westernów. Ten jedenastominutowy film opowiada historię obrabowania pociągu, zorganizowania pościgu, schwytania oraz ukarania grupy przestępców. Jak dowiódł tego Charles Musser w opublikowanym w 1984 roku artykule, Porter sięgnął po wydarzenie opisane w gazetach oraz zrealizowany na ich podstawie spektakl teatralny, wykorzystując do jego przedstawienia schematy melodramatu, „filmu pościgowego” (*chase film*), „filmu kolejowego” (*railway genre*) i filmu kryminalnego (*crime film*). Dlatego obecnie mówi się o nim jako protoplaście kina kryminalnego czy sensacyjnego, nie zaś westernu. Ponadto, sam termin

¹ Rick Altman, *Film/Genre*, BFI Publishing, London 2000, s. 20; Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, New York 2009; Steve Neale, *Question of Genre*, [w:] Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2005, s. 160–184.

‘western’ w sensie różnych form wypowiedzi artystycznej (malarstwo, literatura, film, przedstawienia itp.) traktujących, najogólniej rzecz ujmując, o życiu osadników w Ameryce w drugiej połowie XIX wieku wszedł do użycia na początku drugiej dekady XX wieku (*Oxford English Dictionary* podaje 1912 rok), czyli dziewięć lat po premierze *Napaду na pociąg*. Uprzednio używano go i owszem, ale w sensie przymiotnikowym².

Jeśli zaś chodzi o trajektorię formowania się gatunków, krytycy mają tendencję do tego, by nie zauważać wielu etapów pośrednich i nieudanych eksperymentów, które podejmowane były często intuicyjnie i na oślep po sukcesie jakiegoś filmu z myślą o eksploatacji formuły. Rick Altman unaocznia ten sposób postępowania, rekonstruując to, co wydarzyło się po premierze *Disraeliego* (1929). Wprowadzając go na rynek, Warner Bros. pozycjonowali go jako produkcję prestiżową, mającą zapewnić im miejsce na nowo powstałym rynku filmów dźwiękowych. Wykorzystali do tego materiał, który wcześniej odniósł już sukces (chodziło o cieszącą się niesłabnącą popularnością od 1911 roku sztukę sceniczną Louisa Napoleona Parkera) oraz aktora, który się sprawdził w roli głównej (George Arliss). Niezwykłe powodzenie *Disraeliego* kazało producentom rozpocząć coś, co Altman określa mianem „gry producentów”. Polega ona na rozpoznawaniu elementów, które mogły być stać się przyczyną owego powodzenia i tworzeniu na ich bazie kolejnych filmów. Jeśli i one odniosły sukces, proces kontynuowano, jeśli nie, próbowano z innymi elementami.

W przypadku *Disraeliego* najpierw postawiono na „brytyjskie polityczne i finansowe smaczki”, realizując z tym samym aktorem w 1930 roku filmy *Stary Anglik* i *Milioner*, następnie zaś *Alexander Hamilton* (1931). W tym ostatnim podkreślono jednak również „skandaliczny romans z mężatką”, idąc tropem sukcesów takich produkcji jak *Madame Pompadour* (1927), *Sławetna Betsy* (1928), *The Divine Lady* (1929) i *Madame Du Barry* (1931). W *A Successful Calamity* (1932), *The Working Man* (1933) i *Ostatni dżentelmen* (1934) z kolei wrócono do innego elementu wziętego ze *Starego Anglika* i *Milionera* – „głównej postaci (starszego zwariowanego bogatego biznesmena), postaci pobocznych (zestaw sympatycznych i kłótliwych członków rodziny), głównych tematów (uczciwość w sprawach finansowych) i wątków fabularnych (zbudowane głównie na pre-dylekcji głównego bohatera do przebieranek)”³. W innych filmach eks

² Charles Musser, *The Travel Genre in 1903–1904: Moving Towards Fiction Narratives*, „Iris” 1984, Vol. 2, No. 1, s. 47–59. Podaję za: Steve Neale, *Genre and...*, s. 44–45; Steve Neale, *Question of...*, s. 168.

³ Rick Altman, *op. cit.*, s. 40.

perymentowano z brytyjskością, intrygami politycznymi, dziwactwami głównego bohatera, intrygami finansowymi, umiejętnością wygłaszania mów oraz skłonnością do ciętych ripost czy politycznych romansów. Wreszcie, po wielu próbach udało się ustalić, że entuzjazm widzów wywołuje przedstawianie wielkich postaci: ich życia i osobowości (Louis Pasteur, Émile Zola, Benito Juarez, Paul Ehrlich, Paul Reuter)⁴. W ten sposób doszło do powstania filmu biograficznego jako gatunku.

W zaproponowanej przez krytyków wersji tej historii najpierw był *Disraeli*, następnie *Alexander Hamilton*, *Wolter* (1933), *Dom Rotszyldów* (1934) i *Kardynał Richelieu* (1935)⁵. „Gra krytyków” przedstawia się zatem w następujący sposób: „(1) Korzystając ze źródeł dostarczonych przez przemysł lub krytyków, stwierdź istnienie gatunku. (2) Analizując cechy filmów najczęściej kojarzonych z danym gatunkiem, ustal jego charakterystykę. (3) Przejrzawszy filmografię, skompiluj pełną listę filmów, które wykazują wystarczającą liczbę cech kojarzonych z gatunkiem. (4) Na tej podstawie rozpocznij analizę gatunku”⁶. Wspomniana już „gra producentów” wygląda inaczej. Altman wyróżnia następujące jej etapy: „(1) Korzystając z danych o wpływach kasowych, wybierz szczególnie popularny film. (2) Zanalizuj film pod kątem cech, które ewentualnie mogły przyczynić się do jego sukcesu. (3) Nakręć kolejny film, stawiając na przypuszczalne wyznaczniki sukcesu. (4) Zbierz informacje o wpływach kasowych nowego filmu i sprawdź, czy formuła na sukces zadziałała. (5) Wykorzystaj zrewidowaną formułę do realizacji następnego filmu. (6) W nieskończoność powtarzaj ten sposób postępowania”⁷.

Pisząc o kinie policyjnym, mam świadomość, że nie tylko tworzę pewien konstrukt, model, który może przez wielu zostać uznany za niemający odniesienia w rzeczywistości. Szczególnie filmy późniejszego okresu, lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, z łatwością można zaklasyfikować do innych, dużo bardziej popularnych w sensie wykorzystywania określeń gatunkowych formuł. Na przykład, policyjne kino akcji z lat osiemdziesiątych i filmy z policjantkami z kolejnej dekady potraktować jako kino akcji, policyjne filmy kumplowskie jako kino kumplowskie, policyjne filmy z seryjnym mordercą jako filmy z seryjnym mordercą. Model, który chcę zbudować, opiera się również na krytycznym założeniu o filmie stanowiącym fundament, bazę do powstania gatunku. W przypadku tej pracy jako takie traktowane są dwa dzieła, które weszły na ekrany w 1971 roku: *Francuski łącznik* i *Brudny Harry*.

⁴ *Ibidem*, s. 40–42.

⁵ *Ibidem*, s. 40.

⁶ *Ibidem*, s. 38.

⁷ *Ibidem*.

Pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, jak zwrócił uwagę Robert Reiner⁸, pojawiło się szereg interesujących filmów z policjantami. Wśród nich były: *Oblawa* (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). Ich bohaterami są policjanci, rozgrywają się one w większości w wielkich miastach i tematyzują swego rodzaju pojedynki pomiędzy gliniarzem a przestępcą, dając przy tym świadectwo wewnętrznych zmagania bohaterów. Mimo tych cech, nie tym filmom przypadła kluczowa rola dla rozwoju nowego gatunku. Powodem mogło być zbyt skomplikowanie wizerunku głównego bohatera. Do właściwej realizacji *genre'u*, mimo nacisku na kwestie męskości, potrzebny był nieprzeżywający wewnętrznych dylematów mężczyzna, któremu obce były wątpliwości, zarówno te natury etycznej, związanej z pracą, jak i przede wszystkim te dotyczące kobiet.

W filmach tych uwidacznia się również wpływ silnie zaznaczonego w kinie hollywoodzkim po drugiej wojnie światowej podgatunku określanego jako *male melodrama*. Drew Casper podkreśla, że wraz z niektórymi odmianami thrillerów, filmem wojennym oraz westernem stanowił on swego rodzaju odpowiedź na narastający kryzys męskości oraz wskazywał pewne formy rozwiązania (poprzez rozwinięcie wrażliwości i zrozumienia). Jako taki sytuował się na antypodach (stanowił drugi koniec spektrum) klasycznego kina akcji (*classical male-in-action*), gdzie mężczyzna realizował się poprzez działanie, nie dostrzegając zniuansowanych problemów lub w ten sposób na nie reagując (działaniem, wzmożoną aktywnością). Filmy te (specjalizował się w nich Fox, a szczególnie ich nasilenie przypada na okres lat pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych) koncentrowały się na przeżywanym przez mężczyzn kryzysie wynikającym z wewnętrznej niezgody na społeczne oczekiwania względem własnej płci, sposoby definiowania męskości i męskie role, poczucie braku spełnienia w pracy, winy wynikającej z popełnionego w przeszłości złego uczynku, utraty przyjaciela lub ukochanej itd. Z reguły na zakończenie kryzys zostawał przezwyciężony. Bohater zdobywał się na odwagę i wyznawał swoje winy, często naprawiając wyrządzone innym krzywdy. Moment ten bywał na tyle emocjonujący, że pojawiały się łzy. Wcześniej jednak mężczyzna musiał otworzyć się na takie uczucia jak „miłość, altruizm, uczciwość, litość, potrzeba przeba-

⁸ 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. 210.

czenia, skrucha, a nawet pojęcie Boga". Jeśli bohater tego nie zrobił, stawał się coraz bardziej agresywny i zgorzkniały, żądny władzy i zaborczy⁹. Męskie melodramaty wchodziły w związki z innymi gatunkami, zwłaszcza z filmami przygodowymi¹⁰. Mogły rozgrywać się w przeszłości albo współcześnie¹¹. Często wiązane były z nazwiskami poszczególnych aktorów. Najbardziej znane to Montgomery Clift, James Dean oraz Marlon Brando.

W swojej analizie skupię się na dwóch z wyżej wymienionych filmów policyjnych poprzedzających boom: *Detektywie* oraz *Madiganie*. Ten pierwszy, *Detektyw*, wraz z *Tony Rome* (1967) oraz *Kobietą w cemencie* (1968) tworzą cykl filmów, w których w postać stróża prawa wciela się Frank Sinatra. O ile jednak w *Detektywie* Sinatra zagrał policjanta, Joe Lelanda, czyli postać wpisaną w system policyjno-porządkowy, w dwóch pozostałych zagrał prywatnego detektywa Tony'ego Rome'a, który wcześniej zatrudniony był w policji, jednak rozgoryczony opuścił jej szeregi, by pracować na własną rękę bez atmosfery nacisków, powiązań, zależności i porządku władzy. *Madigan* to pierwszy film z cyklu „trylogii prawa” (*law trilogy*) Dona Siegela. Znaczące jest również obsadzenie w tym filmie w głównej roli kojarzonego z filmami gangsterskimi i czarnymi Richarda Widmarka (w tytułowej roli detektywa Daniela Madigana) oraz Henry'ego Fondy w roli komisarza Anthony'ego X. Russella.

Madigan pomyślany został jako film akcji. Stuart Kaminsky w książce *Don Siegel: Director* (1974) przywołuje historie konfliktów, jakie rozgrywały się na planie pomiędzy Frankiem P. Rosenbergiem a Siegelem i wspierającą go ekipą. O ile bowiem ten pierwszy ograniczyć się chciał do wątku sensacyjnego, koncentrując się na scenach pościgów i strzelanin, Siegel zdecydowany był pogłębić rysunek psychologiczny postaci i oddać skomplikowanie kontekstu ich działań¹². Zwyciężyła koncepcja reżysera. Na plan pierwszy w filmie wysuwają się problemy detektywa Daniela Madigana, zarówno te natury osobistej, jak i zawodowej, spy-

⁹ Drew Casper, *Postwar Hollywood 1946–1962*, Blackwell Publishing, Malden (Ma), 2007, s. 250–257.

¹⁰ Casper podaje następujące tytuły: *Kangaroo* (1952), *Człowiek w szarym garniturze* (1956), *W drodze do Cordura* (1959), *Diabeł o czwartej* (1961), *By Love Possessed* (1961), *Bunt na Bounty* (1962). Por.: Drew Casper, *op. cit.*, s. 259.

¹¹ Akcję umieszczoną w przeszłości miały: *Foxes of Harrow* (1947), *Czarna róża* (1950), *Nędznicy* (1952). Z kolei współczesne to: *Any Number Can Play* (1949), *Slaterry's Hurricane* (1949), *Youngblood Hawke* (1964). Por.: Drew Casper, *op. cit.*, s. 250–251.

¹² Podaje za: James Robert Parish, *The Great Cop Pictures*, The Scarecrow Press, Inc., Maitichen, N.J., London 1990, s. 351.

chając akcję *sensu stricte* na odległy plan. Film ma precyzyjnie zarysowane ramy czasowe, a przedstawione wydarzenia podporządkowane zostają wyraźnie nakreślonemu celowi, czyniąc z bohatera poszukiwacza. Dwaj detektywi z Manhattanu (z 23 posterunku), Madigan i Rocco Bonaro (Harry Guardino), otrzymali przeciek i przyjechali na Brooklyn, by zatrzymać ściganego przez siebie Barneya Benesha (Steve Ihnat). Bez względu na złoczyńcy udaje się odciągnąć uwagę detektywów wdziękami swojej nagiej kochanki. Przejmuje kontrolę nad sytuacją, zabiera im broń i ucieka. Po zgłoszeniu wpadki policjanci dostają 72 godziny na zatrzymanie go. W tym czasie strzela on do dwóch innych policjantów, śmiertelnie raniąc jednego z nich z broni Madigana. Madiganowi i Bonaro wreszcie udaje się wpaść na trop przestępcy. Podczas strzelaniny w czasie obławy, Madigan zabija Benesha, sam jednak zostaje śmiertelnie ranny i umiera w drodze do szpitala.

Fabula *Madigana*, jeśli chodzi o wątek sensacyjny, nie jest skomplikowana. Wydarzenia przedstawione w filmie rozgrywają się w ciągu trzech dni: otwiera je wymknięcie się Benesha, a kończy zastrzelenie go. W pierwszej scenie zostaje nakryty, gdy ukrywa się w mieszkaniu z kobietą i w ostatniej również – dzięki temu udaje się go złapać. Słabość do kobiet zdradza przestępcę. Nie inaczej jednak jest z policjantem. Życie prywatne Madigana naznaczone jest problemami domowymi. Spędzająca całe dnie przed telewizorem Julia (Inger Stevens), ostentacyjnie okazuje mężowi swoje niezadowolenie z życia, jakie jest ich udziałem. Nie tylko ma pretensje o to, że nie ma go w domu, ale przede wszystkim o to, że Madigan nie awansuje, choć jest inteligentny i pracowity. Julię można zaliczyć do grona kobiet, które nie tylko mają towarzyskie aspiracje, ale również chciałyby, poprzez awans swoich mężów, wspiąć się wyżej na drabinie społecznej. Podczas jednej ze słownych utarczek zarzuca Danielowi, że wciąż tkwią w tym samym otoczeniu policyjnych rodzin. Z jednej strony wyraża z troską o męża i niebezpieczeństwa wynikające z uprawianego przez niego zawodu, z drugiej, dość beznamiętnie naciska na obecność na balu właśnie wtedy, gdy Madigan ściga Benesha.

Do tego dochodzą problemy z pożyciem. Wyczerpany fizycznie Madigan, wiekowy już i poddany niezwykłemu stresowi (*deadline*), ledwie ległszy na kanapie, usypia. Widać to w scenie u dawnej przyjaciółki, którą początkowi widz klasyfikuje jako kochankę. Madigan, jak można się zorientować, nie pierwszy raz spędza u niej noc. Ma już swoje łóżko i przygotowane prześcieradło. Kobieta, szansonistka w jednym z nocnych klubów, jest otwarta na zbliżenie, Madigan wymawia się jednak miłością do żony. Detektyw nie radzi sobie z kobietami – nie jest w sta-

nie usatysfakcjonować seksualnie żony. Ten fakt zostaje skonstrastowany z potencją Benesha, który jest poniekąd jego *doppelgangerem*. Przestępca nie tylko ma bardzo młode kochanki – detektywi dziwią się na widok pierwszej dziewczyny, gdyż mogłaby być córką Benesha – to jeszcze ma ich bardzo wiele. Jeden z informatorów wymienia ich co najmniej kilka. Poza tym Madigan nie jest asertywny wobec kobiet. Wobec żony używa wybiegu, by nie towarzyszyć jej podczas balu, a do kochanki udaje się po to, by zasnąć kamiennym snem pod czystym prześcieradłem.

Madigan w dość zaskakujący sposób pozwala się wymknąć Beneshowi. Samo w sobie nie jest to niczym nadzwyczajnym. W pochodzącym z tego samego roku *Blefie Coogana*, Cooganowi również wymyka się eskortowany przestępca. Rzecz w tym, że Madigan na zakończenie pozwala się zabić. W filmie ciekawy jest również wątek jego relacji z przełożonymi, a zwłaszcza z komisarzem, który jest w dużym stopniu drugim głównym bohaterem filmu¹³. O ile w późniejszych filmach policyjni bohaterowie nie zgadzają się często z przełożonymi i występują przeciwko nim, podważając tym samym zasady panujące w służbach mundurowych, w tym filmie Madigan nie potrafi być asertywny wobec przełożonego, a spotkawszy go przypadkiem, tłumaczy się nawet niepytany. Końcowy gest Madigana – wystawienie się na strzały Benesha – nosi piętno gestu ofiarничego postaci, która woli ugiąć się pod naporem problemów, ginąc śmiercią bohaterską, niż stawić im czoło. Jednak jego ofiara pozwala nie tylko zabić Benesha i uratować przetrzymywaną przez niego dziewczynę. Ma również wpływ na postępowanie Russella i jego pojednawczy gest w stosunku do wieloletniego przyjaciela i podwładnego głównego inspektora Charlesa Kane’a (James Whitmore).

Podsumowując, można powiedzieć, że *Madigan* różni się od później wypracowanych i kluczowych dla *cop cinema* reguł w kilku sferach: bohater nie tylko nie radzi sobie z żoną i pozwala na to, by to miało negatywny wpływ na jego pracę, to jeszcze ma problemy z potencją (ustępuje Beneshowi). Dyskutuje i rozważa zamiast działać (ustępuje Beneshowi). Pozwala problemom osobistym i zawodowym zawładnąć sobą na tyle, że wybiera schemat ofiary (Benesh nie). Nie jest asertywny względem przełożonych, wyrażnie się ich boi, zwłaszcza na płaszczyźnie moralnego osądu (Russell, co wyrzuca mu podczas jednej z kłótni Julia, jest jego wewnętrznym sumieniem, które nie daje mu normalnie funkcjonować, mając negatywny wpływ na wszystkie sfery życia). Konflikt z przełożo-

¹³ Co interesujące, tytuł filmu wskazuje na Madigana, tytuł pierwowzoru powieściowego, którego autorem był Richard Dougherty, na Anthony’ego X. Russella, właśnie komisarza (*The Commissioner*).

nymi, problemy małżeńskie i schemat ofiarniczy będą wracały w filmach policyjnych, jednak opatrzone odmiennymi rozwiązaniami. Zatem *Madigan* na osi rozpinającej się pomiędzy *male melodrama* a *man-in-action*, wyraźnie zbliża się ku krańcowi oznaczonemu jako *melodrama*, osłabiając – z punktu widzenia rozwoju nowej formuły – znaczenie filmu Siegela w historii.

Podobnie rzecz się ma z *Detektywem*. Pomyślany jako film przełamujący tabu i dotyczący wstydliwych problemów – homoseksualizm oraz korupcja w policji – film zdecydowanie zmierza w kierunku *male melodrama*, kończąc się czymś, co odczytane może być na dwa sposoby: albo jako porażka bohatera, albo jako jego chęć podjęcia wyzwania niesionego przez skomplikowaną rzeczywistość. I chociaż film przyniósł pokaźne zyski¹⁴, krytycy nie byli zachwyceni. Z perspektywy dzisiejszego widza *Detektyw* razi sztucznością. Szczególnie w trzech obszarach: wykorzystaniu tylnej projekcji podczas przejazdów samochodem po mieście detektywa Joe Lelanda, nieumiejętnemu i dość tradycyjnemu wprowadzeniu wątku problemów małżeńskich tegoż (historia wzajemnej fascynacji, ślubu oraz późniejszych kłopotów Lelandów zostaje opowiedziana w retrospekcjach, które rozbijają narrację, zawieszają główny wątek opowiadania i prowadzone są bardzo tradycyjnie) oraz przemów detektywa, w których krytykuje on niepowodzenie idei Wielkiego Społeczeństwa. Wprowadza to wymiar znaczeń eksplicytnych nie tyle subtelnie i delikatnie, co na zasadzie zawieszenia głównego wątku opowiadania. Leland wygłasza przemowy krytyczne w odniesieniu do władz i tego, jak wygląda społeczeństwo. Za pretekst służą mu niezbyt zgrabnie wprowadzone do narracji incydenty. Na przykład w jednej ze scen Leland siedzi w barze, czekając po pracy na swojego przełożonego. W pewnej chwili podchodzi do niego młoda i piękna, ale bardzo zaniebana dziewczyna. Okazuje się dzieckiem z dobrego domu, które zeszło na złą drogę, zaczęło się narkotyzować i prostytutkować. Gdy przychodzi szef-kumpel, Joe robi mu na ten temat wykład. Nie inaczej jest po zatrzymaniu i przewiezieniu na komisariat demonstrantów. Diegetycznym adresatem przemowy i tym razem jest szef-kumpel, ale skierowana jest ona do widzów, którzy mają usłyszeć, że to tak naprawdę decydenci ponoszą odpowiedzialność za protesty, gdyż zmuszają ludzi do życia w urągających godności warunkach. Później zaś wykorzystują aparat policyjny, by trzymał społeczeństwo w ryzach. Największym jednak życiowym dramatem bohatera jest to, że choć przez tak wiele lat opierał się pokusom systemu i stał na straży krzywdzonych, sam skrzywdził

¹⁴ Ponad 6,5 mln wpływów kasowych. Por.: James Robert Parish, *op. cit.*, s. 178.

niewinną osobę, wysyłając ją na krzesło elektryczne tylko dlatego, że wywierano na niego presję, by rozwiązał zagadkę morderstwa i znalazł winnego w ciągu 48 godzin.

Detektyw ma dwie wyraźne linie narracyjne. Pierwsza z nich jest zagadką kryminalną zbudowaną i poprowadzoną w interesujący sposób (pozorne rozwiązanie osiągnięte zostaje ku zaskoczeniu widza już w połowie filmu). Zagadce towarzyszy heteroseksualny romans w szerokim znaczeniu, bowiem do filmu włączona zostaje historia „*boy meets girl, boy gets girl, boy loses girl*”, a całość kończy się tym, że chce jednak ją odzyskać, zamiast (ku znów wielkiemu zdziwieniu widza) związać się z o wiele piękniejszą i bardziej interesującą konkurentką. O ile ta pierwsza historia opowiedziana zostaje zgodnie z zasadami klasycznego budowania historii i koncentruje się na rozwiązaniu zagadki kryminalnej, to druga opowiedziana zostaje z wykorzystaniem dwóch długich retrospekcji, które rozbijają narrację zmierzającą do wykrycia i ukarania mordercy. Choć może też nie do końca, gdyż, jak wspomniałam, podejrzany zostaje schwytany i skazany dość szybko (w filmie znalazła się przejmująca scena egzekucji na krześle elektrycznym), po czym pojawia się nowa postać i nowy wątek, które nicują wcześniejszy i stawiają całość w zupełnie innym świetle. Widz czuje się niezwykle skonfundowany tym zwrotem. Okazuje się bowiem nie tylko, że uśmiercono niewinnego człowieka, ale również, że za tajemniczą śmiercią bogatego księgowego nie stoi afera korupcyjna we władzach miasta oraz korupcja w policji. Popęłił on samobójstwo, nie chcąc zaakceptować swojej tożsamości seksualnej.

W tajemniczych okolicznościach zamordowany zostaje w swoim apartamencie syn znanego i wpływowego właściciela magazynów odzieżowych. Teddy Leikman został kilkakrotnie ugodzony w głowę metalowym narzędziem, a jego ciało zbezczeszczone (odcięto mu penis i palce). Mężczyzna znany był ze swoich homoseksualnych skłonności i libertyńskiego stylu życia. Do sprawy wyznaczony zostaje detektyw Joe Leland, który cieszy się opinią nieposzlakowanego i skutecznego policjanta, świetnie radzącego sobie z mediami. Joe jest również niezwykle asertywny i nieprzejednany jeśli chodzi o polityków. Owa postawa powoduje, że zadziera z jednym z populistycznych działaczy, który chce zbić kapitał polityczny i zabłysnąć właśnie na morderstwie Leikmana. Zadarcie z nim, naciski z ratusza – gdzie starszy Leikman ma również swoje wpływy – oraz charakter sprawy (rzecz dotyczy homoseksualisty) powodują, że Leland zostaje poddany niezwyklej presji. Dodatkowo pogłębionej jeszcze przez przełożonego, który namaścić go chce na swojego następcę. Policjanci dość szybko wpadają na trop dotychczasowego

współlokatora młodego Liekmana, Kanadyjczyka, który miał już do czynienia z wymiarem sprawiedliwości, Feliksa Telsy (Tony Musante). Poddany emocjonalnej presji, mężczyzna przyznaje się do winy i zostaje stracony na krześle elektrycznym.

W dowód uznania za efektywność (trzy rozwiązane sprawy w ciągu tygodnia) Joe zostaje awansowany. Stopniowo odsuwa się od kolegów, gdyż nie pochwala, a często wręcz otwarcie występuje przeciwko ich metodom pracy i postępowania z oskarżonymi. Są to znaczące sceny, stąd zatrzymam się chwilę przy nich. Obrazują one humanitaryzm głównego bohatera, jednocześnie pokazując, że jest osamotniony w swojej postawie. Film, szczególnie w pierwszej części, ukazuje wiele policyjnych procedur: podkreślany jest często zbiorowy wymiar pracy nad daną sprawą i organizowane *ad hoc* rozmowy, będące czymś na kształt burzy mózgów. Na przykład wówczas, gdy detektywi zastanawiają się, do czego mógł służyć olej spożywczy, którego niemal baniak znaleźli w mieszkaniu zamordowanego obok hantli (dochodzą do tego, że do nacierania ciała podczas uprawiania kulturystyki i dzięki temu, udaniu się do siłowni, gdzie uczęszczał Leikman, trafiają na trop Telsy).

Pokazana też zostaje scena zatrzymania i przywiedzenia na posterunek ponad sześćdziesięcioletniego gwałciciela i mordercy dzieci. Detektywi biorą go na przesłuchanie. Jeden z nich, wcześniejszy asystent Joego w sprawie Leikmana, zmusza mężczyznę do rozebrania się i przesłuchuje go nagiego. Na żądanie wyjaśnień przez Joego odpowiada, że na ten pomysł (złamania więźnia) wpadł obejrzawszy dokument o metodach wykorzystywanych przez gestapo. Chciał być również skuteczny, gdyż zazdrościł awansu Joemu. Mimo wcześniejszej pomocy i mentorowania ze strony Joego, młody detektyw jest wyraźnie zdystansowany i nastawiony na rezultaty, nie dostrzegając etosu Joego. Inny incydent ma miejsce na nabrzeżu podczas próby przesłuchań homoseksualistów, którzy się tam spotykają i od których policjanci mają nadzieję uzyskać informacje mogące rzucić światło na śledztwo, które stanęło w martwym punkcie. Jeden z policjantów jest niezwykle brutalny wobec homoseksualistów i uderza jednego z nich bez powodu. Joe bierze go na stronę po czym sam również, na oczach wszystkich zgromadzonych, wymierza mu dokładnie taki sam cios.

W jakiś czas później na posterunek zgłasza się wdowa po Colinie MacIverze (William Windom), Norma (Jacqueline Bisset). Mężczyzna, majątny księgowy, rzucił się z dachu budynku usytuowanego na torach wyścigowych. Mimo orzeczenia policji i zamknięcia sprawy, kobieta nie chce wierzyć, że mąż popełnił samobójstwo i podejrzewa spisek. Ma do tego podstawy, gdyż po śmierci męża włamano się do jego biura i wy-

kradziono dokumenty. Policja oddała jej notes męża bez kilku stron, a prywatni detektywi, których wynajęła, wycofali się bardzo szybko. Zaintrygowany Joe podąża tym tropem i wkrótce odkrywa, że MacIver był księgowym grupy developerskiej „Rainbow”, która zrzeszała miejscowych decydentów i pod pozorem działań biznesowych wykupywała tereny późniejszą decyzją władz miasta przekształcane pod zabudowę, skupowane po znacznie wyższych cenach i przeznaczone na budownictwo socjalne. Grupa jest na tyle umocowana w systemie, że ma również duży wpływ na policję. Joe przekonuje się wkrótce o tym nie tylko poprzez ostrzeżenia, ale też próbę zamachu na swoje życie. W trakcie śledztwa zbliża się z wdową – niezwykle atrakcyjną kobietą – odpowiadając i przyjmując jej awanse. Przesłuchując zdeponowane u psychoanalityka – przyjaciela rodziny taśmy, odkrywa jednak, że śmierć MacIvera była rzeczywiście samobójstwem, którego przyczyną był brak akceptacji własnego homoseksualizmu. Na światło dzienne wychodzi jednak również straszliwa pomyłka. Otóż, okazuje się, że Leikmana zamordował nie Telsa, ale właśnie MacIver, który uwiedziony przez Leikmana chciał wymazać go ze swojego życia i prawdę o swojej seksualnej orientacji.

Joe zdaje sobie sprawę, że to przez niego Telsa stracił życie. A dokładniej przez jego pychę i pożądanie (chciał dowieść, że potrafi rozwiązać trzy sprawy w ciągu tygodnia oraz poddał się podszeptom szefa o możliwości awansu). Jego szef-kumpel namawia go, by dał spokój i zapomniał o sprawie. Zwłaszcza ze względu na posterunek i kolegów, którzy mogą się spotkać z reperkusjami ze strony przełożonych i mediów. Joe jest tego świadom, szczególnie swojej winy i swojego położenia w całej sytuacji. Jeśli wyjawí prawdę, straci nie tylko dobre imię, ale również pozycję i prawdopodobnie pracę. Wystawi się również na zemstę ze strony notabli, którzy stoją za „Rainbow”. Decyduje jednak się na ten krok. Jednocześnie oddaje odznakę, biorąc na siebie całe odium sprawy fatalnej pomyłki. Joe w ostatniej scenie odrzuca również względy pięknej wdowy, która, mimo rany jej zadanej (musiała się zmierzyć z prawdą o skłonnościach męża, choć wcześniej przez tyle lat ją wypierała), gotowa jest na związek z nim. Joe wraca do żony. Właśnie, kwestia małżeństwa stanowi tu drugi ważny wątek.

Podczas pracy nad zabójstwem Leikmana Lelandowie są już od dłuższego czasu w separacji. Joe zdecydował się na ten krok odkrywając dziwną skłonność Karen (Lee Remick). Mimo swojego wykształcenia (pracowała na uniwersytecie jako adiunkt) oraz świadomości (zajmowała się psychologią i socjologią), nie potrafiła uwolnić się od destrukcyjnych tendencji objawiających się nieustannymi próbami zniszczenia małżeństwa poprzez bliskie relacje z wieloma innymi mężczyznami. Joe

zakochał się w Karen niemal od pierwszego wejrzenia. Spotkał ją na kampusie, gdzie oboje studiowali: ona socjologię, on uczęszczał na zajęcia z kryminologii. Mimo napięć towarzyskich (znajomi Karen byli zdecydowanie nastawieni negatywnie do opresyjnych reżimów, za jakie uznawali również policję i policjantów), pobrali się. Po jakimś czasie Karen wróciła jednak do swojego trybu życia i spotkań z mężczyznami, co pozwalało jej zachować dystans i jednocześnie niszczyć jedyną rodzinę, jaką kiedykolwiek w życiu miała (porzucona przez rodziców tułała się jako dziecko po domach dziecka i rodzinach zastępczych). Joe, który nastawiony jest negatywnie do psychiatrów i psychologów, twierdząc, że znajdują uzasadnienia i wymówki dla tego, by ludzie kultywowali swoje słabości zamiast brać się z nimi za bary i pozbywać się ich, daje się przekonać poniekąd psychiatrze – sąsiadowi MacIverów. Ten mówi mu, że leczył jego żonę i że Joe zrobił jej wielką krzywdę, odtrącając ją zamiast pomóc. Na zakończenie Joe decyduje raz jeszcze spróbować uratować swoje małżeństwo.

Wszystkie wspomniane elementy (społeczne zaangażowanie i tendencje w gruncie rzeczy lewicowe, skłonność do postrzegania spraw kompleksowo, ludzkie odruchy w stosunku do jednostek, które znalazły się na marginesie, nawet przestępców, oraz tendencja do brania odpowiedzialności za własne czyny, zwłaszcza te nacechowane moralnie) wyróżniają Joego spośród grona „zaciętrzewionych gliniarzy”. Szczególnie rozterki – to przesądziło o niespełnieniu funkcji przez tego bohatera i konieczności dalszych poszukiwań. Choć z drugiej strony *Detektyw* ma szereg później wykorzystywanych elementów: policyjne procedury, odwaga pokazania i mówienia o tabuizowanych obszarach życia (pedofilia, brutalne morderstwa na homoseksualistach, agresja wobec seksualnej odmienności), indywidualizm, samotność policjanta, naciski systemu, korupcja w policji, trudności w domu, rozterki moralne, życie pod nieustanną presją społeczną itd. Jednak przy interpretacji, jak w *Madiganie*, nacisk został położony na melodramat kosztem akcji.

Kino policyjne w latach siedemdziesiątych XX wieku

Zrealizowany na początku lat siedemdziesiątych *Brudny Harry* jest – wraz z *Francuskim łącznikiem* Williama Friedkina – filmem paradygmatycznym dla kina policyjnego jako gatunku. Zapoczątkował formułę, wprowadził i utrwalił w kinie amerykańskim postać „zaciętrzewionego gliniarza” (*rogue cop*) oraz szereg postaci i wątków, które będą powracać

w filmach policyjnych. Zaznaczył nowy rozdział w karierze Clinta Eastwooda. Cieszył się wielkim powodzeniem wśród widzów¹⁵, a zarazem wywołał kontrowersje wśród krytyków i intelektualistów, dzieląc ich na dwa obozy: zdecydowanych przeciwników (wśród nich Pauline Kael) oraz gorących (choć mniej deklaracyjnych) wielbicieli (Richard Schickel). Mimo że przynależy do kina gatunków, które stosunkowo szybko się starzeje i po zaledwie kilkunastu latach często przez widzów odbierane jest albo w kategoriach nostalgicznych, albo kampowych, pozostaje niezwykle nowoczesny na poziomie opowiadania i stylu wizualnego.

Clint Eastwood jest obecnie jednym z najbardziej znanych twórców kina amerykańskiego. Jego nazwisko (czy to w obsadzie, czy w ekipie) wystarcza, by przyciągnąć widzów do kin. Reżyserowane przez niego filmy rzadko stają się hitami bijącymi rekordy popularności po pierwszym tygodniu lub miesiącu wyświetlania. Początkowo wzbudzają mieszane uczucia, by z biegiem czasu kumulować zyski. Eastwood stał się gwiazdą dopiero w wieku czterdziestu jeden lat, a okres jego świetności rozciąga się na lata i trwa do dziś, choć coraz częściej usuwa się sprzed kamery, stając za nią. Równie zaskakująca w jego karierze jest ewolucja, jaka się w nim dokonała. Od końca lat sześćdziesiątych Eastwood w znaczący sposób zmienił swoje poglądy oraz sposób postrzegania świata. Ową przemianę dostrzegli i odnotowali krytycy, łagodząc swoje sądy o jego twórczości.

Eastwood długo musiał czekać na uznanie. W społecznej świadomości pojawił się jako aktor na początku lat sześćdziesiątych, w związku z udziałem w serialu *Rawhide* (1959–1965). Wielu krytyków i historyków, śledząc początki jego kariery, wskazuje drugą połowę lat sześćdziesiątych, podkreślając rolę Sergio Leone i jego spaghetti westernów w stworzeniu nowej *star persony*. Postać odtwarzanego przez Eastwooda

¹⁵ David Cook (za „Variety, The Hollywood Reporter”) podaje, że w 1971 roku dochód z wyświetlania *Brudnego Harry’ego* wyniósł ponad 18 mln dolarów. Dwa inne filmy zaliczane do gatunku – *Billy Jack* i *Francuski łącznik* – uplasowały się wyżej. Ten pierwszy znalazł się na drugim miejscu (32,5 mln dolarów), ten drugi na trzecim (z 26,3 mln dolarów) finansowych zestawień. Jednak kolejne części cyklu przynosiły jeszcze większe zyski. *Sila magnum* w 1973 roku znalazła się na szóstej pozycji w roku 1973 z kwotą 20,1 mln dolarów (wpuszczony raz jeszcze na rynek *Billy Jack* przyniósł 8,3 mln i znalazł się na 19 pozycji). Kolejne filmy z Brudnym Harrym były zawsze w pierwszej dziesiątce. *Francuski łącznik II* okazał się finansową i krytyczną katastrofą. Pozostałe filmy z Billy Jackiem funkcjonowały zaś w obrębie kina niezależnego. Por.: David A. Cook, *Appendix 12: Top Twenty Rental Films, 1970–1980*, [w:] idem, *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*, University of California Press, Berkeley 2000, s. 497–503.

„Człowieka Bez Imienia” pojawiła się w trzech filmach: *Za garść dolarów* (1964), *Za kilka dolarów więcej* (1965) i *Dobry, zły, brzydki* (1966). Retrospektywnie wyraźnie widać, że milczący, zdystansowany samotnik, gotowy do działania w obronie słabszych i bezbronnych oraz wyższych racji (oczywiście za wynagrodzeniem, choć czasami również z pobudek altruistycznych) wówczas właśnie się wykrystalizował. Należy jednak pamiętać, że Eastwood jako „Człowiek Bez Imienia” nie był rozpoznawalny. Dystrybutorzy długo zwlekali z wprowadzeniem na rynek amerykański spaghetti westernów. Mimo przyzwolenia, czy wręcz trendu, na demitologizację gatunku w postaci westernów rewizjonistycznych, filmy Leone zbyt brutalnie obnażały westernowe mity.

Filmy z Eastwoodem przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sygnowane przez Dona Siegela¹⁶ oraz przez samego aktora, który coraz częściej i coraz odważniej stawał po drugiej stronie kamery i otworzył własną firmę producencką Malpaso, choć cieszyły się popularnością, nie przyniosły przełomu. Doszło do niego dopiero za sprawą *Brudnego Harry’ego* (1971). Ten film spowodował, że Eastwood przekroczył magiczną granicę oddzielającą aktora od gwiazdy. Rola Harry’ego Callahana¹⁷ była jednak *double blessing*. Dzięki niemu Eastwood osiągnął status hollywoodzkiej gwiazdy. Przez długie lata jednak zmusiał zmagać się z atakami krytyków, widzącymi w nim konserwatywnego ekstremistę, promującego populistyczne hasła. Robert Kapsis stwierdza, że trwało to bez mała piętnaście lat. Promotorami zmiany w spojrzeniu na twórczość Eastwooda – podobnie jak wcześniej na kino gatunków – byli Europejczycy. W 1985 roku trzy uznane instytucje – Cinémathèque Française w Paryżu, Film Museum w Monachium i British Film Institute w Londynie – zaprezentowały wystawy poświęcone twórczości Eastwooda. Co więcej, wyreżyserowany przez niego *Niesamowity jeździec* (1985) uświetnił uroczystość otwarcia festiwalu w Cannes¹⁸. Owo „europejskie podejście” (dostrzeżenie artyzmu w filmach gatunkowych oraz kinie popularnym) przyniosło stopniową zmianę nastawienia odbiorczego krytyków.

¹⁶ Powstało ich łącznie pięć. Przed *Brudnym Harrym* zrobili *Blef Coogana* (1968), *Muły siostry Sary* (1970), *Oszukanego* (1971), by wreszcie w 1979 roku zakończyć współpracę *Ucieczką z Alcatraz*. W *Zagraj dla mnie Misty* (1971) – fabularnym debiucie reżyserskim Eastwooda – Siegel z kolei zagrał barmana, Murphy’ego.

¹⁷ W czołówce drugiego filmu cyklu – *Sile magnum* (1973) – „Calahan” pisane jest przez jedno „l”. Ze względu na tożsamość postaci gliniarza, będą odnosiła się do niego w całym rozdziale (i książce) jako do „Callahana” nawet jeśli będą pisała o *Magnum Force*.

¹⁸ Robert E. Kapsis, *Clint Eastwood’s Politics of Reputation*, „Society”, September–October 1993, Vol. 30, s. 70.

Do zmiany podejścia krytyków przyczynił się również sam Eastwood. Z czasem bowiem jego postacie ewoluowały, stając się bardziej zniuansowane, otwarte i wieloznaczne. Początkowo jednak unikał spokojnego rozważenia zarzutów. Co więcej, broniąc swojego bohatera, wycofywał się na pozycje populistyczne. Jeszcze w 1976 roku w wywiadzie dla „Village Voice” narzekał, że „postrzegano [go – E.D.] jako człowieka prawicy” tylko dlatego, że w konstrukcji swoich westernowych postaci nawiązywał do *star persons* Johna Wayne’a. Oburzał się, że „niektórzy krytycy zaklasyfikowali go jako prawicowego ekstremistę ze względu na postać policjanta w *Brudnym Harrym*”. Callahan, według Eastwooda, zawinił zaś tylko tym że „miał więcej współczucia dla ofiary niż dla zabójcy”. Dalej w cytowanym wywiadzie tłumaczył: „Tak naprawdę Harry, jako postać, wsłuchany był w wyższy moralny porządek. Był człowiekiem, który słuchał swojego sumienia, robił to, co uznawał za słuszne, często wbrew regułom. Do diaska, nie o to właśnie chodziło w procesach norymberskich? Ludzie działali zgodnie z wyższym moralnym nakazem mimo istniejących reguł prawa?”¹⁹.

Brudny Harry okazał się niezwykle formułatywny, wprowadzając do kina amerykańskiego szereg wątków i rozwiązań, które powracać będą w kolejnych realizacjach gatunkowych kina policyjnego. Najistotniejszym jest postać „zaciętrzewionego gliniarza”, który, jak podkreśla Marilyn Yaquinto, stanie się uosobieniem normatywnej męskości, definiowanej w kategoriach 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”)²⁰. Postać „zaciętrzewionego gliniarza” będzie stopniowo ewoluowała, stanowiąc jednak nieodmiennie konstytutywny element gatunku.

W *Brudnym Harrym* pojawia się również wątek seryjnego mordercy, którego ofiarą padają głównie kobiety – kluczowy temat policyjnego kina z seryjnym mordercą paradygmatycznego dla lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Fakt, że bohater jest samotnikiem funkcjonującym na specjalnych zasadach w obrębie policyjnego systemu zostanie szczególnie silnie zarysowany w policyjnym kinie akcji w latach osiemdziesią-

¹⁹ Podaję za: *ibidem*, s. 69 (Kapsis nie podaje danych pozwalających na zidentyfikowanie źródła).

²⁰ Marilyn Yaquinto, *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rouge Cop Character. A Dissertation*, Bowling Green State University, 2006; dostępne przez: http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi?acc_num=bgsu1143469295 (17.10.2010), s. 10.

tych. Konflikty na osi „zacietrzewiony glina” i przełożeni oraz „zacietrzewiony glina” i politycy zostanie nawet wyostrzony. Typowi dla lat osiemdziesiątych gliniarze do mistrzostwa doprowadzą sztukę ciętych ripost i słynnych powiedzonek, którą wprowadził Harry Callahan. W późniejszych realizacjach gatunkowych istotny będzie też wątek sobowtóra lub swego rodzaju porozumienia pomiędzy gliniarzem a przestępcą. W latach dziewięćdziesiątych pracujący jako profilant stróż prawa będzie nawet musiał myśleć jak morderca, by go złapać. Charakterystyczny dla Harry’ego brak życia rodzinnego i tragiczne doświadczenia, które doprowadziły go do samotności (śmierć żony w wypadku) stanie się kolejną cechą definiującą filmowych gliniarzy. Wreszcie kwestia odmiennych pod względem rasowym (Meksykanin i Afroamerykanin) i płciowym partnerów rozwinię się w przyszłości w wyraźnie zarysowany podgatunek międzyrasowych policyjnych filmów kumplowskich (*interracial buddy cop movies*).

W ciągu siedemnastu lat od daty premiery *Brudnego Harry’ego* zrealizowane zostały jeszcze cztery filmy z inspektorem Callahanem: *Siła magnum* (1973, reż. Ted Post), *Strażnik prawa* (1976, reż. James Fargo), *Nagle uderzenie* (1983, reż. Clint Eastwood) i *Pula śmierci* (1988, reż. Buddy Van Horn). W tym czasie, ale i później, Eastwood wcielał się również w role innych policjantów, aktywnie uczestnicząc w rozwijaniu gatunku. Należy tu wymienić przełamujące schemat *rogue cop movies* *Wyzwanie* (1977, reż. Clint Eastwood), odwołującą się do formuły *serial killer cinema* – *Lina* (1984, reż. Richard Tuggle), zrealizowany w tym samym roku *Gorący towar* (reż. Richard Benjamin), który jest bardziej komedią w stylu retro opartą na schemacie wzajemnej rywalizacji i fascynacji pomiędzy gliniarzem i przestępcą, czy *Żółtodzioba* (1990, reż. Clint Eastwood), który z kolei łączy kino akcji z kinem kumplowskim.

Nie wszystkie wymienione filmy Eastwood reżyserował, jednak krytycy często określają je jako „filmy Eastwooda”. Zapewne wynika to z faktu, że mimo zmian miejsca akcji (rozgrywają się one w San Francisco, Nowym Orleanie, Phoenix lub Las Vegas), jednostek i nazwisk, widz nieustannie ma do czynienia z charakterystyczną postacią „zacietrzewionego gliniarza”. Rick Altman zwrócił uwagę na fakt, że do właściwego i pełnego zrozumienia filmów tworzących tradycję gatunkową (ale również serii) istotne jest nie tyle odniesienie do rzeczywistości zewnętrznej (świata pozafilmowego, sytuacji społeczno-historycznej), ile ich wewnętrzne odniesienia, całość, którą tworzą²¹. Poszczególne filmy Eastwooda nie tylko bowiem współtworzyły i rozwijały tradycję kina

²¹ Rick Altman, *op. cit.*, s. 30–48.

policyjnego (w latach siedemdziesiątych i do połowy lat osiemdziesiątych – do premiery *Liny* – w sposób znaczący), ale również prowadziły dialog między sobą. Eastwood, czy raczej może scenarzyści jego filmów, reagowali na głosy krytyczne, modyfikując fabuły i zmieniając postać gliniarza.

Brudny Harry

W basenie znajdującym się na dachu jednego z wieżowców znalezione zostaje ciało młodej kobiety. Snajper, który strzelił do niej z sąsiedniego budynku, zostawił list zaadresowany do mera San Francisco. Określający się jako Scorpio mężczyzna (Andrew Robinson) zażądał stu tysięcy dolarów okupu. Jeśli pieniądze nie zostaną przekazane, szantażysta zapowiedział egzekucję księdza lub Afroamerykanina. Do sprawy zostaje wyznaczony znany ze swojej stanowczości inspektor Harry Callahan (Clint Eastwood). Mer (John Vernon) postanawia działać na zwłokę, czym rozsierdza Scorpio. Kiedy morderca chce zastrzelić kolejną osobę, zostaje przepłoszony przez patrolujący okolicę policyjny helikopter. Porucznik Al Bressler (Harry Guardino), zwierzchnik Harry'ego, mimo protestów, przydziela mu do współpracy świeżo przyjętego do policji Chico Gonzaleza (Reni Santoni), z pochodzenia Latynosa. Mimo wzmożonych partoli, Scorpio zabija dziesięcioletniego Afroamerykanina. Policjanci postanawiają zastawić na niego pułapkę. Mężczyzna zjawia się w oczekiwanym miejscu, ale, zabiwszy przebranego za księdza policjanta, wymyka się. Porywa czternastoletnią Mary Ann Deacon (Debralee Scott) i zakopuje z ograniczoną ilością tlenu. W zamian za uwolnienie dziewczyny żąda tym razem dwustu tysięcy dolarów okupu. Pieniądze w żółtej torbie dostarczyć ma wybrana osoba.

Harry podejmuje się zadania. Z ukrycia i bez wiedzy przełożonych ubezpiecza go Chico. Scorpio telefonicznie wyznacza Callahanowi kolejne miejsca spotkań, by sprawdzić, czy policjant jest sam. Wreszcie każe mu udać się pod cementowy krzyż, znajdujący się w Parku Mount Davidson. Tam dotkliwie bije Harry'ego i informuje, że zmienił zdanie: zabije i dziewczynę, i policjanta. Słyszając to, trzymający się dotychczas w bezpiecznej odległości Chico, wkracza do akcji, ratuje życie Harry'emu, ale sam zostaje ranny. Ugodzony przez Harry'ego nożem w udo, morderca chwytą torbę z pieniędzmi i ucieka. Dzięki raportowi lekarzy z jednego ze szpitali, porucznik Bressler otrzymuje informację o rannym mężczyźnie. Okazuje się, że poszukiwany mieszka nielegalnie na znajdującym się w pobliżu szpitala Stadionie Kezar. Mimo braku są-

dowego nakazu, Harry włamuje się do pokoju mężczyzny, a następnie dopada go na murawie boiska. Torturuje i wydobywa z niego informację o miejscu ukrycia czternastolatki. Okazuje się jednak, że dziewczyna jest martwa.

Callahan zostaje wezwany do biura prokuratora okręgowego. Prokurator, William Rothko (Josef Sommer) informuje go o zwolnieniu podejrzanego ze względu na uchybienia formalne podczas zatrzymania. Na protesty Callahana odpowiada, że może go pociągnąć do odpowiedzialności za pogwałcenie praw mężczyzny, nielegalne przeszukanie i torturowanie go. Harry wściekły opuszcza biuro, przestrzegając, że Scorpio wkrótce znów da o sobie znać. W wolnym czasie śledzi mordercę. Ten, by się go pozbyć, wynajmuje opryszka, każe się pobić i oskarża o to w mediach Harry'ego. Gdy wychodzi ze szpitala, napada na sklepik z alkoholem, kradnie broń i porywa szkolny autobus z siódmką dzieciaków. Przekazuje merowi kolejne żądanie: dwieście tysięcy dolarów i samolot gotowy do lotu. Zniesmaczony uległością mera Harry odrzuca propozycję dostarczenia okupu. Sam udaje się na trasę przejazdu porwanego autobusu. Dopada Scorpio i zabija go. Tuż przed odejściem odrzuca swoją policyjną odznakę.

Brudny Harry stanowi niezwykle ciekawy materiał interpretacyjny. Z uwagi na jego rolę w rozwoju gatunku, przyjęte rozwiązania formalno-treściowe, niesłabnącą popularność wśród widzów i debaty krytyczne, które po jego wejściu na ekrany rozgorzały (oraz wciąż trwają), przyjrzę mu się bardziej wnikliwie. Analizując go skupię się na postaci głównego bohatera – „zaciętrzewionego gliniarza” i typie reprezentowanej przez niego męskości. Wyodrębnię składające się na fabułę elementy strukturalne (swego rodzaju schemat narracyjny), które powracać będą w kolejnych realizacjach gatunkowych. Odniosę się również do wymowy filmu i sporów wywołanych przez *Brudnego Harry'ego* wśród amerykańskich krytyków (głównie Pauline Kael i Erica Pattersona). Przyjrzę się również wątkowi sobowtóra oraz kwestii wzajemnych relacji pomiędzy Callahanem i Scorpio.

Rick Thompson zwraca uwagę na nietypową konstrukcję *Brudnego Harry'ego*. Główny wątek opowieści – schwytanie niebezpiecznego seryjnego mordercy przez bezkompromisowego policjanta – zostaje w filmie powtórzony²². Harry Callahan odnajduje Scorpio i doprowadza go przed oblicze prawa. Ze względu na uchybienia proceduralne przy aresztowaniu (raczej: ignorowanie procedur, posługiwanie się przemocą

²² Rick Thompson, „*Dirty Harry*”, „*Senses of Cinema*” 2000; dostępne przez: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/6/dirty.html> (30.12.2010 r.)

i wymuszanie zeznań), przestępca zostaje wypuszczony. Wówczas policjant raz jeszcze podejmuje się schwytania go. W *Brudnym Harrym* nie chodzi zatem o śledztwo, które doprowadzić ma do ustalenia sprawcy i postawienia go przed obliczem prawa (Scorpio pośrednio ujawnia swoją tożsamość już po pierwszej zbrodni; zostawiając listy z żądaniem okupu wskazuje też na kierujące nim motywy), ale o to, w jaki sposób schwycić i wyeliminować mordercę (składnia „jak-go-złapać”). Jego poczucie bezkarności i uległość władz powodują, że Harry postanawia działać inaczej – rozpoczyna polowanie. Świadomie ignoruje procedury, kierując się zasadą „cel uświęca środki”. Na koniec, odrzucając odznakę policyjną, potwierdza symbolicznie dokonany wcześniej wybór.

Nietypowość tego rozwiązania nie umniejsza wartości formułatywnej filmu. Badacze zwracają przy tym uwagę na różne aspekty *Brudnego Harry’ego*. Marilyn Yaquinto skupia się na protagoniście – Harrym Calahanie. Analizując jego charakterystyczne cechy, pisze o nowym wcieleniu znanego i archetypicznego dla kultury amerykańskiej bohatera. Mesjanistycznie nastawiony indywidualista przybiera postać „zacie-trzewionego gliniarza”²³. Susan Jeffords, Dennis Bingham i Philippa Gates wydobywają i analizują kwestie związane z męskością²⁴. Przy czym o ile Bingham rozpatruje kwestię męskości w perspektywie indywidualnej – Clint Eastwooda, który zaproponował i uosabiał pewien typ mężczyzny, symptomatyczny dla tamtego okresu w kulturze amerykańskiej, Jeffords pisze o bohaterze Eastwooda jako rodzaju zapowiedzi i pierwszej realizacji typowego dla dekady lat osiemdziesiątych wzorca męskości, określanego przez nią jako „żelazne ciało” (*hard body*). Skupia się przy tym nie tyle na Eastwoodzie jako twórcy (aktorze i reżyserze), ile na kinie akcji jako formule, która zdominowała ekrany kin amerykańskich dziesięć lat po powstaniu *Brudnego Harry’ego*. Jako prototyp kina akcji film Dona Siegela traktują również Eric Lichtenfeld i Rikke Schubart²⁵. Lichtenfeld koncentruje się głównie na stronie wizualnej i traktuje, uwiadaczniając się w *Brudnym Harrym*, eskalację obrazowego przedstawia-

²³ Marilyn Yaquinto, *op. cit.*

²⁴ Jeffords, Susan, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2004; Dennis Bingham, *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 1994; Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006.

²⁵ Eric Lichtenfeld, *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, Wesleyan, 2007; Rikke Schubart, *Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film*, [w:] J. David Slocum (ed.), *Violence and American Cinema*, Routledge, New York, London 2001, s. 192–207.

nia przemocy jako sposób dotarcia do ówczesnego widza. Schubart z kolei dostrzega w *Brudnym Harrym* (i kinie akcji w ogóle) odwołania do Girardowskiego schematu ofiarничego, wskazując na powiązanie fabuły filmu z „fabułą pasyjną” (*passion plot*).

Brudny Harry, według Erica Lichtenfelda, jest filmem modelowym, który posłużył do wypracowania podstawowej formuły współczesnego kina akcji²⁶. Jego bohater, zazwyczaj stróż prawa lub wojownik, zmierza nie tyle do wytropienia, co wyeliminowania przestępcy/ów i zła, którego oni są synonimem. Mimo że w zmaganiach często wspiera go partner, bohater akcji jest ceniącym sobie swoją samotność indywidualistą. Świetnie posługuje się bronią i nie waha się jej wykorzystać. Potrafi również walczyć wręcz i odnaleźć się w niemal każdej sytuacji. Z reguły małomówny, gdy zajdzie taka potrzeba, znajduje cięte riposty. Jest na bakier z biurokracją i wszelkimi prawnymi regulacjami; traktuje je jako zawadę. W przeważającej większości filmy akcji rozgrywają się w przestrzeni miejskiej. Liczne potyczki z przestępcami powiązane są wątlą i mało wiarygodną fabułą. Cechą charakterystyczną tych potyczek jest niezwykle precyzyjna i pieczołowita inscenizacja oraz eksponowanie obrazowej przemocy. Z tego powodu filmy akcji są często rozpatrywane w kontekście kina wizualnej atrakcji, a sceny walki, strzelanin, wybuchów, ucieczek i pogoni traktowane pod względem strukturalnym jak numery muzyczno-wokalne w musicalach²⁷.

Rikke Schubart nie ogranicza się w swojej charakterystyce kina wywodzącego się z *Brudnego Harry'ego* do charakterystyki postaci i kluczowych elementów narracji. Duńska badaczka odnajduje strukturę głębką kina akcji i wskazuje na dwa kluczowe elementy strukturujące poszczególne realizacje: pasję i przyspieszenie. Według niej, filmy akcji wykorzystują fabułę pasyjną, o której pisał René Girard, omawiając schemat ofiarничy realizowany w społecznościach targanych kryzysem mimitycznym. Fabuły pasyjne wyróżnia początkowa marginalizacja bohatera. Następnie zostaje on wybrany po to, by zażegnać kryzys i zostać poświęconym jako ofiara. Przy czym filmy akcji dołączają do tego podstawowego schematu jeszcze jeden element. Na zakończenie bohater zostaje niejako wskrzeszony i dokonuje zemsty na tych, którzy działali przeciwko niemu²⁸. *Brudny Harry* stanowi sztandarowy przykład realizacji tego schematu. Harry jest stygmatyzowany jako niepasujący do społecz-

²⁶ Lichtenfeld, podobnie jak Jeffords, kino akcji (*action cinema*) traktuje jako oddzielny gatunek, którego okres największej świetności przypada na lata osiemdziesiąte XX wieku.

²⁷ Eric Lichtenfeld, *op. cit.*, [kindle edition, locations 360–364].

²⁸ Rikke Schubart, *op. cit.*, s. 193–196.

ności i reguł nią rządzących. Podejmuje się dostarczenia okupu, ale w konsekwencji swych działań zostaje pobity przez Scorpio, zrugany przez przełożonych i odsunięty od sprawy. Na koniec, mimo braku oficjalnego rozkazu, przybywa by wyeliminować przestępcę²⁹.

Dennis Bingham podchodzi do fabuły w sposób bardziej analityczny, precyzyjnie rozpracowując kluczowe elementy *Brudnego Harry'ego*. Unika wpisywania filmu Siegela w szerszy kontekst gatunkowy, jednak schemat, który wypracowuje, odnosi się do wszystkich realizacji cyklu filmów z inspektorem Callahanem. Według niego, na film składa się dziewięć elementów, przynależących do różnych poziomów opowiadania. Jedne charakteryzują bohatera i znaczące postacie, inne opisują istotne sytuacje oraz transformacje fabuły. Bingham zwraca również uwagę na sposoby urozmaicania schematu na poziomie powierzchniowym poprzez odwołania do rzeczywistych wydarzeń lub wprowadzenie zmian w postaciach³⁰.

Po pierwsze: najpierw pokazany zostaje morderca i jego zbrodnicza działalność. Dzieje się to w sekwencji otwierającej film (jeszcze przed czołówką w *Brudnym Harrym* lub tuż po niej w pozostałych filmach). Nacisk położony zostaje na powtarzalność i determinację w sianiu niepokoju. Morderca filmowany jest w sposób uniemożliwiający rozpoznanie. Często wykorzystywanym chwytem jest użycie subiektywnej kamery, co powoduje konfuzję na poziomie identyfikacji widza z postacią. Po drugie: na miejscu zbrodni wraz z ekipą policyjną pojawia się Harry i rozpoczyna się oficjalne śledztwo. Po trzecie: jak pisze Bingham, „Sprawa może okazać się z punktu widzenia przełożonych Harry'ego niebezpieczna i krępująca; zlecają ją Harry'emu, ale jednocześnie ostrzegają go, by unikał stosowania swoich metod; określają je jako «niekonwencjonalne», widzowie jednak wiedzą, że są one «efektywne» i oznaczają użycie przemocy”³¹. Po czwarte: zanim Harry przystąpi do rozwiązywania sprawy, dochodzi do pewnego incydentu. Nie jest on ściśle związany z fabułą. Bingham określa go poprzez odniesienie do musicalu filmowego i w ten sposób charakteryzuje jego funkcję w obrębie zarówno każdej z fabuł z osobna, jak i całego cyklu. Chodzi o scenę napadu na bank w pierwszej części cyklu, scenę uprowadzenia samolotu w *Sile magnum*, napad na sklep monopolowy w *Strażniku prawa*, napad na kawiarnię i wzięcie zakładników w *Nagłym uderzeniu* oraz napad na azjatycką restaurację w Chinatown w *Puli śmierci*. W tej scenie Harry

²⁹ Eric Lichtenfeld, *op. cit.*, [kindle edition, locations 452–461].

³⁰ Dennis Bingham, *op. cit.*, s. 182–184.

³¹ *Ibidem*.

Callahan objawia się jako postać. Zatrzymanie głównego wątku akcji i przedstawienie postaci ma bardzo specyficzny charakter. Można powiedzieć, że w tym miejscu uwypuklona zostaje motywacja transtekstualna i dochodzi do bardzo silnego „prześwitywania” postaci stworzonej przez Clinta Eastwooda. Persony, którą należy rozpatrywać zarówno w odniesieniu do „Człowieka Bez Imienia” – kreacji, którą aktor stworzył w spaghetti westernach Sergio Leone, jak i gwiazd i gwiazdorstwa hollywoodzkiego (wraz z jego przemianami w tym okresie). Powrócę jeszcze do tej kwestii i tej sceny w dalszej części. Bigham podkreśla, że to właśnie w tej scenie pojawia się słynna, określająca postać Harry’ego fraza („*Do I feel lucky?*”, „*Make my day*”, „*Swell*”, „*Marvellous*”) oraz nakreślony zostaje stosunek do przemocy³².

Po piąte: „Harry’emu przydzielony zostaje partner, który – poza tym, że jest «zielony» – zaświadcza o prowadzonej przez policję polityce równych szans przy zatrudnieniu (jest to kolejno Latynos [*Brudny Harry*], Afroamerykanin [*Sila magnum*], kobieta [*Strażnik prawa*], Amerykanin chińskiego pochodzenia [*Pula śmierci*]), dając jednocześnie Harry’emu powód do docinków. Partner/ka sprawdza się w pracy i okazuje się użyteczny/a dla Harry’ego. Co więcej, partner/ka przewycięża swój początkowy sceptycyzm względem Harry’ego i zaczyna go darzyć podziwem, dając widzowi sygnał (zwłaszcza w pierwszym filmie), że również powinien to zrobić. Partner/ka albo ginie pod koniec filmu (*Sila magnum*, *Strażnik prawa*), albo jest poważnie ranny i odchodzi ze służby (*Brudny Harry*), pozostawiając Harry’ego znów samego tuż przed punktem kulminacyjnym”. Po szóste: „Harry w końcu identyfikuje złoczyńcę, ale napotyka na utrudnienia ze strony prawa, które chroni oskarżonych i uniemożliwia mu zastosowanie jego wersji bezwzględnej sprawiedliwości”. Po siódme: „Zuchwałe akcje Harry’ego doprowadzają jego przełożonych do wściekłości, skutkując odsunięciem go od sprawy. Harry jednak doprowadza sprawę do końca, zabijając przestępców samodzielnie”. Po ósme: „Widzowie, w pewnym sensie, wiedzą więcej niż Harry. Dzieje się tak dzięki temu, że pokazane zostają im przestępstwa zanim Harry się o nich dowiaduje, obserwując je z punktu widzenia popełniającego je. Wzór się tu powtarza w niezmienionej postaci: widzimy miejsce, gdzie ma być ono popełnione, mordercę przybywającego tam oraz popełniającego przestępstwo. Dowodzi to tego, że świat bez Harry’ego jest światem pogrążonym w chaosie; nieobecność bohatera wskazuje na rodzaj voyeurystycznej (często widzimy z punktu widzenia zabójcy przez teleskop lub lunety przy strzelbie) żądzy krwi, w którą publicz-

³² *Ibidem*.

ność jest uwikłana, ale jednocześnie od niej izolowana, bezpieczni dzięki wiedzy, że Harry przywróci światu (łącznie z właściwym powiązaniem podmiotu) porządek". Po dziewiąte: „W późniejszych filmach Harry zawiera swego rodzaju pakt ze społecznie «niepożądanymi», tj. czarnoskórym przywódcą rewolucyjnym w *Strażniku prawa*, szukającą zemsty ofiarą gwałtu w *Nagłym uderzeniu*, marnym reżyserem filmowym (modelowanym oczywiście na Adrianie Lyne'ie) w *Puli śmierci*". Na koniec, jak podkreśla Bingham, słynna kwesta zostaje powtórzona, znów rozbijając przezroczystość narracji, trochę jak musical³³.

Brudny Harry po wejściu na ekrany wywołał niezwykle poruszenie wśród krytyków. Frontalny atak na film i Eastwooda przepuściła Pauline Kael, która nazwała go „faszystowskim”³⁴. Do tej pory na forach internetowych poświęconych Eastwoodowi zdarzają się dyskusje na ten temat³⁵, gdyż najsłynniejsza amerykańska krytyczka filmowa użyła tego określenia w jego nietradycyjnym rozumieniu (pisała o „średniowiecznym faszyzmie”). Paul Smith próbował rozwikłać tę kwestię. Zwrócił uwagę na fakt, że lewicowi intelektualiści używali tego terminu na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w sytuacjach, gdy chcieli napiętnować nadużycia aparatu państwowego (rządu, administracji, policji, sądów, więzienia)³⁶. Z kolei Joan Mellen określa *Brudnego Harry'ego* mianem filmu faszystowskiego, wskazując na dwie inne kwestie. Badaczka zarzuca mu propagowanie idei silnej jednostki, która jako jedyna jest w stanie przywrócić porządek w ogarniętym chaosem społeczeństwie. Drugi raz pisze o podejściu Harry'ego do praw oskarżonych. Według niej³⁷ dla Callahana są oni jak robaki, które należałoby wyeliminować dla zachowania czystości społeczeństwa³⁸.

³³ *Ibidem*, s. 182–184.

³⁴ Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies*, Henry Holt and Company, 1991; Pauline Kael, *Deeper into Movies*, Warner Books, 1973.

³⁵ Taką dyskusję można znaleźć na: <http://www.clinteastwood.org/forums/index.php?topic=1120.0;wap2> (5.12.2010 r.).

³⁶ Posługuję się w tym miejscu, za Smithem, terminologią Althusserowską. Por.: Louis Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. Andrzej Staroń, dostępne przez: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article374> (15.08.2011 r.); Paul Smith, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 91.

³⁷ Mellen pisze: przestępcy „Są jak zarazki i powinni zostać wytępieni do cna, by uchronić czystość organizmu – politycznego ciała. Wszystko opiera się na stabilności, porządku i istniejącej władzy. Ci, którzy w to wątpią, są zgubieni” [s. 299]. Por.: Joan Mellen, *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film*, Pantheon Books/Random House, Inc., New York 1977, s. 294 i 299. Noël Carroll rozważał przesłanie *Brudnego Harry'ego* co prawda z większym dystansem, ale równie dobitnie piętnując manipulację twórców: „W filmie *Brudny Harry* przestępca Zodiak jest ucieleśnieniem zła, siłą

W atakach na *Brudnego Harry'ego* krytycy koncentrowali się na trzech kwestiach. Po pierwsze, kwestionowali postać białego mężczyzny, który, ignorując obowiązujące prawo, rozstrzyga w jaki sposób należy radzić sobie z zagrażającymi społeczeństwu przestępcami. W sytuacji, gdy rosła świadomość zasad regulujących dostęp do władzy, wpływów i zasobów oraz niezgoda na nierówności z nich wynikające, rozwiązania, które dotychczas przyjmowane były jako oczywiste, logiczne i jedynie możliwe (a przejawiające się chociażby w westernach), w zmienionej sytuacji budziły zdecydowany sprzeciw.

Po drugie, protestowali przeciwko dezawuowaniu, czy wręcz ośmieszeniu przyjętych właśnie rozwiązań prawnych, które miały chronić oskarżonych przed brutalnością i oszustwami ze strony policji. Od początków powstania amerykańskiej policji nieustannie powracał problem nadużyć polegających na przekupywaniu funkcjonariuszy i stosowaniu przez nich nielegalnych procedur, jak chociażby wymuszanie zeznań lub wydobywanie ich z podejrzanych za pomocą podstępów. Ukrócić tego rodzaju procedury miały dwie decyzje Sądu Najwyższego z 1964 i 1966 roku. Pierwsza z nich – *Escobedo versus Illinois* – mówiła o tym, że podejrzany w sprawie kryminalnej ma gwarantowane konstytucją prawo do pomocy i porady prawnej. Druga – *Miranda versus Arizona* – dotyczyła wartości dowodów i zeznań zebranych w trakcie śledztwa. Jeśli podczas ich gromadzenia naruszono procedury prawne, nie były one dopuszczane. Stąd słynna wypowiedziana przez policjantów w trakcie aresztowania formuła mówiąca o tym, że cokolwiek podejrz

prawdziwie mitologiczną. Implementuje on takie rozumienie przestępcy, w którym staje się on potężnym demonem, stanowiącym takie zagrożenie, że usprawiedliwione są wszelkie bezprawne środki, po jakie sięga Brudny Harry. W rzeczywistości niewielu przestępców przypomina Zodiaka. Procedury policyjne nie muszą być podporządkowane ściganiu takich właśnie osobników. Przedstawiając Zodiaka jako przykład przestępcy, film niesie ze sobą implikacje sprzyjające autorytarnym działaniom policji". Por.: Noël Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 394. Oczywiście Carroll pomylił się w tym miejscu, nazywając Scorpio Zodiakiem.

³⁸ W 1991 roku, po śmierci Dona Siegela, Andrew Sarris wystosował swego rodzaju przeprosiny za to, że przyłączył się do grona krytyków atakujących go w okresie współpracy z Eastwoodem. Spoglądając z perspektywy czasu na jego dorobek, w pełni potwierdził swoją intuicję z końca lat sześćdziesiątych, z okresu, gdy tworzył swój panteon autorów kina amerykańskiego. Wówczas włączył Siegela do ich grona. Další rozwój jego kariery, mimo że naznaczony zgorzknieniem i poczuciem braku właściwego uznania ze strony rodzimej krytyki oraz hollywoodzkiego systemu, według Sarris, potwierdził geniusz Siegela. Por.: Andrew Sarris, *Don Siegel: The Pro*, „Film Comment”, September 1991, No. 5, Vol. 27, s. 38.

ny od tej chwili powie, może być użyte przeciwko niemu i że ma prawo do zachowania milczenia (tzw. *Miranda warning*, *Miranda rights*). W *Brudnym Harrym* owe niezwykle ważne dla amerykańskiego systemu sądowego osiągnięcia prawne zostały przedstawione tak, jakby wiązały ręce sprawiedliwości, gwarantując wolność groźnym przestępcom. Rick Thompson w następujący sposób streszcza ich przedstawienie w filmie: „przypuśćmy, że pozbawiony jakichkolwiek zahamowań i niezwykle inteligentny morderca pastwi się nad społecznością i, mimo świadomości każdego z widzów o jego winie, jest chroniony przez prawo dzięki rozwiązaniom prawnym przyjętym po to, by chronić oskarżonych aż do momentu sądowego orzeczenia [...] jak daleko my (jako społeczeństwo) posuniemy się w odpowiedzi na takie zagrożenia?”³⁹. Harry Callahan formułuje ten problem w postaci pytania: kto pilnuje praw osób skrzywdzonych lub pozbawionych życia przez mordercę?

Z powyższym wiąże się trzecia kwestia: krytycy zarzucali *Brudnemu Harry'emu* posługiwanie się charakterystycznymi dla klasy robotniczej resentymentami. Objawiały się one w uproszczeniach, interpretowaniu na sposób populistyczny bieżących problemów oraz, co niezwykle istotne, ostentacyjnej niechęci wobec mniejszości etnicznych, rasowych, płciowych i seksualnych. W ich przedstawianiu posługiwano się znanymi i popularnymi schematami. Z jednej strony były to stereotypy, dotyczące przedstawicieli poszczególnych mniejszości. Afroamerykanin to nierozgarnięty złodziejasek, który złapany na gorącym uczynku błaznuje, wypiera się i udaje niewiniątka (stereotyp czarnucha, a dokładniej jednej z pododmian – Murzyniątka [*pickaninny*]) lub obdarzony niezwykle potęgą czarny brutalny samiec⁴⁰, Włosi to oszuści i gangsterzy, przedstawiciele Bliskiego Wschodu to terroryści, a kobiety to maskotki i laleczki zabawiające mężczyzn. Z drugiej strony, bardziej ogólny schemat dotyczący odróżniania „dobrych” od „złych” przedstawicieli mniejszości. Kiedy na przykład Afroamerykanie pojawiali się w większej grupie (zwłaszcza domagając się realizacji przysługujących im praw), z reguły przedstawiani byli negatywnie. Kojarzono ich z chaosem, destabilizacją i zamieszaniem; często wręcz z transcendentnym złem. Kiedy występowali jako jednostki, wspomagające Harry'ego w jego działaniach, wówczas zasługiwali na akceptację, a nawet uznanie

³⁹ Rick Thompson, *op. cit.*

⁴⁰ Stereotypy dotyczące sposobów przedstawiania Afroamerykanów w filmach głównego nurtu opisuje Donald Bogle. Por.: Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Film*, 4th Edition, Continuum, New York, London 2001). Bardziej szczegółowo kwestią tą zajmę się w rozdziale poświęconym policyjnemu kinu akcji.

krzywd wyrządzonym ich przodkom⁴¹. Brak odniesienia do przyczyn i abstrahowanie konfliktów z kontekstu społecznego powodowały, że sposób ich przedstawiania był z gruntu fałszywy. Jak podkreślali przeciwnicy Harry'ego, przyczyny przestępczości i przemocy nie są wynikiem transcendentnego zła, na które mniejszości są szczególnie podatne, ale polityki wykluczania wpisanej w patriarchat.

Przyjmując wspomniany punkt widzenia, krytycy mieli rację. Film prezentuje konflikt w taki sposób, że widzowi nie pozostaje nic innego, jak przyjąć i poprzeć proponowane rozwiązania. W sytuacji przedstawionej w *Brudnym Harrym* jedynym sposobem na zaprowadzenie porządku jest poddanie się woli silnego, prawego mężczyzny, który, narażając się na śmierć i utratę bliskich (partnera), podejmuje się zadania przerastającego możliwości społeczeństwa. Co więcej, widz uznaje takie rozwiązanie za jedynie możliwe i słuszne w obliczu mocy przeciwnika – wcielonego zła. Przedstawienie problemu miejskiej przestępczości w ten sposób upraszcza go, żeby nie powiedzieć: fałszuje. Odpowiada ono konwencjom filmowym – a dokładnie westernowym. W ten sposób powraca pytanie: dlaczego reprezentanci klas podporządkowanych (młodzi mężczyźni wywodzący się z klasy robotniczej, niezależnie od koloru skóry), mimo krzywdzącego dla nich obrazu relacji społecznych, żywo i pozytywnie reagowali (i wciąż reagują) na opowiedzianą historię i jej przesłanie?⁴²

Eric Patterson stwierdza, że oglądając *Brudnego Harry'ego*, inne filmy z inspektorem Callahanem oraz Eastwoodem w roli policjanta, widzowie reagowali na wpisany w nie bunt wobec opresyjnego systemu rozumianego jako rządy biurokratów, którzy czerpią korzyści z istniejącego porządku, posługując się innymi do podtrzymywania go. Chodziłoby zatem o krytykę władzy: „powracający [w filmach z jego udziałem –

⁴¹ bell hooks określa ten sposób postępowania jako syndrom „dla tatusia” (*doing it for daddy*). Por.: bell hooks, *Doing It for Daddy*, [w:] Maurice Berger, Brian Wallis, Simon Watson (eds.), *Constructing Masculinity*, Routledge, New York, London 1995, s. 98–106. Ten sposób postępowania – niesienie pomocy i bliska współpraca z przedstawicielami typowej dla porządku patriarchalnego hegemonicznej męskości celem zdobycia uznania i, tym samym, potwierdzenia swojej wartości – stanie się szczególnie widoczna w policyjnym kinie akcji. W rozdziale mu poświęconym wróć do tej kwestii i przyjrę się jej bliżej.

⁴² Można oczywiście przywołać argument mówiący o sposobie konstruowania hegemonicznej męskości, który opisałam w rozdziale pierwszym, odwołując się do argumentacji R.D. Connella. Przypomnę, że jednym z jego elementów jest współudział, który polega na tym, że mężczyźni nie spełniający wymogów ideału hegemonicznej męskości w danym okresie, decydują się na wspieranie jej ze względu na wymierne korzyści.

E.D.] temat buntu przeciwko przyjętej władzy, która pozbawia jednostkę autonomii. [...] Prawdziwym celem ataku policyjnych filmów Eastwooda jest struktura władzy, w którą jego postać jest wpłątana, zwłaszcza politycy i oficjele, którzy przewodzą systemowi i którzy wykorzystują ludzi takich jak Brudny Harry do brudnej roboty, której sami nie chcą wykonywać”⁴³.

Patterson podkreśla przy tym, że ten sposób postępowania jest symptomatyczny nie tylko dla filmów z Eastwoodem jako policjantem (wspomniany tekst opublikował w 1982 roku, dlatego analizuje w nim *Blef Coogana*, trzy pierwsze części serii z Brudnym Harrym i *Wyzwanie; siłą rzeczy* – jako późniejsze – pomija *Linę*, *Gończy towar*, *Pulę śmierci* i *Żółtodzioba*), ale również dla innych popularnych wówczas filmów policyjnych, takich jak: *Serpico* (1973), *Nowi centurioni* (1972), *Życzenie śmierci* (1974), *Uśmiechnięty gliniarz* (1973), *Detektyw McQ* (1974), *Z podniesionym czołem* (1973), *Billy Jack* (1971). Policjanci, najczęściej szeregowi, byli w nich przedstawiani jako prawi mężczyźni gotowi dla społeczności narażać swoje zdrowie i życie. Patterson skupia się na filmach policyjnych z Clintem Eastwoodem, gdyż były najpopularniejsze, najbardziej mylnie interpretowane i najbardziej symptomatyczne dla tej tendencji⁴⁴.

⁴³ Eric Patterson, *Every Which Way but Lucid: The Critique of Authority in Clint Eastwood's Police Movies*, „Journal of Popular Film and Television”, Fall 1982, Vol. 10, No. 3, s. 93. Podobnie twierdzi Paul Smith z tym, że o ile Patterson wyraźnie podkreśla, że Harry w swoim buncie jest osamotniony, a jego partner, Chico Gonzales, oraz porucznik Bressler są postaciami pośrednimi pomiędzy Harrym a biurokratycznymi przełożonymi, to Smith traktuje obu jako wyraźnych i jednoznacznych sprzymierzeńców Harry'ego w jego walce przeciw władzom. Geoff Andrew z kolei pisze, że temat swego rodzaju ostrożności, żeby nie powiedzieć niechęci wobec władz, hierarchii i nominalnych autorytetów stały się znakiem firmowym twórczości Eastwooda, zwłaszcza tej reżysersko-autorskiej. Por.: Paul Smith, *op. cit.*, s. 92; Geoff Andrew, *The Quiet American*, „Sight & Sound”, September 2008, Vol. 18, No. 9, s. 14–22.

⁴⁴ Eric Patterson, *op. cit.*, s. 94. Co interesujące, to sam Eastwood, miał wątpliwości co do wymowy filmu. Jak pisze Patrick McGilligan (niezwykle dociekliwy, ale też znany ze swojej bezwzględności w odkrywaniu przemilczanych faktów i skrywanych wersji wydarzeń), aktorowi chodziło przede wszystkim o to, by jego bohater od początku do końca był „twardym facetem” (nie zaś przegranym). Siegel długo musiał przekonywać go do zagrania ostatniej sceny filmu tak, jak napisana została w scenariuszu. Gest odrzucenia odznaki przez Callahana Eastwood postrzegał bowiem przede wszystkim jako przyznanie się do porażki. Dla reżysera z kolei od początku powiązana była ona ściśle z gestem Willy'ego Kane'a z *W samo południe* (1952) i oznaczała tyle, co „odrzuć policyjną biurokrację, przejawiającą się przywiązaniem do procedur i hierarchii władzy”, „głupoty systemu administracyjnego, naznaczonego regulacjami i papierkową robotą”. Por.: Patrick McGilligan, *Clint: The Life and Legend*, St. Martin's Press, New York 1999, s. 210.

Może właśnie ów negatywny stosunek do władzy i autorytetów, jawne sprzeciwianie się im i ich kwestionowanie, stało się przyczyną tego, że *Brudnego Harry'ego* oglądali nie tylko widzowie, do których rezydentów się wprost odwoływał. Zarówno Robert B. Ray, jak i Peter Lev podkreślają, że mimo polaryzacji kina tego okresu i wyraźnego osadzenia w dwóch ideologicznie przeciwstawnych obozach, widzowie, którzy chodzili na jedne filmy, czerpiąc z nich przyjemność odbiorczą, z równą satysfakcją uczęszczali na drugie. Peter Kramer, odwołując się do krytyka Stevena Farbera, który na bieżąco rejestrował klimat tamtych lat, charakteryzując „nowe kino” przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zwraca uwagę na jego wyróżnik, jakim było antyestablishmentowe nastawienie. Przemoc, którą filmy te ociekały, wyrażała „fundamentalny «antagonizm w stosunku do władzy», ich «antyspołeczny bias»”⁴⁵, zaskarbiając tym sobie sympatię widzów.

W każdym z filmów z Eastwoodem policjantem konflikt pomiędzy autokratami a podległym im mężczyzną, który służy społeczeństwu, zarysowany zostaje inaczej, uwypuklając inne aspekty problemu. W *Ble-fie Coogana* temat ten poruszony zostaje po raz pierwszy. Patterson twierdzi, że pościg za Ringemanem jest swego rodzaju pretekstem do przedstawienia właściwego tematu filmu, którym jest zderzenie dwóch różnych systemów i próba podporządkowania jednego przez drugi. Z jednej strony jest cywilizacja (system miejski), z drugiej – natura (system „naturalny”), którą reprezentuje Coogan. Sposób ich przedstawiania wskazuje na sięgnięcie do wzorów kodowania charakterystycznych dla westernu (już nazwy, którymi się posłużyłam, na to wskazują). Z jednej strony jest miasto (kultura, ogród, wschód/Nowy Jork), z drugiej jest pustynia (przyroda, pogranicze, dzikość, zachód/Arizona). Coogan, jak bohaterowie Dzikiego Zachodu, charakteryzowany jest poprzez związek z naturą (sekwencja otwierająca film), specyficzny strój oraz westernową ikonografię. W odróżnieniu od nowojorskich detektywów ubranych w ciemne garnitury, trzewiki, płaszcze i fedory z wąskim rondem, na strój Coogana składa się jasny garnitur, stetson i kowbojki oraz *bolo tie*⁴⁶ (ilustracja 2.1).

⁴⁵ Peter Kramer, *Post-classical Hollywood*, [w:] John Hill, Pamela Church Gibson (eds.), *American Cinema and Hollywood. Critical Approaches*, Oxford University Press, 2000, s. 73.

⁴⁶ *Bolo tie* (lub *bola tie*) to kawałek specjalnie plecionego sznurka lub rzemienia z metalową, często ozdobną zapinką.



Ilustracja 2.1. Coogan, zastępca szeryfa z Arizony (po lewej), pośród nowojorskich detektywów (*Blef Coogana* [1968])

Policjanci nowojorscy, reprezentowani przez porucznika McElroya, mają swoje procedury. Przedstawione one zostają nie tyle jako sposoby postępowania z przestępcami i oskarżonymi, co bezosobowe formuły, które pozwalają uniknąć zaangażowania oraz, co za tym idzie, odpowiedzialności. Do ich stosowania starają się przekonać Coogana. Początkowo tylko werbalnie, później, odbierając mu sprawę i pozbawiając możliwości działania. Dodatkowo dezawuuują jego podejście, zarzucając mu „nieży ciowość”. Wielokrotnie porównują go z bohaterami wester nowymi, co powoduje, że jego postępowanie postrzegane jest jako anachroniczne („tak było dawniej, w czasach Dzikiego Zachodu”) i „nie-realistyczne” (z perspektywy lat sześćdziesiątych XX wieku już było wiadomo, że Dzikie Zachód to głównie mit, który ma niewiele wspólnego z rzeczywistością). Coogan zaś, zobaczywszy sytuację panującą na posterunku na Manhattanie oraz w Bellvue, utwierdza się w słuszności swojego postępowania.

O ile w *Blefie Coogana* konflikt na linii jednostka-władza przedstawiony jest jako zderzenie dwóch różnych systemów, teoretycznie równoważnych, o tyle w *Brudnym Harrym* sprawa się komplikuje. System jest jeden, bohater Eastwooda jest jego oficjalnym członkiem (odznaka SFPD o numerze 2211) i reprezentuje go wobec społeczeństwa, jednocześnie jednak pozostając poza nim. Kluczowa dla filmu opozycja zarysowana zostaje na linii przełożeni i władza a Harry Callahan. Cho-

dzi zarówno o bezpośrednich zwierzchników, którzy są zbyt spolegliwi względem decydentów (Bressler), jak i poszczególnych przedstawicieli władz miejskich i sądowniczych (szczególnie obcesowo potraktowani są merowie, prokuratorzy generalni i profesorzy). W pozostałych częściach cyklu temat ten będzie powracał. Poczynania Harry'ego będą nieustannie krytykowane przez zwierzchników. Przy czym, o ile podstawą owej krytyki w czterech pierwszych częściach będzie ignorowanie regulacji prawnych i używanie przemocy, w ostatniej części (choć Harry bezwzględnie rozprawi się w niej z największą liczbą przestępców, wysyłając ich na tamten świat), przełożeni krytykować będą koszty, jakimi obciąża policję postępowanie Harry'ego.

Dennis Bingham zauważa, że konstruując postać Callahana i fabułę *Brudnego Harry'ego* twórcy filmu w ten właśnie sposób odwołali się do silnie zaznaczającej się po drugiej wojnie światowej tendencji w kinie amerykańskim głównego nurtu. W wielu ówczesnych filmach pojawiła się postać, która zostaje odrzucona przez społeczeństwo, stając się swego rodzaju antybohaterem. Bingham jako przykład podaje Jima Starka (James Dean) z *Buntownika bez powodu* (1955). Stark wyrasta ponad społeczność, w której żyje, odrzucając powszechnie akceptowane, ale ograniczające i w gruncie rzeczy anachroniczne sposoby postępowania. Ten typ antybohatera waloryzowany jest pozytywnie. Jest jeszcze inny, bardzo mu bliski antybohater, który jednak konstruowany jest w odmienny sposób. On również jest początkowo dla widza atrakcyjny w swoim bezkompromisowym podejściu do tradycyjnych, hołubionych przez społeczeństwo norm i wartości. Na zakończenie filmu jednak pozostawiony zostaje sam sobie „wraz ze swoją porażką i zgorzknieniem”⁴⁷. Jako przykład drugiego typu antybohatera Bingham wymienia Huda Bannona (Paul Newman) z filmu *Hud, syn farmera* (1963).

Przypadek Harry'ego Callahana jest jeszcze inny; nie jest on antybohaterem w żadnym z powyższych sensów. Bingham nazywa go bohaterem antyestablishmentowym (*anti-Establishment hero*). Bunt Callahana skierowany jest nie w stronę społeczeństwa oraz jego norm i wartości, ale przeciwko „systemowi, który albo utracił swój autorytet, albo ogranicza wolność jednostek, albo obie te rzeczy jednocześnie”⁴⁸. W przeciwieństwie do antybohaterów, Harrym nigdy nie targają wątpliwości; co ważniejsze, nigdy nie zwracają się one przeciwko niemu. O ile w filmach z antybohaterem⁴⁹ lub nawet w filmach z policjantami, które wpisują się

⁴⁷ Dennis Bingham, *op. cit.*, s. 110

⁴⁸ *Ibidem*, s. 186.

⁴⁹ W amerykańskiej tradycji określanych mianem męskich melodramatów (*male melodramas*), przy czym nie chodzi tu o filmy, podczas których roztkliwieni mężczyźni

w formułę filmu czarnego lub w filmach z końca lat sześćdziesiątych, które przywołałam wcześniej (*Madigan*, *Detektyw*), policjanci zadają sobie pytania dotyczące słuszności swoich decyzji i czynów oraz pozwalają sobie na chwile zwątpienia w obliczu regulacji i wymagań narzucanych przez przełożonych, o tyle Harry Callahan nigdy czegoś podobnego nie doświadcza. Dla niego oczywistym jest, że jeśli prawo nie pozwala schwytać przestępcy i unieszkodliwić go, by więcej nie krzywdził bezbronnych ludzi, należy odrzucić prawo i działać zgodnie z nakazem wewnętrznego głosu⁵⁰.

Ze względu na postać Harry'ego Callahana oraz sposób jej przedstawienia, *Brudny Harry* odczytany został w kategoriach politycznych. Paul Smith mówi wręcz o „politycznej interwencji” w odniesieniu do niego. Z jednej strony, jak sam badacz podkreśla, chodzi o przywołanie i restytuowanie pewnej symptomatycznej dla mitologii amerykańskiej postaci i jej sposobu zachowania (Harry jest jak bohaterowie westernowi), z drugiej zaś o pozycje ideologiczne, które zajmują tak Eastwood, jak i Siegel jako twórcy tego tekstu kulturowego⁵¹. Smith odsłania je, posługując się cytatem ze Stuarta Kaminskiego⁵². Kaminsky pisze: „Don Siegel wiedział, co robi. Każda scena została drobiazgowo zaplanowana, by rozjrzeć typowe dla klasy średniej-niższej fobie i zabawić się z uświęconymi symbolami, takimi jak Konstytucja i broń. To jest niemoralny film, strzelający reakcyjnym biczem, którego ostrze może tylko powiększyć nieufność i podejrzenia różnych grup społeczeństwa”⁵³.

Smith zwraca uwagę na jeszcze jedną kwestię bardzo istotną z punktu widzenia amerykańskiej kultury. Ambiwalencja w sposobie przedstawiania Harry'ego zarówno z perspektywy klasowej, jak i stosunku do innych niż biała ras, powoduje, że choć Harry jest przedstawicielem dominującego porządku i jego beneficjentem oraz gotów jest go bronić i oddać za niego życie, jednocześnie nie do końca może być z nim utożsamiony. Ten efekt wzmocniony zostaje poprzez sposób charakteryzowania systemu. Harry nie broni patriarchy w istniejącej formule, ale idei patriarchy – wspaniałego porządku, w którym miejsce znajdują

płaczą nad losem męskich protagonistów, ale o filmy, w których dochodzi do przemiany w życiu głównego bohatera. Analogicznie rzecz się ma z „kobięcymi melodramatami”. *Female melodramas* to filmy, w których dochodzi do przemiany w życiu głównej bohaterki. Tutaj zaznacza się kluczowa dla naszych tradycji odmienność w użyciu i rozumieniu tych pojęć. Por. początek rozdziału.

⁵⁰ Dennis Bingham, *op. cit.*, s. 186.

⁵¹ Paul Smith, *op. cit.*, s. 90.

⁵² Kaminsky w 1974 roku wydał książkę o Eastwoodzie i drugą o Donie Siegelu.

⁵³ Stuart Kaminsky, *Clint Eastwood*, (1974a, 125); podają za: Paul Smith, *op. cit.*, s. 91.

wszyscy, którzy na to sobie zasłużą i uznają stosunki podporządkowania.

Współczesny patriarchat daleki jest od ideału. Władza bowiem jest w rękach silnych, białych, starszych mężczyzn (kulturowych „starców”, o których pisała Elizabeth Badinter), ale ulegli oni, jak pisze Bingham, feminizacji. Wykorzystując Freudowską psychoanalizę oraz koncepcje Luce Irigaray, Bingham wyjaśnia: „Chociaż prawo jest produktem porządku symbolicznego i działa jako społeczny arbiter, w *Brudnym Harrym* nie wypełnia przypisanej mu funkcji regulatora i koordynatora fallusa. Zostało «sfeminizowane». Owa feminizacja przejawia się w pasywności, bierności, bezwładzie i bezwoli, przejściu funkcji decydentów i kontrolnych przez kobiety oraz narcyzmie ludzi sprawujących władzę”⁵⁴. W cyklu z *Brudnym Harrym* pojawia się wiele postaci kobiecych, które, jak podkreśla Bingham, przynależą do establishmentu i uzurpują sobie prawo do kwestionowania metod Harry’ego. Przykładem jest sędzia z *Nagłego uderzenia*, przedstawicielka merostwa w komisji powołanej przez dział kadr w *Strażniku prawa* oraz dziennikarka w *Puli śmierci*. Wreszcie Bingham podkreśla feminizację establishmentu, przejawiającą się przesadną dbałością o wygląd zewnętrzny i otaczanie się zbytkowymi przedmiotami: „szef policji certuje się z nitką na swoim błękitnym mundurze, mer w pierwszym filmie rozmawia przez telefon, którego słuchawka jest pokryta złotem, a nowy mer w *Strażniku prawa* nieustannie poprawia swoje pieczołowicie wystylizowane włosy”⁵⁵.

Wcześniej w filmach hollywoodzkich kobieta pełniła funkcję „czciicielki fallusa” (*venerator of the phallus*)⁵⁶ – miała nie tylko podporządkowywać się autorytetowi i działaniom mężczyzny-reprezentanta patriarchy, ale też wspierać go w jego działaniach. Wystąpienie przeciwko patriarchatowi spowodowało, że jej sytuacja w kinie uległa zmianie. „Jeśli kobiety nie mogły być dłużej przedstawiane w roli wspierających i dogadzających mężczyznom, nie przedstawiały żadnej wartości ani jako dobra, ani jako reprezentacje w filmach głównego nurtu. Kobiety były przedstawiane w filmach tego okresu na dwa sposoby: przede wszystkim jako obiekty seksualne, których funkcja ogranicza się do zaświadczenia, że protagoniści filmów kumplowskich nie są homoseksua-

⁵⁴ Denis Bingham, *op. cit.*, s. 190.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Bingham odnosi się w tym miejscu do terminu używanego przez Luce Irigaray (*Speculum. De l'autre femme*, 1974) w jej krytyce roli i pozycji kobiety w społeczeństwie patriarchalnym w ujęciu Freuda. Rolą „czciicielki fallusa” było, między innymi, pełnienie czynności służebnych wobec mężczyzny (sprzątanie, gotowanie, zajmowanie się domem).

listami. Poza tym, słabość, jako kobiecy atrybut, była przemieszczana na instytucje i męskich protagonistów⁵⁷.

Do grona zniewieściałych mężczyzn zaliczyć można mera San Francisco, szefa tamtejszej policji i prokuratora okręgowego. Wspierani są oni przez autorytety naukowe – profesorów prawa z Berkeley. Powracającym w tym filmie motywem są spotkania w merostwie. Z jednej strony zaprasza się na nie Harry'ego (w gruncie rzeczy z perspektywy ratusza szeregowego policjanta) jako osobę kompetentną, z drugiej, jak podkreśla Patterson, nieustannie dezawuuje się jego doświadczenie, wiedzę, umiejętność oceny sytuacji i postępowanie. Co więcej, utrudnia się mu pracę⁵⁸. Widoczne jest to już podczas pierwszego spotkania, podczas którego omawiana jest kwestia listu z żądaniami znalezionej przez Harry'ego na dachu wieżowca, z którego strzelał zabójca. Włodarze początkowo obradują samodzielnie, wreszcie wzywają Callahana i mer zadaje mu pytanie, co już zostało w tej kwestii zrobione. Na co zirytowany mężczyzna odpowiada: „Cóż, przez ostatnie trzy kwadransy siedziałem na tyłku w pańskiej poczekalni czekając na pana”. Słyszając, że zdecydowali się spełnić żądania Scorpio, Harry jest obruszony i, korzystając ze swoich doświadczeń, mówi im: „Chwileczkę. Przesłyszałem się? Zapłacicie tej mendzie? [...] Ale ktoś może zginąć! Chcę poznać tego skurwiela”. Szef policji wyraźnie oponuje, ostrzegając, że metody stosowane przez Callahana są krwawe. Na koniec mer raz jeszcze ostrzega Harry'ego przez rozgrywaniem całej sytuacji po swojemu (powrócę do tej kwestii w dalszej części analizy). Poszczególne etapy konfliktu, sposób ich przedstawiania oraz skutki oczywiście wskazują na racje Callahana. Oglądając sceny konfrontacji pomiędzy Harrym i władzami widz czerpie przyjemność nie z tego, że Harry ma rację, ale z tego, że mówi wprost coś, czego, jak podkreślał w wywiadach Eastwood, broniąc tej postaci, żaden człowiek o zdrowych zmysłach nie ośmieliłby się nigdy powiedzieć swoim przełożonym.

Brudny Harry, mimo konserwatywnego przesłania, od strony formalnej jest filmem niezwykle nowoczesnym, wpisując się tym samym w silnie zaznaczający się w latach siedemdziesiątych XX wieku trend wykorzystywania przez Hollywood elementów kina artystycznego. W bardzo wielu produkcjach tego okresu odchodzono od zasad jasności i przejrzystości formalnej oraz wykorzystywano dwuznaczność w konstrukcji fabuły. Zabicie przez Harry'ego Callahana mordercy i odrzucenie odznaki policyjnej domyka dwa główne wątki opowieści: zmagania

⁵⁷ Denis Bingham, *op. cit.*, s. 191.

⁵⁸ Eric Patterson, *op. cit.*, s. 94–95.

się z groźnym przeciwnikiem jakim jest Skorpion oraz zmagania się z formalną władzą, w ten sposób wpisując się w klasyczny schemat. Poza tym jednak w *Brudnym Harrym* znaleźć można bardzo wiele elementów nowofalowych.

Film nosi piętno stylu Dona Siegela. *Brudny Harry* był kolejnym filmem, przy którym obaj z Eastwoodem współpracowali. Wielu badaczy skłonnych jest uznać, że dla Eastwooda ta współpraca była przede wszystkim bardzo ważną, z punktu widzenia jego przyszłej, reżyserskiej kariery szkołą rzemiosła. Siegel w Hollywood traktowany był jako mistrz kina akcji klasy B. Niewielu fanów pamięta, że urodzony w Chicago Siegel studiował w Wielkiej Brytanii, w Cambridge University. Przygotowując się do zawodu aktora, uczęszczał na zajęcia w London's Royal Academy of Dramatic Art. Po przyjeździe do Los Angeles próbował grać, jednak u Warnerów początkowo pracował jako asystent w bibliotece filmowej, a następnie w zespole montażowym. Nigdy nie udało mu się zrealizować marzenia, jakim było kręcenie filmów klasy A i uznanie ze strony Akademii Filmowej. Nawet uwielbienie europejskiej widowni i krytyki nie przyniosło ukojenia jego duszy. Jednak jego filmy, oglądane po latach, pozostają niezwykle świeże i niepokojące. Andrew Sarris nie tylko włączył go do grona autorów kina amerykańskiego, ale również nazwał „Williamem Wylerem kina klasy B”⁵⁹.

Styl wizualny, montaż, sposób przedstawiania poszczególnych scen, ich aranżacja, kadrowanie oraz *mise-en-scène* w *Brudnym Harrym* wiążą się z podejściem Siegela do pracy na planie. Jak sam powtarzał w wywiadach, kręcił w ten sposób, aby producent nie miał materiałów do przemontowania sceny wbrew jego – reżysera – woli. Siegel dążył do kontrolowania wszystkich etapów pracy nad filmem. Najwięcej czasu poświęcał scenariuszowi. Paul Smith podkreśla, że poza tym znany był za swej wydajności i tempa. Aktorom i członkom ekipy pozostawiał duży margines swobody. Filmował sekwencjami, zmieniając ustawienia, gdy zakończył kręcenie danej sceny. Pozwalało to zaoszczędzić wiele czasu, którego wymagałyby zmiany ustawień światła i kamery. Tę praktykę – polegania od razu na całej scenie – stosował również przy próbach z aktorami. Dzięki czemu, jak sądził, mogli stworzyć całość emocjonalną sceny⁶⁰. Z punktu widzenia producenta – którą to funkcję piastował często sam Siegel – było to niezwykle korzystne. Nie narażało budżetu na przeciążenia, pozwalało trzymać się w przyjętych widelkach oraz terminach. Przyczyniało się również do dobrej atmosfery na planie – zarówno

⁵⁹ Andrew Sarris, *op. cit.*, s. 38.

⁶⁰ Paul Smith, *op. cit.*, s. 71.

ekipa realizacyjna, jak i aktorzy czuli się odpowiedzialni za swoją część, unikając frustracji.

Siegel miał doskonale opanowany warsztat, jednak przyjęty sposób filmowania i pracy na planie powodował, że jego filmy często wydawały się surowe i nakręcone pośpiesznie. Przy poszczególnych przejściach montażowych bardziej wyrobiony widz łatwo może wychwycić błędy. Widać to już na początku *Brudnego Harry'ego*, w scenie pierwszego morderstwa. Widz, przyjmując punkt widzenia zabójcy, obserwuje zażywającą kąpiel w basenie na dachu wieżowca młodą kobietę. Kula, która śmiertelnie ją rani, wchodzi w jej ciało pod kątem ok. 45 stopni na prawo od miejsca położenia zabójcy. Nieścisłości wynikają też z innych przyczyn, ściśle związanych z kręceniem długich, równym scenom ujęć. Siegel nie wahał się, zwłaszcza w scenach akcji, używać kamery prowadzonej z ręki, co dynamizowało obraz. Jednocześnie mogło stwarzać wrażenie surowości i niedopracowania. Reżyser lubił kontrasty i zestawiał sceny realizowane w pełnym słońcu, ze scenami, w których panowała ciemność, często uniemożliwiająca rozpoznanie, kto znajduje się w kadrze, co dokładnie robi i gdzie toczy się akcja⁶¹. Jest jeszcze jedna cecha jego stylu, którą przejmie później Eastwood i która będzie miała wpływ na sposób odczytania postaci głównego bohatera. Siegel miał predylekcję do nadużywania oświetlenia tylnego skierowanego na postać głównego bohatera. Powodowało to, że postaci umieszczane na pierwszym planie rozmywały się, a uwaga widza kierowana była w głąb⁶². Siegel stosował też odjazd jako sposób przejścia do kolejnej sceny. Sprawiało to, że widz miał silniejsze odczucie realizmu.

Gatunki hollywoodzkie opierają się na dwóch rodzajach prawdopodobieństwa. Z jednej strony jest to rozumiane potocznie, jako zgodność z fizyczną rzeczywistością, z drugiej zaś to rozumiane jako zgodność z konwencjami danego gatunku⁶³. Są gatunki, które starają się pogodzić oba te elementy, często podkreślając związek z rzeczywistością i w ten sposób maskując przekaz ideologiczny związany z konwencją.

⁶¹ *Ibidem*, s. 72.

⁶² *Ibidem*, 73.

⁶³ Używając terminologii i klasyfikacji zaproponowanej przez Kristin Thompson i Davida Bordwella, można powiedzieć, że w konstrukcji filmu dominują dwa z czterech typy motywacji użycia poszczególnych chwytów: realistyczna i transtekstualna. Pozostałe dwie – kompozycyjna i artystyczna – odsunięte zostają na dalszy plan. Por.: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1988, s. 16–21; David Bordwell, *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*, [w:] Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986, s. 28–29; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 36.

Tak jest z melodramatem, filmem wojennym i gangsterskim. Są też gatunki, które ostentacyjnie czerpią tylko z odniesień gatunkowych (*casus horroru* i *science-fiction*). Film policyjny należy do tej pierwszej grupy. Stąd wykorzystywanie środków stylistycznych, podkreślających związek z rzeczywistością było od początku jego rozwoju czymś oczywistym, żeby nie powiedzieć pożądanym. Kręcenie filmu z użyciem naturalnych wnętrz i plenerów, zdjęcia nocne kręcone według niskiego klucza i „nieprzejmowanie się” tym, czy widz w ogóle cokolwiek widzi w danym ujęciu czy scenie, brak jednoznaczności na różnych poziomach – wszystko to uprawomocniało przekaz ideologiczny filmu.

W mojej analizie *Brudnego Harry’ego* punktem wyjścia będzie sposób realizacji poszczególnych, początkowych scen filmu. Nie ograniczam jednak analizy do poziomu formalnego. Posłuży mi ona jako punkt wyjścia do rozważań dotyczących sensów i znaczeń niesionych zarówno przez poszczególne ujęcia, sceny i sekwencje, jak i cały film. Główny nacisk położę na odczytanie sposobów konstruowania hegemonicznej męskości (w kontekście, który uwypukliła Marilyn Yaquinto: płci kulturowej, rasy i klasy) oraz kluczową, według mnie, dla tego filmu realizację fabuły pasyjnej (*passion plot*), a także wątku sobowtóra i zmagania z nim.

Film otwiera scena, która ma charakter wstawki ekstrapolacyjnej. Kamera w półzbliżeniu pokazuje płytę ufundowanego przez mieszkańców San Francisco pomnika. Jak głosi napis, pomnik „jest hołdem złożonym dla upamiętnienia policjantów pracujących dla San Francisco, którzy zginęli na służbie”⁶⁴. Kamera najpierw dokonuje najazdu na napis, następnie panoramuje w górę na gwiazdę, będącą symbolem policji w San Francisco. Jazda w dół, dzięki której można zobaczyć nazwiska kolejnych policjantów ułożone w porządku chronologicznym od roku 1878 do 1970, nałożona jest, dzięki wykorzystaniu podwójnej ekspozycji, na ową gwiazdę. Ścieżka dźwiękowa zdominowana jest zaś przez ekstrapolacyjną, zdecydowaną nowoczesną muzykę. Skomponowana została ona przez Lalo Schiffrina, znanego i utalentowanego twórcę argentyńskiego pochodzenia, który później wielokrotnie współpracował z Eastwoodem przy jego filmach. Obu mężczyzn połączyło również uwielbienie dla jazzu. Do tego filmu Schiffrin przygotował niezwykle odważną muzykę o nowoczesnej instrumentacji z częstym wykorzystaniem instrumentów smyczkowych, które naśladują w otwierającej film

⁶⁴ Pomnik ten znajduje się w San Francisco przed budynkiem sądu (ulica Bryton numer 850, pomiędzy Czwartą a Piątą). Dokładne lokalizacje wszystkich wykorzystanych w filmie miejsc oraz uwagi na temat możliwości ich zgrania podaje w swej szczegółowej analizie Tim Dirks. Por.: Tim Dirks, *op. cit.*

scenie odgłosy ocierania się kół pociągu o szyny czy przeciągłego zawożenia. Stwarza to poczucie dyskomfortu. Następnie ten motyw muzyczny zostaje zagłuszony przez odgłos dzwonów. Z jednej strony biją one na chwałę poległych, potęgując początkowe wrażenie, że intencją tej krótkiej sceny jest oddanie hołdu, z drugiej stopniowo zagłuszane są przez narastający dźwięk smyczków, który zdominuje następną scenę.

Budynek sądu, przed którym ustawiony jest pomnik, kilkakrotnie pokazywany będzie w filmie jako miejsce akcji – tam mieści się wydział zabójstw i tam Harry spotyka się z szefem policji. Scenę tę można sprowadzić do roli sceny ustanawiającej akcję. Poprzez widniejącą na pomniku nazwę miasta, lokalizuje ona akcję pod względem geograficznym. Jednak, z perspektywy tradycji, jest to raczej nietypowy jak na Hollywood sposób. Ujęcia ustanawiające z reguły przedstawiają panoramę miasta z charakterystycznymi dla jego krajobrazu punktami orientacyjnymi. W przypadku San Francisco oczywiście byłby to Golden Gate Bridge (zresztą później wielokrotnie pojawia się on w krajobrazie, nie tylko identyfikując przestrzennie miejsca poszczególnych zdarzeń, ale również stanowiąc pewien lejtymotywny wizualny). W otwierającej *Brudnego Harry'ego* scenie twórcy zdecydowali się na pomnik upamiętniający funkcjonariuszy policji, którzy zginęli na służbie. Zważywszy na kontekst powstania filmu, wybór ten był znaczący. Celebrowanie pomnika upamiętniającego policjantów poległych na służbie zdradzało sympatie światopoglądowe twórców. Mogło też wywołać negatywne reakcje u antysystemowo nastawionych widzów. Jak bowiem wspomniałam w rozdziale pierwszym, przełom lat sześćdziesiątych i lata siedemdziesiąte naznaczone były niechęcią wobec funkcjonariuszy policji, którzy nie tylko wykazywali się niekompetencją podczas zamieszek na kampusach oraz w miastach (Watts, Chicago, Nowy Jork), ale wręcz agresją, która zakończyła się śmiercią wielu osób.

Warto również na jeszcze jeden element kontekstu zwrócić uwagę. Otóż na miejsce akcji filmu, opowiadającego się za zdecydowanym działaniem wobec przestępców, Siegel wybrał San Francisco. W materiałach dołączonych do płyty DVD ze specjalnych wydaniem filmu⁶⁵, podkreślony zostaje fakt, że uwagę Siegela na San Francisco zwróciła wiadomość o planowanym wyburzeniu Kazar Stadium. Chęć wykorzystania istniejącego, choć już opuszczonego stadionu i uwiecznienia go w ten sposób, miała stanowić główną przesłankę w decyzji o lokalizacji filmu. Nawet jeżeli rzeczywiście rzecz się miała w ten właśnie sposób, to nie należy zapominać o konotacjach jakie już wówczas San Francisco wywo-

⁶⁵ Została ona również przez Warner Video wprowadzona na rynek polski.

ływało w amerykańskim społeczeństwie. Carlos Clarens podkreśla jego rolę w zbiorowej świadomości mitycznej: „San Francisco wzbogaca konfrontację [Harry’ego i Scorpio – E.D.] o symboliczny wymiar, którego Nowy Jork, na przykład, nie mógł wygenerować. W amerykańskiej świadomości społecznej Nowy Jork reprezentuje Wschód, miasto początków, tygiel narodów, gdzie wszystkie kultury się łączą, podczas gdy San Francisco to kraniec imperium, ostatnia forpoczta wartości pogranicza. Coogan mógł przynieść świeży powiew natury na wypalony Manhattan [...]. Brudny Harry znalazł się w pułapce pomiędzy złem zagmatwanego prawa i głębokim, modrym oceanem, który stanowił kres amerykańskiego marzenia o ekspansji przy niezgłębnym dole Uskoku San Andreas; to czyni z niego postać będącą na wymarciu”⁶⁶. Dla przeciętnego mieszkańca Stanów Zjednoczonych San Francisco jest, obok Nowego Jorku, jednym z najbardziej liberalnych miast. Wówczas kojarzone było z kontrkulturą i ruchem hippisowskim, zepsuciem moralnym, wyuzdaniem i przyzwoleniem na różnego rodzaju „bezeczeństwa”. Dziś towarzyszy mu sława miasta zamieszkałego przez gejów i lesbijki, w którym panuje przyzwolenie na nieukrywanie swojej odmienności⁶⁷. Zatem film, który promuje konserwatywne wartości i którego główny bohater wyrośnie na bohatera narodowego, skojarzony zostanie z miastem, które wówczas utożsamiane było z wszelkim złem.



Ilustracja 2.2. Scorpio „mierzący” w prawo i porządek (*Brudny Harry* [1971])

⁶⁶ 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. 305.

⁶⁷ Z jednym wyjątkiem: w San Francisco należy unikać demonstrowania tego, że jest się dumnym Teksaszczykiem.

W kolejnej scenie, jak przystało na film kryminalny, popełniona zostaje zbrodnia. Warto jednak zwrócić uwagę na montaż i przejście pomiędzy scenami. Poprzednią kończy duże zbliżenie gwiazdy na pomniku, będącej symbolem policji w San Francisco. Dzięki użyciu montażu miękkiego przenika ona do kolejnej sceny – sceny zabójstwa. Pierwsze ujęcie pokazuje, niemal frontalnie, widok celującego w obiekt mordercę. Nałożenie tych dwóch obrazów – policyjnej gwiazdy i trzymającego w rękach strzelbę mordercy – tworzy obraz celującego w serce tej gwiazdy przestępcy, czyli – uderza w siły stworzone do strzeżenia prawa i porządku w mieście (ilustracja 2.2). Siły, którym mieszkańcy, co wiadomo z poprzedniej sceny, są niezwykle wdzięczni. Po drugie, graficzny układ Scorpio w tym ujęciu jest taki, jak później wielokrotnie pokazywany będzie Harry. Twarz Scorpio nie jest widoczna, przesłonięta lufą strzelby. Jego jasnobrązowe włosy są rozwiane. Prześwitujące spośród rękawa a rękawiczki ciało wskazuje na kogoś o białym kolorze skóry. Filmowany jest on lekko z dołu, tak że bezchmurne niebo szczelnie wypełnia kadr (ilustracja 2.3). Ujęcie to odsyła do kolejnego motywu tego filmu – podobieństwa obu mężczyzn: tak na poziomie fizyczności, jak i sposobu przedstawiania. Harry będzie wielokrotnie w filmie pokazywany na tle nieba (ilustracja 2.4).



Ilustracja 2.3. Środki filmowe wykorzystane w *Brudnym Harrym* (1971) potęgują wrażenie podobieństwa między seryjnym mordercą a ścigającym go policjantem – Scorpio pokazany na tle nieba



Ilustracja 2.4. ...i Harry Callahan na tle nieba (*Brudny Harry* [1971])

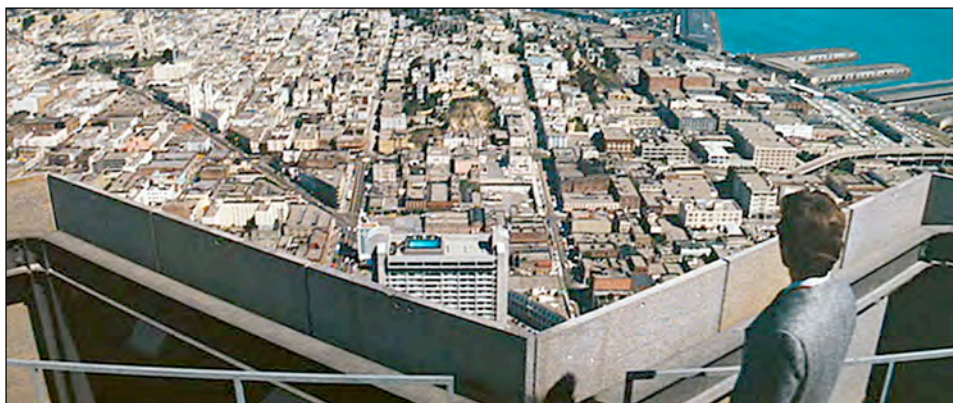
Kolejne ujęcie jest drugim elementem figury z punktu widzenia (POV). Najpierw pokazany był mężczyzna, który patrzy poza kadr (na wprost z odchyleniem w lewo i w dół – patrzy z góry na coś, co jest poniżej), następnie to, na co patrzy. Jest to młoda kobieta w żółtym kostiumie kąpielowym, która zażywa kąpieli w basenie usytuowanym na dachu innego wieżowca. Widać ją poprzez lunetę umieszczoną na celowniku strzelby. Po chwili mężczyzna strzela i kobieta osuwa się pod wodę⁶⁸. W ten sposób wprowadzone zostają dwa kolejne powracające w filmie elementy. Jednym jest patrzenie przez urządzenia optyczne i podglądanie, co zostaje silnie skojarzone z obiema postaciami: mordercy i policjanta (kolejny łączący obie postacie element). Drugim jest kolor żółty i czerwony. Siedmioramienna gwiazda będąca symbolem policji w tym filmie jest złota, czyli bliska kolorowi żółtemu. Kostium młodej kobiety jest żółty. W kolejnej scenie, gdy pokazany zostaje Harry spieszący na miejsce zbrodni, ma on na sobie czerwoną kamizelkę pod marynarką. Napis z nazwiskiem aktora, który zaraz się pokazuje, i kolejne napisy czołówki są również żółte. Z wyjątkiem tytułu filmu, będącego jednocześnie pseudonimem głównego bohatera. On pokazany zostaje jako nałożony na postać Callahana i jest czerwono (Dirty)-żółty (Harry). Te dwa kolory będą nieustannie w filmie powracać. Scorpio każe sobie przynieść okup z żółtej torbie. W kolejnym liście poinformuje, że porwa-

⁶⁸ Scorpio, jak zauważa Dirks, znajduje się na dachu budynku Bank of America usytuowanym przy California Avenue. Basen znajduje się z kolei na budynku Holiday Inn i zlokalizowanego tam Chinese Cultural Center (przy ulicy Kearny). Takie ułożenie postaci względem siebie czyni nieprawdopodobnym możliwość wejścia kuli w ciało kobiety tak, jak to zostało pokazane w ujęciu. Por.: Tim Dirks, *op. cit.*

na czternastolatka, Ann Mary Deacon, ma czerwone majtki; zresztą na dowód prawdziwości swych słów przyśle jej czerwony biustonosz. Na przeglądanych przez Bresslera zdjęciach jest też w krwistoczerwonej sukience. Harry będzie w wielu scenach miał pod marynarką czerwoną kamizelkę. Scorpio będzie miał na twarzy czerwoną maskę. Nogawkę spodni Harry'ego splami czerwona krew. Podobnie będzie z ubraniem Scorpio.



Ilustracja 2.5. Scorpio w trakcie popełniania pierwszej zbrodni (*Brudny Harry* [1971])



Ilustracja 2.6. Callahan poszukujący miejsca skąd padł śmiertelny strzał (*Brudny Harry* [1971])

Policjant szybko orientuje się skąd padł strzał i udaje się na dach wieżowca. Dopiero wówczas pokazany zostaje po raz pierwszy punkt

orientacyjny, jakim jest Golden Gate Bridge (będąc już na dachu wieżowca Harry przechodzi do miejsca, z którego widać hotel z basenem, co jest pretekstem do pokazania niezwykle panoramy miasta). Policjant staje w miejscu, które zajmował zabójca i przygląda się policjantom zabierającym ciało kobiety. Zważywszy na dynamikę zdarzeń, owe ujęcia oddające czynność obserwowania ofiary zarówno przez mordercę, jak i policjanta, wydają się niezwykle długie. Obaj mężczyźni – przestępca i detektyw – zostają już w tym miejscu utożsamieni. Łączy ich zajęcie tej samej pozycji (przyjęcie tej samej perspektywy) i obserwowanie tej samej kobiety (żywej i martwej) (ilustracja 2.5 i 2.6). Następnie inspektor znajduje pozostawioną na miejscu łuskę i przypięty do anteny telewizyjnej list z żądaniem okupu. Jedyłą jego reakcją na przeczytane słowa mordercy jest „Jezu!”. Jest to pierwsze słowo, które pada z ust Harry’ego w filmie. W ten sposób wprowadzony zostaje kolejny bardzo ważny motyw filmu – odniesienia religijne („Jezu!” powie Scorpio zauważysz Harry’ego na estakadzie ponad drogą, którą jedzie z uprowadzonymi w autobusie dziećmi, neon z napisem „Jesus Saves” będzie rozświetlał mrok, gdy Harry i Chico czekać będą na Scorpio na dachu).

Przejście do kolejnej sceny jest również znaczące. Scena zabójstwa oraz oględzin miejsca zbrodni rozgrywała się na dachach przy bezchmurnym niebie. Dzięki temu kadry zdominowane były przez niezwykle nasycony niebieski kolor, który rozlewał się z góry, szczelnie wypełniając obraz. Przy czym nie było w tym wszystkim rażącego słońca, które oślepiłoby, wybielało i powodowało drastyczne kontrasty. Po cięciu widz znajduje się w zupełnie ciemnym pomieszczeniu. Lewą połowę ekranu zajmuje widok slajdu z powiększonym listem z żądaniem okupu, z prawej widać część twarzy i fragment białego kołnierzyka. Pokazany w ten sposób mężczyzna to mer, który zwołał naradę (wróć do treści tej sceny, gdyż w niej wprowadzona zostaje drugi wątek – konflikt na linii Harry a oficjalne autorytety). Ciemność dominująca w pierwszym ujęciu tej sceny jest również znacząca. W filmie powracają niemal naprzemienne sceny rozświetlone kalifornijskim słońcem i sceny ciemności, kręcone według niskiego klucza. Obiekty i postacie są w nich na granicy widzialności, a widz bardziej domyśla się, co się wydarza niż jest w stanie zobaczyć. Istotny jest też fakt łatwości przemieszczania się Harry’ego pomiędzy światem ciemności i światła. Inspektor nie zostaje jednoznacznie przypisany do żadnego z nich; raz jest tu, innym razem tam.

Scena narady u mera, jak już wspomniałam, istotna jest również z innego powodu. Z poprzedniej sceny – badania miejsca zbrodni, zarówno tego, gdzie znaleziono ofiarę, jak i tego, z którego padł strzał – widz mógł wywnioskować, że detektyw, z którym ma do czynienia, jest

spokojny, opanowany, charakteryzuje się niezwykłą intuicją i dociekliwością. Wystarczyło mu jedno spojrzenie, by wpaść na myśl, że do kobiety strzelano z odległego miejsca i od razu bezbłędnie to miejsce zidentyfikować. Następnie, jakby jakaś siła kierowała jego ciałem, tak że odnalazł punkt, z którego oddano strzał, co potwierdziło intuicyjnie jego ciało. Harry się nie rozglądał, a jego stopa sama potrafiła o leżącą na dachu łuskę. Z kolei jego wzrok, jakby kierowany wewnętrznym głosem, po prostu spoczął na przypiętej do anteny kartce z żądaniem okupu. Widz zatem otrzymuje sygnał, że ma do czynienia z genialnym detektywem i że warto zdać się na jego intuicję.

W scenie w gabinecie mera Harry zostaje przedstawiony z innej strony. Genialna intuicja i spostrzegawczość ujawniają się podczas czynności dochodzeniowych w wątku kryminalnym. Scena narady objawia cechy Callahana, które będą istotne z punktu widzenia wątku określonego przez Erica Pattersona jako wątek walki z fałszywymi autorytetami. W pierwszej części narady Harry nie uczestniczy, czeka w innym pomieszczeniu. Wezwany, choć ma do czynienia z władzami – wśród obecnych jest prócz mera i szefa policji w San Francisco jest również jego bezpośredni przełożony, porucznik Al Bressler – daje upust swojej frustracji tym spowodowanej. Na pytanie mera o raport odpowiada, że przez ostatnie trzy kwadransy siedział w pokoju obok i czekał. Nie przejmuje się specjalnie upomnieniem ze strony szefa, by uważał, gdyż rozmawia z merem. Wręcz przeciwnie, rzuca w jego stronę zirytowane spojrzenie. Bezpośredniość Harry'ego nie drażni jednak mera, wręcz przeciwnie, widz odnosi wrażenie, że podoba mu się jego hardość i asertywność. Prosi go by usiadł i raz jeszcze zadaje pytanie o przedsięwzięte przez policję kroki, choć już w innej formie. Callahan również spuszcza z tonu i zaczyna szczegółowo odpowiadać. Jednak dwukrotnie przerywa mu jego przełożony, nie tylko wyręczając Harry'ego, ale też chcąc mu narzucić inny, bardziej spolegliwy wobec autorytetów sposób mówienia. Zwracając się do mera wstaje i gdy skończy wypowiedź, siada. Harry w tym czasie siedzi w fotelu, godnie wyprostowany ze swobodnie założoną nogą na nogę. Za każdym razem, gdy mu Bressler przerywa, wolno zwraca głowę w jego kierunku, sztywnieje mu górna warga, co wskazuje na irytację i lekko ściąga brwi, jakby posyłał mu „zabójcze spojrzenie”.

Callahan nie waha się również wyrazić swojego zdecydowanego sprzeciwu, gdy mer informuje zebranych o swoim planie umieszczenia ogłoszenia w gazecie, jak tego domaga się Scorpio. By uspokoić Harry'ego wyjaśnia, że nie chodzi mu o zapłacenie okupu (płaci nie przestępcom, ale policji, by ci pierwsi nie zabijali), a jedynie o zyskanie na czasie. Wreszcie, gdy narada jest zakończona, przypomina sobie, skąd

wcześniej znał Harry'ego. Zatrzymuje inspektora w drzwiach i zwraca mu uwagę, że jego polityka jest inna, nie chce rozlewu krwi jak to było rok wcześniej w Fillmore. Na to Harry wygłasza ową słynną ripostę o swojej polityce (zabijam tego, kto zagraża bezbronnym – w tamtym przypadku kobiecie). Już po wyjściu Harry'ego mer mówi do szefa policji „Chyba go rozumiem”.

W przypadku tego filmu postać mera nie jest jeszcze tak śmieszna, jak na przykład postać mera w *Strażniku prawa*. Jego niezdecydowanie i zawieszenie pomiędzy przyznaniem racji Harry'emu a jego oponentom zostaje tu wyraźnie podkreślone. Dlatego, być może, w dalszej części filmu już się bezpośrednio nie pojawia i Harry'emu jedynie przekazywane są jego decyzje, a ucieleśnieniem zła stają się ci, którzy wobec niego byli spolegliwi – porucznik Bressler i szef policji. Szef policji jako starzec, który raczej się nie odzywa jakby zdziwiony rzeczami, które się wokół niego dzieją. To oni wydawać będą polecenia, które będą nie tylko budziły sprzecie Harry'ego, ale też podważały jego kompetencje.

Następna scena – udaremnienia przez Callahana napadu na bank – należy do najśtywniejszych scen w filmie. Funkcjonuje, jak to określił Bingham, na zasadzie musicalowego numeru wokarno-muzycznego, czyli rozbija jedność narracyjną, opierając się głównie na akcji rozumianej jako walka wręcz, pogon, ucieczka itp. oraz specyficznych dialogach. W numerach wokarno-muzycznych ciało aktorów wykorzystane zostaje do tego, by zaprezentować energię, siłę życiową i witalność, której uosobieniem są postacie. W filmach policyjnych natomiast, podobnie jak w kinie akcji, sceny walk, strzelanin i pościgów przynależą do opowiedzianej historii w dużo większym stopniu niż numery wokarno-muzyczne w musicalu, jednak i one noszą piętno swego rodzaju nadmiaru. Dzięki wykorzystaniu środków formalnych przeobrażają się w spektakl męskości, wykraczając poza funkcje narracyjne⁶⁹.

⁶⁹ Na jeszcze inny wymiar scen zapasów, walk wręcz i fizycznej przemocy zwracają uwagę Harry Benshoff i Sean Griffin. Analizując sposoby przedstawiania mniejszości seksualnych w kinie amerykańskim, podkreślają znaczenie nowego *genre'u*, jakim były *physique films* w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Niektóre z nich przedstawiały prężących mięśnie obnażonych mężczyzn (*posing*), inne obnażonych mężczyzn zmagających się z sobą (*wrestling*), wreszcie filmy, które włączały elementy narracji do prezentowania obnażonego męskiego ciała (*more elaborated narrative films*). Przy czym *wrestling* odczytywano jako połączenie homospołecznej przemocy i homoseksualnego pragnienia i traktowano jako wybieg podejmowany celem zasugerowania homoseksualnego stosunku płciowego. Jeden z badaczy tego gatunku napisał wręcz: „Zapasy, zapasy, zapasy! W ubraniu, bez ubrania lub w połowie – dlaczego oni nieustannie się barują? [...] ponieważ, [jeśli modele – H.B. i S.G.] obejmowałyby się zamiast barować, wszyscy aresztowani zostaliby za pornografię i perwersję, ale skoro

Śpiewane przez aktorów w musicalach piosenki miały być zapamiętywane i nucone po wyjściu z kina. Podobnie jest z dialogami skonstruowanymi w oparciu o wymianę ciętych ripost w filmach policyjnych. Zbudowane są z krótkich zdań lub równoważników i przesycone ironią. Puentują sytuację, w której znalazł się bohater, dowodząc, że nawet w najbardziej emocjonujących chwilach nie traci on zimnej krwi i dystansu. Prowokuje też werbalnie lub ostatecznie pokonuje na poziomie wypowiedzi przeciwnika. Co, jak wiadomo, stanowi jeden z bardzo ważnych, obok walki, elementów odgrywania męskości. W *Brudnym Harrym* dopiero zaznaczyły swoją obecność i rolę, prawdziwy ich rozkwit nastąpi w policyjnym kinie akcji lat osiemdziesiątych.

Harry przypadkiem staje się świadkiem napadu na bank⁷⁰. Po spotkaniu w merostwie udaje się do swojego ulubionego baru na hot doga. Jak zauważa Dirks, parkuje w niedozwolonym miejscu i przechodzi do sieciowej restauracji Burger Den, której specjalnością jest Jumbo Hot Dog⁷¹. Harry jest tu stałym bywalcem. Nie tylko zna właściciela, a ten zna jego, ale również żartuje z nim, czy tym razem Harry przyszedł na lunch, czy kolację. W tym filmie, jak i w późniejszych, przewija się wątek sposobu żywienia Harry'ego. Podstawą jego diety są hot dogi i hamburgery, które spożywa w tanich sieciowych restauracjach. To, podobnie jak kolejna scena w szpitalu, gdy Harry protestuje przeciw rozcięciu spodni kupionych za blisko 30 dolarów, wskazuje na jego przynależność klasową, wyłamując się tym samym z tabu, dotyczącego pochodzenia bohatera i stratyfikacji społecznej amerykańskiego społeczeństwa. W *Bullicie* bohater kupował na zapas mrożone jednodniowe posiłki, jednak wskazywało to nie tyle na jego przynależność klasową, co raczej stan cywilny i zaangażowanie w pracę. Frank bywał też zresztą w eleganckich restauracjach ze swoją narzeczoną. We *Francuskim łączniku* bohater żywi się jedzeniem z fast foodów, co również definiować go będzie pod względem klasowym.

starają się wzajemnie pozabijać, wszystko jest w porządku". Por.: F. Valentine Hooven III, *Beefcake: The Muscle Magazines of America, 1950–1970*, Benedikt Taschen, Cologne 1995, s. 129–130; podaję za: Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Boulder, New York 2006, s. 114.

⁷⁰ W kolejnych częściach przypadkiem znajdzie się na lotnisku w chwili porwania samolotu (*Sila magnum*), przypadkiem dotrze jako jeden z pierwszych pod sklep monopolowy, w którym przestępcy wzięli zakładników (*Strażnik prawa*), przypadkiem zajdzie do swojego ulubionego baru w czasie napadu (*Nagle uderzenie*), przypadkiem będzie w Chinatown, gdzie rabowani będą klienci restauracji (*Pula śmierci*).

⁷¹ Tim Dirks, *op. cit.*

W *Brudnym Harrym* kwestia pochodzenia klasowego wprowadzona jest niezauważalnie, bardziej jako żart niż kwestia, którą należy wziąć pod rozwagę. Marilyn Yaquinto podkreśla, że „zacierzwieni gliniarze” winni się wymykać dookreśleniu klasowemu; powinni pozostać pod tym względem niedefiniowalni. Wynikało to bezpośrednio z ideologicznej konieczności zachowania jednego z podstawowych dla amerykańskiej kultury mitów – *American dream*⁷². Jak pisze badaczka: „Archetyp postaci zacierzwionego gliniarza służy jako doskonała reklama amerykańskiego bezklasowego ideału, choć [...] jego korzenie tkwią w klasie robotniczej (gliniarz), nobilitowany zostaje do klasy średniej (gliniarz chodzący po cywilnemu), ale przecież służy państwu. Mimo że archetyp zacierzwionego gliniarza często łamie prawo dla zagwarantowania społecznego porządku, wydaje się to niewielką ceną na drodze do zapewnienia wyższego moralnego porządku. Jednakże, choć jego misja i jej rezultaty są wynikiem jednostkowej inicjatywy, to w gruncie rzeczy służą wsparciu mitologii bezklasowego społeczeństwa. Spektakl owej drogi przez mękę zacierzwionego gliniarza stanowi ucieleśnienie narodu i jak jego męskość, i fakt bycia białym, wydają się poza drobnymi troskami o korzyści materialne, ale które przydają jednakowoż takich korzyści Ameryce”⁷³.

Dominantą sceny napadu na bank, jak podkreśla Bingham, jest *show* w wykonaniu Harry’ego. Przejeżdżając obok zwrócił uwagę na brązowego forda zaparkowanego przed bankiem. W samochodzie od jakiegoś czasu siedział zdenerwowany mężczyzna. Wskazywały na to niedopałki, które wyrzucił przez okno – wypalił wiele (czas) i zapalał jednego od drugiego (zdenerwowanie). Harry’ego zaniepokoiło również to, że silnik forda pozostawał włączony. Z tego wywnioskował o dokonywanym właśnie przestępstwie – napadzie na bank. Poprosił właściciela baru, by przekazał tę informację telefonicznie na policję, a sam oddał się konsumpcji hot doga, mając nadzieję, że zdąży go skończyć nim przyjadą posiłki. Nie zdążył, bowiem po pierwszym kęsie włączył się bankowy alarm i padły strzały. Harry wyszedł z baru i skierował się w stronę banku. Rabusie nie zareagowali na jego komendę i jeden z nich zaczął strzelać w kierunku Harry’ego. Policjant unieszkodliwił jednego po drugim, zabijając dwóch i trzeciego raniąc. Po czym podszedł do leżącego u wrót do banku rannego, by odsunąć od niego broń. Wówczas wygłosił owo słynne przemówienie, które wróci jeszcze w ostatniej scenie filmu,

⁷² Yaquinto przywołuje szereg strategii wykorzystywanych w tym celu. Pośród nich wymienienia indywidualizm, przeciwstawienie jednostki kolektywowi (zamiast postrzegania jednostki jako części kolektywu).

⁷³ Marilyn Yaquinto, *op. cit.*, s. 48–49.

gdy dopadnie Scorpio. Stało się ono kultowe i weszło do popularnego słownika: „Wiem, o czym myślisz. Wystrzelił sześć czy tylko pięć razy? Szczerze mówiąc, sam się pogubiłem. Ale magnum 44 to najgroźniejszy rewolwer. Mogę odstrzelić ci całą głowę. Zadaj sobie pytanie «Mam fart?» Więc jak, baranie?».

O ile choreografia ruchów w scenach walk i potyczek w policyjnych filmach akcji będzie miała taneczny, niemal baletowy charakter, Eastwood wygrywa inne elementy swojej fizyczności. W jego postaci nacisk położony zostaje na spokojny, zdecydowany i skierowany wprost do celu sposób przemieszczania się. W wypełnionej akcją scenie (trwa ona ok. 5 min i 18 sekund) ponad 30 sekund zajmuje przejście Harry'ego z baru do wejścia do banku. Kamera celebrytuje ten przemarsz, pokazując Callahana z różnych ujęć. Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jeden kontekst, który, jak twierdzą badacze twórczości Eastwooda, miał znaczący wpływ na postać wykreowanego przez niego gliniarza, a zwłaszcza na jego mowę ciała. Chodzi mianowicie o doświadczenie współpracy z Sergio Leone i „Człowieka Bez Imienia”.

Paul Smith analizuje przetworzenie mitu westernowego przez włoskiego reżysera, zarówno na poziomie wymowy, jak i na poziomie stylu wizualnego. Skupia się przy tym głównie na bohaterze. Według Smitha, Leone, wykorzystując w sposób nietypowy wypracowane w okresie klasycznym środki wizualne, wysuwa na plan pierwszy formalny wymiar filmu. Skutkuje to swego rodzaju rytualizacją. Jednym z wykorzystywanych przez niego środków jest stosowanie dużej ilości zbliżeń „twarzy, kostiumów i gestów, które nie tyle oznaczają wewnętrzne cechy klasycznego kowboja, «żywego człowieka» stworzonej przez Hollywood fikcji, co konstrukt czysto zewnętrzny jedynie fizycznej postawy, która jest oznaką męskości jako takiej”⁷⁴. Innym sposobem wzmocnienia rytualizacji przedstawienia bohatera jest stosowanie powtórzeń na poziomie mowy (powtarzanie tych samych fraz) oraz gestów; w przypadku Waleśsa, na przykład, jest to wypluwanie przeżuwanego tytoniu. Jak twierdzi Smith, „świadczy [to] o dwóch cechach jego męskości: wstrzemięźliwości w obliczu silnych emocjonalnie sytuacji i jego surowości”⁷⁵. Trzecim elementem jest zastąpienie tradycyjnej figury ujęcie–przeciwujęcie parą ujęć frontalnych, w których wyeksponowane zostaje spojrzenie. Kolejnym jest ograniczenie komunikacji werbalnej. Jeśli bohaterowie nawiązują kontakt werbalny, to ich wypowiedzi są oszczędne, żeby nie po-

⁷⁴ Paul Smith, *op. cit.*, s. 11.

⁷⁵ *Ibidem*.

wiedzieć lakoniczne. Znaczący jest również sposób ich podania. Pozbawione emocji i wyciszone zdania brzmią płasko⁷⁶.

Powoduje to ograniczenie głębi postaci na rzecz ich obecności. Smith pisze wręcz o zwierzęcym wymiarze postaci u Leone – zostają one sprowadzone bowiem do odruchów prezentowanych na ekranie. Smith stwierdza, że wspomniana obecność ma charakter strukturujący i nie waha się odczytać tego zabiegu w perspektywie ideologicznej: „Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że funkcją tej obecności jest artykulacja siebie jako dominacji białego protagonisty nad «rdzennym» otoczeniem i postaciami, przy jednoczesnym nieznacznym przyzwoleniu, by dominacja białego pretendowała do moralnej wyższości, na którą pozwala sobie w innych westernach”⁷⁷. Smith zauważa, że późniejsze westerny z udziałem Eastwooda – z okresu pomiędzy pracą z Leone a *Budnym Harrym* – zapożyczają wykreowaną przez włoskiego reżysera personę. Przy czym owa subwersywna wymowa zostaje znacząco wyciszona. Pozostaje zatem jedynie „groźny i bezwzględny” bohater⁷⁸, który następnie przejęty zostanie przez kino policyjne.

U Leone doszło do jeszcze jednej istotnej zmiany. Bohater jego spaghetti westernów, jak bohater klasycznych westernów, motywowany był zemstą. Różniło ich to, że zemsta bohaterów klasycznych westernów wiązała się w dużym stopniu z bezsilnością instytucji powołanych do ochrony społeczeństwa. Wyegzekwowanie sprawiedliwości wiązało się z koniecznością wzięcia prawa w swoje ręce. Zemsta w filmach Leone pozbawiona jest tego moralnego wymiaru i sprowadza się do pragnienia bogactwa⁷⁹. Restytuując ów westernowy kontekst (choćby w *Zemście szeryfa* [1968] czy w *Mścicielu* [1973]) Eastwood torował ścieżkę swojemu policyjnemu bohaterowi. Jak podkreśla Smith, w *Budnym Harrym* „Nieustannie powracające długie ujęcia jego [Eastwooda – E.D.] poruszającego się zwolna ciała i zbliżenia formalnych, rytualnych zachowań oraz niemal zupełnie pasywnej twarzy ze zmrużonymi oczyma stanowią zdecydowaną większość filmu. Powodują one, że ciało Eastwooda staje się obiektem kontemplacji i uprzedmiotowienia, na które Leone bardzo rzadko sobie pozwala. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z niezwykle

⁷⁶ Smith przekonuje, że właśnie przejście elementów tego stylu gry spowodowało początkowe (i dość długo się utrzymujące) zarzuty krytyków względem umiejętności aktorskich Eastwooda. Twierdzili oni, że po prostu nie potrafi on grać, stąd przez długi czas nie traktowali go poważnie. Por.: *ibidem*, s. 12.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 13.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 27.

⁷⁹ *Ibidem*.

sformalizowanym gestem restytucji, dosłownie: usytuowaniem na powrót półboskiego białego mężczyzny w centrum ekranu”⁸⁰.

W scenie napadu na bank w *Brudnym Harrym* dochodzi do celebracji męskiej mocy i władzy. Objawieniu się męskości, która ma się stać opoką nowego ładu i porządku, towarzyszą specjalne efekty. Podczas gdy Harry spokojnym krokiem przemieszcza się w przestrzeni, ludzie, którzy znaleźli się w pobliżu, uciekają skuleni lub biegają w różnych kierunkach, starając się ukryć. Ich zgięte sylwetki wyraźnie kontrastują z wyprostowanym i wyniesionym ponad (*erected*) ciałem Harry’ego, ich chaotyczna bieranina z jego spokojnym i niewzruszonym pochodem w oznaczonym kierunku. Świadkowie zdarzenia rozpierzchają się, Harry z kolei zamierza zmierzyć z problemem, stawiając mu odważnie czoło. Nawet gdy w jego kierunku pędzi samochód z rabusiami, Harry nie usuwa się na bok. Idzie dalej w tym samym tempie, po czym staje, przyjmuje pozę walki (rozstawione i lekko ugięte nogi) i strzela, nie chybając celu.

W scenie tej wykorzystany zostaje jeszcze jeden element *mise-en-scène*, który podkreśla falliczną moc reprezentowanego przez Harry’ego modelu męskości. Rabuś, który czekał w fordzie na zewnątrz, usłyszawszy strzały, gwałtownie ruszył. Jednak kule Harry’ego niemal natychmiast go dopadły. Mężczyzna stracił panowanie nad kierownicą i samochód, uderzył najpierw w stragan z kwiatami, a następnie w hydrant strażacki. Uwolniona woda, pod ogromnym ciśnieniem, wytrysnęła w górę, demonstrując swoją siłę i stając się metaforą męskiej siły i potencji fallicznej Harry’ego⁸¹ (ilustracja 2.7). Co znaczące, to nie zważając na nią, lub też wzmocniony erupcją tej mocy, policjant spokojnie posuwa się dalej ku wyznaczonemu celowi, niepomny na ranę w udzie zadaną przez wystrzał jednego z rabusiów. Kiedy przyjeżdża pierwszy radiowóz, Harry odchodzi: zrobił swoje, co najważniejsze, niech sprawami proceduralnymi zajmą się mundurowi.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 38.

⁸¹ Można by pokusić się w tym miejscu o analogię z zamykającym film pornograficzny ujęciem określanym jako *money shot* (wytrysku pozapochwowego), które, jak podkreśla Linda Williams, stanowi z jednej strony „wzorowy przykład fetyszyzacji towaru”, z drugiej jednak „najbardziej reprezentacyjny przykład fallicznej władzy i przyjemności”. Por.: Linda Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 108–109.



Ilustracja 2.7. Callahan w scenie napadu na bank (*Brudny Harry* [1971])

Scena napadu na bank nie tylko rozbija narrację i stanowi pod względem strukturalnym element łączący poszczególne części cyklu; dzięki niej Harry demonstruje siłę, zdecydowanie, bezwzględność oraz, co ważne, oddanie pracy, przedstawianej jako misja, w której jest – mimo swojej skuteczności – osamotniony. Jak twierdzą badacze krytyki ideologicznej, jej naczelną funkcją jest przywrócenie władzy i potęgi fallusowi jako symbolowi patriarchalnego porządku, nadszarpniętej tym wszystkim, co wydarzyło się w Stanach Zjednoczonych po drugiej wojnie światowej, a w szczególności w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Davis W. Houck pisze: „«nagi koleś z fiutem na wierzchu» zmienił się w żądnego krwi gliniarza w pełnym wzwodzie. Demonstrowana przez Harry’ego niechęć do wdania się w bójkę – «Oby kawaleria przybyła na czas» – nie powinna nas zwieść. Jego falliczna maestria (w końcu to on «reżyseruje») w panowaniu nad miejską przestrzenią jest całkowita – nawet gdy blefuje i ma pusty magazynek. Wielce prawdopodobne, że Bingham miał rację «W rzeczy samej, [Brudny Harry – D.W.H.] jest fallusem». Ale prowadzi nas to wprost do Burke’a: po co to całe płomienne i przesadzone, niemal komiczne, obwieszczenie męskości? Nawet twardej Harry musi się uśmiechnąć. Czy to nie dlatego, że każda męskość poddana zostaje tak czy inaczej w wątpliwość”⁸².

⁸² Davis W. Houck, *«My, That’s Big One»: Masculinity and Monstrosity in „Dirty Harry”*, [w:] Caroline Joan (Kay) Picart, Cecil Greek (eds.), *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2007, s. 72. Houck posługuje się w tym miejscu wypowiedziami Harry’ego z filmu oraz odwołuje się do wiedzy z planu – sam Clint Eastwood reżyserował sekwencję napadu na bank.



Ilustracja 2.8. Afroamerykanie przedstawieni jako chaotycznie działający rabusie (*Brudny Harry* [1971])

Scena ta była również przedmiotem ataków ze względu na sposób przedstawienia mniejszości i zrównanie przestępczości z czarnymi. Wszyscy trzech filmowi napastnicy to bowiem Afroamerykanie. Negatywny rys tych postaci – są złodziejami i bandytami – zostaje dodatkowo wzmocniony poprzez specyficzną mowę ciała. Mężczyźni zachowują się w sposób nieskoordynowany, impulsywny czy wręcz histeryczny (ilustracja 2.8). Nie dość zatem, że są pasożytami społecznymi, to nie potrafią nawet być skuteczni. Jakby dla odporu ewentualnych zarzutów w kolejnej scenie pojawia się również Afroamerykanin. Lekko ranny Harry znalazł się w ambulatorium. Rana nie jest poważna – mimo niej Harry spokojnie dokończył zadanie⁸³. Policjant leży na specjalnym stole zabiegowym (jak podkreśla Houck, w pozie identycznej jak ta, w jakiej leżał rabuś, do którego celował w poprzedniej scenie⁸⁴). Zajmuje się nim czarnoskóry lekarz, Steve (Marc Hertsens) (ilustracja 2.9). Mężczyźni rozmawiają swobodnie, co wskazuje na to, że dobrze się znają. Steve nawet zauważył: „My chłopaki z Potrero Hills musimy trzymać się razem” (co stanowi subtelne wskazanie na pochodzenie Harry’ego). Co więcej, pozwala sobie na żart – kiedy Harry poucza go, co ma mu zaaplikować, mężczyzna odwraca się i pyta go, czy on przychodzi na posterunek, by mówić Harry’emu jak przesłuchiwać podejrzanych. Wie rów-

⁸³ Nawet nie kulał (Zraniona była noga. Ma to znaczenie symboliczne – rana w nogę to pozbawienie męskości. Ma też inny wymiar: Harry zrani później w nogę Scorpio – staną się więc również na tym poziomie symbolicznymi bliźniakami).

⁸⁴ Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 73.

nież o tym, że żona Harry'ego nie żyje⁸⁵. Ich przyjacielskie stosunki mają zaświadczać, że Harry nie jest rasistą. W ocenie ludzi kieruje się ich postawą, osiągnięciami i stosunkiem do innych. Gdyby na bank napadła grupa białych, zachowałby się podobnie (zresztą zachowa się tak w kolejnej części cyklu, w *Sile magnum*, będzie bezwzględny wobec białych policyjnych renegatów, a w *Strażniku prawa* wobec bandy w większości białych terrorystów). Tą sceną *Brudny Harry* wpisuje się do grona filmów powielających rasowe stereotypy. Jako grupa Afroamerykanie dążą do destabilizacji amerykańskiego społeczeństwa, jako jednostki, które realizują *American dream* (poprzez awans społeczny z dzielnicy robotniczej do roli lekarza) mogą zostać przez społeczeństwo zaakceptowani.



Ilustracja 2.9. Lekarz Steve – przykład „właściwej” integracji – i Harry w scenie w ambulatorium (*Brudny Harry* [1971])

Scena w ambulatorium jest również przywoływana w analizach ze względu na ujawnienie kwestii klasowych. Kino amerykańskie preferuje reprezentantów klasy średniej, często za swoich bohaterów obierając prawników, lekarzy, nauczycieli czy managerów. Zdarzają się również gnuśni bogacze. Do wyjątków należy studio braci Warner, które w latach trzydziestych XX wieku wprowadziło na szeroką skalę na ekrany klasę robotniczą, zyskując przydomek „robotniczego studia”⁸⁶. W kolejnych dekadach, jeśli pojawiali się jej reprezentanci, to ich klasowość była zacieraana. Można powiedzieć, że nie inaczej jest z filmem policyjnym. Pod-

⁸⁵ W tym miejscu nawet jeszcze widzowi nie zostaje wyjaśnione, co się wydarzyło – ta informacja jest odsunięta w czasie, tak że o fakcie widz dowiadytuje się znacznie później i w innych okolicznościach.

⁸⁶ Terry Christensen, Peter J. Haas, *Projecting Politics: Political Messages in American Film*, M.E. Sharpe 2005, s. 167–168.

kreślone zostają tu kwestie męskości i kobiecości, etniczne, rasowe i narodowe; często nawet na nich nadbudowany jest poziom ideologiczny wypowiedzi. Jednak klasowość, mimo jej niesłuchanie ważnej roli, jeśli chodzi o policję, jest zacierana. Dlatego widz bazować musi na tak drobnych elementach jak to, że Harry żywi się hot dogami i hamburgerami lub to, że nie daje sobie rozciąć spodni, by opatrzyć ranę. Woli zacisnąć zęby i zdjąć je mimo bólu. Stwierdza tylko: „Kosztowały 29,50. Wytrzymam”. Komentując to zdarzenie, Houck pisze: „Kamera Siegela w pikantnym ujęciu pokazuje nam oczekującego Steve’ego i Harry’ego, który rozpina swoje drogie spodnie. Według Harry’ego, klasa boli tak bardzo, że zagraża jego heteronormatywnemu statusowi. W ten sposób falliczny wymiar poprzedzającej sceny zostaje rozrzedzony, rzekłbyś nawet, zyskuje homoerotyczny posmak za sprawą rasy i klasy”⁸⁷.

Kolejna scena – przelot policyjnego helikoptera nad centrum San Francisco – odwołuje się w swym charakterze do policyjnych procedur i pokazuje, choć w niewielkim stopniu, codzienność służby miejskiej, zwłaszcza po wprowadzeniu stanu podwyższonej czujności. Mimo że *Brudny Harry* nie może służyć za najlepszy przykład – o wiele więcej tego typu scen pojawia się we *Francuskim łączniku* – i tu występują fragmenty ukazujące szarą codzienność pracy policji.

Następna scena przynależy do paradygmatycznych scen cyklu. Callahanowi przydzielony zostaje nowy partner. Zatrzymam się dłużej przy tej kwestii, gdyż wiąże się ona ściśle z wątkiem rasowym filmu i całego dyskursu wewnątrz- i okołofilmowego związanego z cyklem. Zaraz na początku porucznik Bressler zadaje Harry’emu pytanie, kiedy zamierza się ostrzyć. Pytanie to jest zaskakujące. Bresslerowi chodzi raczej o to, by odroczyć to, co tak naprawdę ma Harry’emu do zakomunikowania. Jest to też fragment, jak się wydaje, wypracowanego przez nich języka o wyraźnie fatycznym charakterze – Bressler wypowiada pytanie tak, jakby wielokrotnie już je zadawał, a Harry wielokrotnie uchylał się od zaprowadzenia porządku na swojej głowie. Callahan nie jest ostrzyżony zgodnie z policyjnymi standardami, jednak Bressler też nie ma tak przystrzyżonych włosów. Poza tym Harry nie chodzi w mundurze (w żadnej części cyklu widz nie zobaczy go w mundurze), więc rygory policyjnej dyscypliny nie powinny obowiązywać go w tak dużym stopniu⁸⁸. Harry obraca odpowiedź Bresslerowi w żart („[obetnę się – E.D.], kiedy ty się obetniesz”), a następnie tłumaczy, że nie ma czasu ze względu na zaab-

⁸⁷ Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 73.

⁸⁸ Wydaje się raczej, że ta „niestandardowość” uczesania służy temu, by podkreślić podobieństwo do Scorpio. Morderca również ma zbyt długie jak na ówczesne standardy włosy.

sorbowanie sprawą. W tej rozmowie ujawnia się również inna kwestia, która często powraca w filmach policyjnych – braku pieniędzy, niedofinansowania służb mundurowych i dziur w budżecie policji. Kiedy Bressler mówi, że szef był zadowolony i że czasami Harry może okazać z tego radość, ten odpowiada, że dobrze by było, gdyby zadowolenie szefa przełożyło się na podwyżki. Bressler informuje go również o nowym partnerze. Poprzedni jest w szpitalu (i spędzi tam jeszcze jakiś czas). Nowy partner, Chico Gonzales, jest Meksykaninem i skończył studia (co Harry kwituje „studencik”). Nie tylko nie chce nowego partnera, ale też wyjaśnia, jakie są tego przyczyny: nie ma czasu, by wprowadzać kogoś nieobznajomionego z realiami pracy na ulicy, poza tym nad jego partnerami ciąży rodzaj przekleństwa – zostają zabici albo ranni. „Przeżyj, to daleko zajdziesz. [...] Oby ten tytuł [magistra socjologii – E.D.] cię nie zabił. Musiałbym zginąć wraz z tobą”.

Podczas pierwszego spotkania nowych partnerów pada pytanie skąd wziął się przydomek Harry’ego – „Brudny”. Odpowiada na nie jeden z policjantów, DiGeorgio (John Mitchum). Stwierdza, że jest on związany z niechęcią Harry’ego do mniejszości etnicznych i narodowych. Harry zatem kryje resentyment do ludzi wykształconych i przedstawicieli innych niż biała ras. Wraz z postępem narracji, wyjaśnienie przydomka Harry’ego powróci dwukrotnie i znacząco zmienionej formie i wskazywać będzie na heroiczny wymiar poczynań inspektora, jego gotowość do poświęceń i oddania się służbie na rzecz społeczeństwa.

W następnej scenie po raz pierwszy pokazana zostaje twarz Scorpio. O ile w drugiej scenie filmu, gdy celował do dziewczyny zażywającej kąpieli na dachu wieżowca, pozostawał nieruchomy, a przez to nierozpoznany, w tej scenie widz ma nie tylko szansę zobaczenia jego twarzy, ale również sposobu zachowania. Scorpio jest przebiegły i bezwzględny. Z łatwością dostrzega rzeczywiste zamiary stojące za ogłoszeniem mera (spełnimy twoje żądania, ale potrzebujemy czasu). Dlatego przechodzi do realizacji swojej groźby. Na Placu Waszyngtona dostrzega czarnoskórego mężczyznę, ubranego w stylu hippisowskim i zachowującego się w nietypowy sposób (je ostentacyjnie lody z kolegą, porusza się płynnym, jakby tanecznym krokiem i żywo gestykułuje). Na chwilę niknie z oczu Scorpio. Kiedy morderca wreszcie go odnajduje, nadlatuje policyjny helikopter i każe mu się poddać. Scorpio staje się histeryczny, robi dziwne, jakby nadekspresyjne miny, żywo gestykułuje.

Mimo że film odwoływał się do przypadku Zodiaka – seryjnego mordercy działającego w okolicach San Francisco niewiele wcześniej, którego nigdy nie wytropiono, filmowa postać mordercy wzorowana była na kilku głośnych przestępcach. Carlos Clarens, prócz Zodiaka,

przywołuje również Charlesa Mansona, Charlesa Whitmana oraz porwanie Barbary Jane Mackle⁸⁹. Ta ostatnia, studentka Emory University i córka niezwykle majątnego developera z Florydy, została 17 grudnia 1968 roku uprowadzona przez Gary'ego Stevena Krista i Ruth Eise-mann-Schier, którzy zakopali ją w lesie w plastikowym pojemniku z ograniczoną ilością wody i jedzenia oraz mechanizmem do pompowa-nia powietrza. Następnie zażądali okupu od ojca. Pieniądze otrzymali, po trzech dniach dziewczyna została odnaleziona. Sprawców wykryto i ukarano. Trauma zamknięcia stała się przedmiotem publicznego zain-teresowania. Mackle wydała wspomnienia, które posłużyły za scena-riusz do dwóch filmów telewizyjnych. Sprawa Barbary Mackle zainspi-rowała wątek uprowadzonej i przetrzymywanej w studzienice ściekowej dziewczyny, która w filmie staje się jedną z kolejnych ofiar Scorpio. Przypadek Charlesa Whitmana mógł stać się inspiracją do metody zabi-jania – Whitman strzelał do swoich ofiar z wieży, zabijając 14 osób i ra-niąc 38. Do zdarzenia doszło 1 sierpnia 1966 roku. Student Uniwersytetu Teksańskiego w Austin wspiął się na uczelnianą wieżę i stamtąd zaczął strzelać do przypadkowych osób znajdujących się na placu przed wieżą. Wcześniej tego dnia w domu zabił swoją matkę i żonę. Sam zginął od policyjnej kuli.

Sprawę Zodiaka szczegółowo opisał dziennikarz „San Francisco Chronicle” (dziennik, do którego Zodiak przysyłał swoje listy) Robert Graysmith⁹⁰. Na jej podstawie powstał w 2007 roku film w reżyserii Davida Finchera⁹¹. W filmie odnaleźć również można odwołania do sprawy Charlesa Mansona, założyciela sekty Rodzina, który 8 sierpnia 1969 roku doprowadził do masakry w wynajętym przez Romana Polańskiego domu przy Cielo Drive w Beverly Hills, w Kalifornii. Zginęli wówczas żona reżysera, Sharon Tate (będąca w ósmym miesiącu ciąży), oraz trójka ich przyjaciół: Wojciech Frykowski, Abigail Folger oraz Jay Sebring. Jak zwraca uwagę Clarens, twórców *Brudnego Harry'ego* praw-dopodobnie zainspirował wygląd Mansona: rozwiane, poskręcane włosy, szczupła sylwetka, odbiegający od standardów strój. Scorpio nosił

⁸⁹ Carlos Clarens, *op. cit.*, s. 304.

⁹⁰ Robert Graysmith, *Zodiak*, przeł. Dariusz Strączyński, Amber, Warszawa 2007.

⁹¹ W filmie przywołany zresztą zostaje *Brudny Harry*. Bohaterowie – obaj policjanci z wydziału zabójstw oraz rysownik z „San Francisco Chronicle” (sam Graysmith), który hobbystycznie zajął się sprawą – uczestniczą w pokazie filmu. Inspektor David Toschi (Mark Ruffalo), jeden z detektywów – zirytowany wychodzi z seansu już na początku. Jak się można domyślić, nie mogąc nieść uproszczeń i schematyzmów. W foyer, po filmie, jeden z przełożonych zauważa, że *Brudny Harry* rozwiązał ich sprawę.

dżinsy i sznurowane, traperskie buty. Co również jest w filmie podkreślone, to sprzączka paska do spodni ma kształt pacyfki. Wszystkie te elementy, jak podkreśla Clarens, powodują, że „stanowi on oczywisty fantazmat okresu po 1969 roku – hipisa jako przyjaciela, tragicznie uosobionego przez Mansona i jego wyznawców”⁹².

Przywołana wcześniej Rikke Schubart twierdzi, że dwie dekady rozwoju filmów akcji⁹³ przyniosły znaczącą zmianę w kodowaniu męskości. Według duńskiej badaczki, kino akcji konstituowane jest przez dwa elementy: temat pasji i temat przyspieszenia. „Pierwszy dotyczy fabuły, motywu i mitu, i psychologii, identyfikacji i emocji. Drugi dotyczy prędkości i spektaklu, afektu i podekscytowania. Pierwszy temat wiąże bohatera ze społeczeństwem, z hierarchią i prawem, męczeństwem i masochizmem (prototyp Chrystusa). Drugi temat – przyspieszenie – dostarcza czegoś odwrotnego: do głosu dochodzi agresja przekształcona w energię kinetyczną, sadyzm pod postacią zemsty, eksplozje, czysta prędkość, żelazne ciało, brak wrażliwości, niezwykłość, nieprzenikalność (prototypem jest klon maszyny [*the clone machine*])”⁹⁴.

Początkowo przyspieszenie podporządkowane było pasji, choć wyraźnie zaznaczało swoją obecność: „być bohaterem kina akcji nie ograniczało się do muskułów i opancerzenia, walk i strzelanin; znaczyło również bycie brutalnie pobitym, czucie przemocy na własnym ciele, zawieszenie, cierpienie, pasję, ból – tak, mówiąc wprost – tortury”⁹⁵. Wprowadzony na ekrany w 1984 roku *Terminator* zmienił sytuację. Temat pasji ustąpił miejsca przyspieszeniu. Kino akcji rozwijało się poprzez eskalację prędkości⁹⁶. W *Brudnym Harrym* dominuje temat pasji. Wykorzystam propozycję Schubart jako punkt wyjścia do bliższego przyjrzenia się

⁹² Carlos Clarens, *op. cit.*, s. 305. Davis W. Houck pisze o nim wręcz jako o *the Haight-Ashbury hippie*. Por.: Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 75.

⁹³ Badaczka nie podaje dokładnych dat, zaczynając swój wywód. Pisze po prostu: „patrząc wstecz na dwie dekady kina akcji” [s. 192]. Wnosząc z daty powstania tekstu – w przypisie umieszczonym na stronie 205 podaje, że tekst wygłoszony został na konferencji w 1997 roku – należałoby sądzić, że chodzi jej o lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX wieku. W tekście jednak odwołuje się również do *Brudnego Harry’ego*, czyli filmu z początku lat siedemdziesiątych. Poza tym we wspomnianym przypisie zaznacza też, że tekst stanowi rezultat jej pracy nad rozprawą doktorską, która dotyczyć będzie męskości w filmach akcji w latach 1968–1998. Por.: Rikke Schubart, *op. cit.*, s. 192 i 205.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 192.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 192–193.

⁹⁶ Najwyraźniej uwidocznili się to w grach komputerowych. Jednym z nielicznych wyjątków był *Matrix* (1999), który restytuował wątek chrystologiczno-pasyjny.

wątkom religijnym wykorzystanym w filmie Siegela. O ile bowiem podejmując tę kwestię większość badaczy ogranicza się do poziomu reprezentacji i *mise-en-scène*⁹⁷, Dunka koncentruje się na poziomie fabuły i jej religijnych odniesień.

Opisując fabułę pasyjną, Schubart wykorzystuje Girardowską propozycję postrzegania przemocy i jej roli w społeczeństwie. Uznawany swego czasu za kontrowersyjną postać ze względu na wprowadzenie chrześcijaństwa, a dokładniej katolicyzmu, do rozważań antropologicznych dotyczących genezy i sposobów funkcjonowania społeczeństw, René Girard stwierdził, że podstawą społeczności jest przemoc. Ze względu na jej specyficzny charakter i rolę w utrzymaniu ładu i spokoju, określił ją jako uświęcającą. W czasach kryzysu, gdy dochodzi do eskalacji konfliktów, skutkujących stanem anomii, relacje między ludźmi charakteryzują się nieufnością, podejrzliwością i przemocą. Wszyscy walczą przeciw wszystkim, co grozi samozagładą społeczności⁹⁸.

Konflikt ulega transformacji, gdy znaleziony zostaje kozioł ofiarny, na którego zostaje skierowana nienawiść. Jest on postacią przypadkową w tym sensie, że tak naprawdę w niczym bezpośrednio nie zawinił. Nie jest on postacią przypadkową, gdyż musi przejawiać szereg cech: różnić się czymś od społeczności (często wybiera się na kozła ofiarnego kulturowych Inných – przedstawicieli innych ras, zmarginalizowanych grup społecznych lub osoby, które trzymają się na obrzeżach lub, wręcz przeciwnie, są w samym centrum, ale wyraźnie oddzielone od grupy swym pochodzeniem, np. mężczyźni ze znamienitych rodów czy synowie królów). Nie może być to również ktoś słaby, gdyż kozioł, po spełnieniu ofiary, przekształcony zostaje w bóstwo/idola. Musi więc być silny, niezależny i odważny w sensie gotowości poniesienia ofiary. Kiedy początkowo rozproszona przemoc zostanie ukierunkowana przeciw kozłu, dochodzi do rytualnego morderstwa (lub wygnania). Kolektywny akt przemocy przynosi z jednej strony rozładowanie negatywnej energii, która zagrażała spójności grupy, z drugiej otrzeźwia partycypantów. Wraz z otrzeźwieniem przychodzi bolesna świadomość błędności przesłanek, które doprowadziły do zamordowania kozła. By ją zagłuszyć,

⁹⁷ Można tu wymienić Richarda Combsa oraz Erica Lichtenfelda. Por.: Richard Combs, *8 Degrees of Separation: A Look at the Quiet Side of Dirty Harry and the New Wave Aspirations of Don Siegel*, „Film Comment”, July–August 2002, No 38: 4 s. 50–53; Eric Lichtenfeld, *op. cit.* [kindle edition, locations 470–474].

⁹⁸ W języku polskim zwęższe wyjaśnienie poglądów Girarda znaleźć można w 12 numerze „Literatury na Świecie” z 1983 roku. Por.: René Girard, *Rzeczy ukryte od założenia świata* (fragmenty), przeł. Mirosława Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 12, s. 74–182.

społeczność przekształca go w bóstwo i zaczyna oddawać cześć, wymażując w ten sposób symbolicznie swoją winę.

Schemat ofiarniczy, według Girarda, składa się z trzech etapów: kryzys, wybór kozła i ofiara. Schubart dodaje to tego schematu czwarty element – „zemsty/zmartwychwstania”⁹⁹. Jak pisze Eric Lichtenfeld: „Fabuła pasyjna rozpoczyna się marginalizacją bohatera, wybraniem go, by zaradził kryzysowi, poświęceniem go i, na koniec, wskrzeszeniem, by dokonał swojej zemsty”¹⁰⁰.

Rikke Schubart egzemplifikuje swój wywód filmami z lat osiemdziesiątych, przede wszystkim *Rambo II* (1985)¹⁰¹. *Brudny Harry* pojawia się rzadko. Eric Lichtenfeld z kolei podkreśla, że film Siegela realizuje fabułę pasyjną: Harry jest jak inni funkcjonariusze, po rozmowie u mera zostaje odsunięty, następnie podejmuje się dostarczenia okupu. Pobity przez Scorpio, zrugany przez przełożonych, zostaje na dobre odsunięty od sprawy. Na koniec, mimo braku oficjalnego rozkazu, przybywa by wyeliminować mordercę¹⁰². O ile na pewnym poziomie ogólności jak najbardziej zgadzam się i z Lichtenfeldem, i z Schubart – *Brudny Harry* realizuje *passion plot*, to przechodząc do szczegółów mam wątpliwości. Wynikają one raczej ze zbyt pobieżnego zaklasyfikowania filmu. Realizuje on *passion plot*, ale w sposób bardziej zniuansowany niż pisze Lichtenfeld. I w tym przypadku owo zniuansowanie wydaje się bardzo istotne, gdyż wprowadza do filmu postać podwojonego kozła ofiarnego. Kozłem ofiarnym nie jest bowiem tylko Harry. Jeśli by tak było, byłby on niepełnym kozłem ofiarnym. Drugim kozłem ofiarnym jest sobowtór Harry’ego – Scorpio. Bez niego Callahan nie mógłby wypełnić swojej funkcji wobec społeczności. Harry zostaje wybrany, zmarginalizowany i usunięty ze społeczności, ale to Scorpio jest torturowany, a na koniec zostaje zabity. Pozostaje tylko ten, który może wobec społeczności wypełnić rytualną funkcję – zostać idolem, czyli Harry Callahan.

Obaj mężczyźni są do siebie bliźniaczo podobni¹⁰³. Harry i Scorpio są wysokimi przedstawicielami rasy kaukaskiej (jak się ją określa w Stanach). Są szczupli, ale nie drobni, raczej barczyści, mają jasne oczy i włosy (Scorpio bardziej blond, Harry – ciemno blond). Obaj mają dłuższe

⁹⁹ Rikke Schubart, *op. cit.*, s. 194.

¹⁰⁰ Eric Lichtenfeld, *op. cit.*, [kindle edition, locations 452–461].

¹⁰¹ Przypomnę, że pisała o filmach akcji, do których włączyła kino policyjne, stąd ten przykład.

¹⁰² Eric Lichtenfeld, *op. cit.*, [kindle edition, locations 452–461].

¹⁰³ Zwraca na to – podobieństwo fizyczne i tematyczne – również uwagę Peter Lev. Por.: Peter Lev, *American Films of the 70s: Conflicting Visions*, University of Texas Press, Austin 2000, s. 34. Szczegółowo pisze o nim Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 65–90.

fryzury niż było to wówczas przyjęte. Harry nie nosi munduru, choć zawsze jest w dzianinowej czerwonej kamizelce i marynarce. Podobieństwa między nimi uwidaczniają się również na poziome cech osobowościowo-charakterologicznych. Obaj są indywidualistami, funkcjonującymi poza społeczeństwem. Obaj są silni i niezależni, wytrwali i stanowczy. Nie zbaczą z obranej drogi, która ma ich doprowadzić do z góry przewidzianego celu. Nie wahają się być bezwzględni, gdy sądzą, że okoliczności ich do tego zmuszają. Obaj są rasistami i seksistami występującymi z pozycji uprzywilejowanego patriarchy (hippisowski wygląd Scorpio jest rozbieżny z jego światopoglądem). Potencjalnymi ofiarami mordercy (wskazanymi w pierwszym liście z żądaniem okupu) są katolicki ksiądz i Afroamerykanin, rzeczywistymi zaś młoda kobieta, dziewczyna, czarnoskóry dziesięciolatek oraz policjant przebrany za księdza (który miał być przynętą w pułapce zastawionej na Scorpio). Zapytany przez Chico o powody, dla których został obdarzony przezwiskiem „Brudny”, sam za pierwszym razem nie odpowiada. Wyręcza go w tym DiGorgio. Mówi, że ‘brudny’ to jedna z jego cech: „Nikomui nie jest życzliwy. Nienawidzi angoli, katoli, mośków, makaroniarzy, białasów, żółtków. Wszystkich”. Skonfundowany Chico dopytuje o Meksykanów, na co sam Harry odpowiada: „Kaktusów nie trawię”. Rezerwuje też sobie uprzywilejowaną pozycję w obrębie patriarchy, pozwalając mu na moralną ocenę poczynąń innych. Jednocześnie sam siebie spod tej oceny wyłącza, pozwalając sobie na łamanie przyjętych zasad.

Obaj w filmie wyróżnieni są przezwiskami. Co więcej, Scorpio, prócz przezwiska, nie zostaje nazwany. W obsadzie wymienianej w imdb.com pojawia się co prawda jego imię i nazwisko – Charles „Scorpio Killer” Davis – ale nie w filmie. Nie zostaje wyjaśnione, skąd wziął się ów „skorpion”. Bressler tłumaczy merowi podczas pierwszej pokazanej w filmie narady, że podejrzewają, że mężczyzna urodził się pomiędzy 23 października a 21 listopada. Nie zostaje to jednak nigdy potwierdzone. Jeśli chodzi o Harry’ego, to kwestia jego przezwiska poruszana jest w filmie trzykrotnie. Za każdym razem inicjatorem rozmowy jest Chico. Pierwszą interpretację już przedstawiłam. Drugi raz temat ten pojawia się w trakcie nocnego patrolu, pierwszego, na który pojechali razem nowi partnerzy. Po dziwnej scenie podglądania „Gorącej Mary” i jej chłopaka, Chico znów wraca do tej kwestii, ale Harry odchodzi, pozostawiając ją bez wyjaśnienia. Udzieli go w kolejnej scenie.

Policjanci zostają wezwani do znajdującego się na dachu osobnika. Początkowo strażacy sądzą, że to poszukiwany morderca zaczął się na kolejną ofiarę. Okazało się jednak, że to samobójca. Mężczyzna stoi na gzymsie dachu, grożąc, że skoczy. Strażacy próbowali z nim rozmawiać,

ale bez skutku. Z ulgą przywitani przybycie inspektora. Harry wskakuje do kosza podnośnika i każe się podnieść. Rozmowa, którą prowadzi z desperatem jest, delikatnie rzecz ujmując, niekonwencjonalna. Harry prowokuje go i dowcipkuje. Rozeźlony mężczyzna rzuca się na niego. Harry'emu udaje się go złapać. Ogłusza go wolną ręką, by się nie wyrwał i sprowadza na dół. W tym czasie słysząc głosy z tłumy, piętnujące policyjną brutalność i domagające się wyjaśnienia, dlaczego Harry uderzył desperata. Ludzie oskarżają go, że lubi przemoc, oraz współczują mężczyźnie¹⁰⁴. Teraz dopiero Harry odpowiada Chico: „Teraz wiesz, czemu Brudny Harry. Zajmuję się brudną robotą”. Po raz ostatni kwestia znaczenia przezwiska Callahana poruszona zostaje w scenie przygotowań do zanieśienia okupu za Ann Mary Deacon. Przekonany do Harry'ego i ujęty jego gotowością działania dla dobra społeczeństwa nawet wówczas, gdy zagrożone jest jego życie, Chico oznajmia Bressle- rowi, gdy ten godzi się, by Harry bez zabezpieczeń i obstawy poszedł zanieść okup: „Dlatego mówią Brudny Harry. Zawsze trafia na gówno”.

Obaj mężczyźni – i Harry, i Scorpio – nie mają przeszłości. Jeśli chodzi o Harry'ego, to wiadomo jedynie, że od dawna cieszy się sławą bezkompromisowego stróża prawa i tropiciela przestępców. Ze sceny w ambulatorium widz dowiadyuje się, że Harry miał żonę. Znacznie później, podczas rozmowy z żoną Chico, po tym jak partner został ranny i podjął decyzję o wycofaniu ze służby, Harry wyznaje, że jego żona zginęła w wypadku samochodowym spowodowanym przez nietrzeźwego kierowcę. W ten sposób tropienie ludzi, którzy łamią prawo zostaje wzmocnione doświadczeniem osobistym (wymaga tego zresztą mit hollywoodzki). Jeśli chodzi o Scorpio, to krytycy, sądząc po jego butach oraz biegłości w posługiwaniu się bronią, pisali, że jest weteranem wojny wietnamskiej¹⁰⁵. Niewiele ponad to można na podstawie fabuły i jego zachowania zrekonstruować. Co prawda Harry, tropiąc mordercę na Kezar Stadium wchodzi do zamieszkanego przez niego lokum. Wygląd

¹⁰⁴ Zachowanie gapiów i ich reakcje wydają się tak bardzo nieadekwatne i przesadzone, że skłaniają raczej do antropologicznego odczytania tej sceny. To właśnie wówczas Callahan zostaje napiętnowany i potraktowany jako kozioł ofiarny, który ponieść musi karę za przewiny policji.

¹⁰⁵ Albert Auster, Leonard Quart, *How the War Was Remembered: Hollywood and Vietnam*, Praeger Publishers, 1988, s. 48–49. Podają za: Davis Houck, *op. cit.* Don Siegel sam sugeruje ten trop w swojej autobiografii *A Siegel Film* (wydanie Faber & Faber, London 1993, s. 370; podają za: Deborah Allison, *Courting the Critics/Assuring the Audiences: The Modulation of Dirty Harry in a Changing Cultural Climate*, „Film International” 2007, Vol. 5, Issue 5, s. 20). Houck podkreśla tu swego rodzaju pomieszanie. Z jednej strony Scorpio jest stylizowany na hippisa, z drugiej na żołnierza (i to jeszcze weterana wojny wietnamskiej). Por.: Davis Houck, *op. cit.*, s. 75.

wnętrza wskazuje jednak tylko na to, że nie dba o swoje otoczenie i lubi oglądać kobiety z dużymi piersiami w lubieżnych pozach. Pomieszczenie, w którym śpi Scorpio również trudno jest nazwać domem (krytycy określali je mianem „legowiska” czy „nory”). Harry w tym filmie też pozbawiony jest domu i życia osobistego; jest to kolejny element łączący obu mężczyzn.

Obaj żyją jedynie swoją misją. Peter Lev, powołując się na Johna Baxtera, pisze o nich, że „Harry to «anioł zagłady», Scorpio zaś «szatański» prowokator”¹⁰⁶. Mimo że Scorpio żąda okupu, to wydaje się, że zabija nie dlatego, by dowieść, kto naprawdę nadaje ton tej dziwacznej grze, ale dlatego, że – jakkolwiek by to zabrzmiało – czerpie z polowania na ludzi przyjemność. To właśnie mówi Harry prokuratorowi okręgowemu, przewidując, że morderca uderzy po raz kolejny dlatego, że to lubi, a nie dlatego, że potrzebuje pieniędzy. Harry z kolei czerpie przyjemność z polowania na przestępców. Wielu badaczy zwracało uwagę na hasło umieszczone na plakacie reklamującym film. Brzmiało ono tak: „Jest to film o dwóch zabójcach... Ten z policyjną odznaką to Harry”. Z kolei Davis W. Houck podkreślił, że Siegel w oryginalnym zwiastunie również posłużył się podobnym chwytem. Głos z offu informował potencjalnych widzów: „Ten film jest o parze morderców: Harrym Callahanie i morderczym maniaku. Ten z odznaką to Harry”¹⁰⁷. Obu łączy zatem „upodobanie” do zabijania.

Obaj mężczyźni zafascynowani są bronią. Scorpio dysponuje całym arsenałem. Wyszukując ofiary, ma z sobą specjalną wyścielaną teczkę z przegródkami na poszczególne elementy. Oddanie strzału poprzedza obserwacja otoczenia przy użyciu specjalnej lunety. Następnie morderca niezwykle wprawnymi ruchami składa broń. Raz jeszcze przygląda się ofierze i strzela. Zazwyczaj, w przeciwieństwie do seryjnych morderców w wąskim sensie, nie wchodzi z nimi w bliższy kontakt. Jest oddalony od nich fizycznie, a relacja między nim a ofiarą dodatkowo zapośredniczona jest przez urządzenie optyczne. Scorpio używa różnych rodzajów broni, zależnie od sytuacji. Podczas porwania szkolnego autobusu ma w ręku pistolet, w Parku Mt Davidson posługuje się karabinem maszynowym. Harry w świadomości widzów kojarzony jest z jednym rodzajem broni – magnum 44. W czasie kręcenia filmu firma Smith & Wesson już go nie produkowała z uwagi na towarzyszącą mu opinię niewygodnego w użyciu. Siła odrzutu podczas strzału była tak duża, że magnum 44 wymagało specjalnego szkolenia. Osoby nieprzygotowane nie mogły

¹⁰⁶ Peter Lev, *op. cit.*, s. 34.

¹⁰⁷ Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 80.

utrzymać go w jednej ręce w czasie oddawania strzału. Wielkość oraz moc działały na wyobraźnię Amerykanów, jednak magnum 44 zdobyło niezwykłą popularność dopiero po premierze filmu, a słowa Callahana – „Najgroźniejszy rewolwer na świecie!” – przyłgnęły do niego na trwałe¹⁰⁸.

Obaj mężczyźni również czerpią przyjemność z podglądania. Badacze często zwracają uwagę na łączące Scorpio i Callahana „skopofiliczne spojrzenie”¹⁰⁹. Morderca, wypatrując swoich ofiar z dachów budynków rozmieszczonych w różnych częściach miasta, wykorzystuje lunetę umieszczoną na celowniku swojej strzelby. W dwóch pierwszych scenach, w których zostaje pokazany, przygląda się. Przy czym robi to w pełnym świetle, przez nikogo niemal niezauważony. Inaczej jest z Harrym. Policjant pokazany zostaje jako *voyeur* w nocy, gdy miasto otula ciemność, a zapalone w mieszkaniach światła przyciągają wzrok. Pierwszy raz, biegnąc za mężczyzną z brązową teczką, którego Chico wziął za Scorpio, trafia na rozgrywającą się w mieszkaniu scenę powitania mającego prowadzić do *coitum*. Żeby lepiej widzieć, wspina się na puszkę od śmieci. Nakryty przez sąsiadów i oskarżony o podglądactwo dostaje kilka ciosów. Przed pobiciem ratuje go Chico, który odstrasza napastników informacją, że mają do czynienia z policjantem. Harry podgląda i zostaje za to ukarany, jednak nie rezygnuje.

Kolejnej nocy, podczas obławy na Scorpio, Harry znów nie może się powstrzymać. Z dachu, z którego obserwuje okolicę, dostrzega rozświetlone okno z rozsuniętymi zasłonami. Policjant przygląda się zachowaniu młodej kobiety, która rozbiera się i przyjmuje gości nago. Skupienie uwagi na tej scenie powoduje, że Harry przeocza zjawienie się Scorpio na sąsiednim dachu. Warto tu jeszcze podkreślić jedną rzecz. Harry daje się rozproszyć nie tylko nagością. Wspomniane sceny mają też charakter „rodzinny” w tym sensie, że toczą się w domowym zaciszu i mówią coś o kontaktach między ludźmi, gdy są w sytuacji niepublicznych, czyli sytuacjach, których Harry jest pozbawiony. Może więc nagość jest tylko przykrywką dla widza, by nie dostrzegł czegoś ważniejszego, co wyróżnia Harry’ego – tęsknoty za domem, bliskością z drugim człowiekiem i intymnością, co byłoby kolejnym elementem wskazującym na jego nie-ludzkość (czy, jak twierdzą badacze, monstrialność).

Scena obławy na Scorpio jest interesująca również z jeszcze innego powodu. Otóż zaczyna ją plan pełny, zdejmowany z perspektywy żaby

¹⁰⁸ Szczegóły na temat magnum 44 można znaleźć chociażby na stronie: <http://www.vincelewis.net/44magnum.html> (27.12.2010 r.).

¹⁰⁹ Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 80.

neon z czerwonym i niebieskim napisem „Jesus Saves”. Pod nim znajdują się Harry i Chico. Nie jest to pierwszy i jedyny raz w filmie, gdy przywołane zostaje imię Chrystusa. Jak już wspomniałam, „Jesus” jest pierwszym słowem w filmie, które pada z ust Harry’ego. Policjant wypowiada je po znalezieniu i przeczytaniu pierwszego listu z żądaniem okupu. Wyraża ono zaskoczenie, przerażenie złem i z troską. „Jesus” mówi też Scorpio na widok Harry’ego, czekającego nań na pomoście, gdy uprowadził szkolny autobus z dziećmi. Wówczas również jest ono wyrazem zaskoczenia i przerażenia, ale raczej nie złem, a bezwzględnością i determinacją Harry’ego. Scorpio wie, że spotkał swoje *nemesis*. „Jesus” mówi Harry zrezygnowany, gdy Scorpio odkłada słuchawkę nie wyznaczając kolejnej stacji w drodze po doręczenie torby. Chrystus przywołany zostanie również pośrednio poprzez krzyż. Raz jest to betonowy krzyż w Mt Davidson Park, dokąd Harry ma dostarczyć okup. Drugi raz jest to krzyż formowany przez białe linie narysowane na murawie stadionu, gdzie Harry znalazł Scorpio.

Przy tych dwóch sekwencjach – przekazania okupu za Ann Mary Deacon oraz pojedynku na Kezar Stadium – chciałabym się zatrzymać dłużej. Są one bowiem kluczowe dla odczytania mityczno-religijnego wymiaru filmu (istoty fabuły pasywnej) oraz realizacji wątku sobowtóra czy, jak piszą krytycy, gotyckiego drugiego¹¹⁰. Po nocnej zasadzce, z której udało mu się wymknąć, Scorpio zabija dziesięcioletniego czarnoskórego chłopca i eskaluje swoje żądania, domagając się dwustu tysięcy dolarów od władz miasta. Na dowód, że jest gotowy na wszystko, porwa czternastoletnią Ann Mary Deacon i zostawia ją, jak pisze, zakopaną z zapasem powietrza, który wytarczy do trzeciej nad ranem. Bressler informuje o tym Harry’ego i Chico. Przekazuje również, że mer zgodził się zapłacić, zbiera pieniądze, nie chce żadnych sztuczek i poszukuje ochotnika do ich dostarczenia. Bressler zwraca się z tym do Harry’ego, który wyraża zgodę. Oponuje jedynie Chico – nie chce, by Harry poszedł bez obstawy. Bressler powtarza rozkaz zwierzchnika. Harry i Chico na tym etapie działają już razem. Podejmują decyzję o wykorzystaniu dyskretnego połączenia radiowego do komunikacji, które umożliwi Harry’emu przekazywanie informacji o swojej lokalizacji. Chico zaś będzie w bezpiecznej odległości czuwać w samochodzie¹¹¹.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 65–90.

¹¹¹ Ten fragment odczytywany był mylnie przez krytyków. Podkreślali oni, że Harry został wyznaczony do zadania. Czyli tym samym twierdzili, że pewne decyzje są poza kontrolą ofiar. Jednak w tej scenie jest tak, że Bressler informuje Harry’ego, że mer szuka człowieka do dostarczenia okupu i pyta Harry’ego, czy by się nie podjął zadania. W świetle tego, że Harry od początku zajmuje się sprawą Scorpio, jest to jak

Houck o scenie przygotowań do zanieśienia okupu pisze, że polega ona na próbach męskości. Bressler, w imieniu ludzi z „czwartego piętra”, próbuje pozbawić Harry’ego męskości na wszelkie możliwe sposoby. Harry zaś spokojnie robi swoje, męskość tę albo przywracając, albo ochraniając. Kiedy Harry zostaje wystawiony przez „czwarte piętro”, Bresslera i ich rozkazy – okup ma zanieść sam, bez żadnej obstawy, Chico, który teraz już jest po stronie Harry’ego (świadczy o tym chociażby zmiana jego stroju – z typowej dla inteligentów marynarki, na wiatrówkę) spokojnie wytyka to Bresslerowi, mówiąc, że dają mu najbardziej niewdzięczne zadania. Harry, słysząc rozmowę, uśmiecha się tylko. W następnej scenie, w sklepie z urządzeniami podsłuchowymi, widać, że zaopatruje się wraz z Chico w sprzęt i że będą się wspierać. Kiedy już po przejęciu torby Bressler powtarza mu, że ma przestrzegać zasad (*ergo*: osłabić swoją męskość), Harry kładzie na jego biurku stopę i przymocowuje do łydki nóż sprężynowy, ostentacyjnie łamiąc na oczach Bresslera zasady oraz wspierając swoją falliczną moc fallicznym narzędziem¹¹².

Scorpio wyznaczył spotkanie na terenie Marina Green Easy Harbor po zmroku. O 21.30 zadzwonił do Harry’ego, korzystając z automatu telefonicznego i poinformował o zasadach i sposobie postępowania. Harry ma przemieszczać się pomiędzy wskazanymi punktami miasta w ściśle oznaczonym czasie. Nie wolno mu z nikim rozmawiać. Za każdym razem musi podnieść słuchawkę dzwoniącego automatu najpóźniej po czwartym sygnale. Nie może używać samochodu i mieć pomocników. Każdą z zasad wzmacnia groźbą, że jeśli się nie zastosuje, zakładniczka umrze. Ostrzega też Harry’ego, że będzie go obserwował. Pierwszym wskazanym miejscem jest stacja Forest Hills. Nieprzypadkowo Scorpio jako miejsca wyznacza „stacje”. W ten sposób Harry, jak Chrystus, wkracza na swoją drogę krzyżową, która skończy się „męczeństwem” u stóp krzyża¹¹³. Chrystus zrobił to dla ludzkości, Harry robi to dla Ann Mary Deacon.

najbardziej oczywiste i zrozumiałe. Zważywszy jeszcze na oddanie pracy oraz talenty Harry’ego (w odniesieniu do tropienia morderców), rzecz w ogóle nie powinna wzbudzać kontrowersji i dziwi ten sposób interpretowania. Z tej perspektywy jedyną sceną, która ma jawnie charakter rytualnego poszukiwania i naznaczenia kozła, jest scena ściągnięcia przez Harry’ego z dachu samobójcy. Nie wiedzieć czemu zgromadzeni przed budynkiem gapie niezwykle emocjonalnie reagują na to, że Harry ogłuszył mężczyznę, gdy ten skoczył na niego (przecież oczywiste jest, że szamocząc się samobójca zagrażałby bezpieczeństwu ich obu), wykrzykują w jego kierunku inwektywy, oskarżając o nieuzasadnioną brutalność i upowszechnianie przemocy.

¹¹² Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 79.

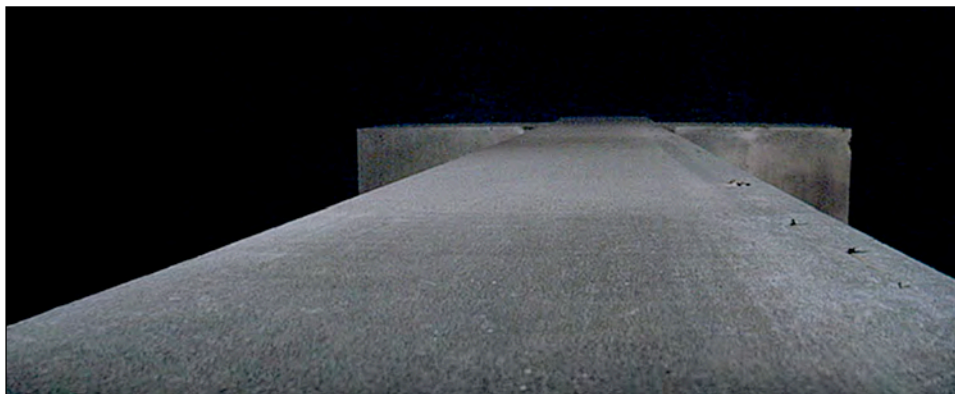
¹¹³ Właśnie o męczeństwie (*martyrdom*) w odniesieniu do sytuacji Harry’ego na przesłuchaniu całego filmu pisze Richard Combs. Por.: Richard Combs, *op. cit.*, s. 50–53.

Następnie Scorpio każe mu wsiąść do metra linii „K” i pojechać do stacji przy skrzyżowaniu ulic Church i Dwudziestej. Na tym etapie Harry ma szansę trochę odetchnąć (co zauważa Scorpio), jak Chrystus, który odetchnął podczas drogi krzyżowej, gdy pomógł mu Szymon z Cyreny. Kolejnym przystankiem jest budka z hamburgerami przy oceanarium. Scorpio drwi z Harry’ego i wyzywa go na zakończenie tej rozmowy. Czyli, jak Chrystus, Harry wystawiony jest na pośmiewisko i drwiny i musi je znieść z pokorą, by uratować dziewczynę. W tunelu, który prowadzi do oceanarium policjanta zaczepiają trzej mężczyźni, każąc mu oddać portfel. Harry wyciąga broń i przepłasza ich i biegnie dalej, gdyż dobiega go już dźwięk telefonu. Słuchawkę podnosi, wbrew protestom Harry’ego, przypadkowo przechodzący staruszek. Scorpio rozłącza się, ale po chwili dzwoni raz jeszcze. Wreszcie każe mu iść Mount Davidson Park, a dokładniej pod krzyż. Po wejściu do parku Harry spotyka całującą się parę oraz młodego chłopaka, który przedstawia się jako „Alice” i okazuje się homoseksualistą, szukającym partnera (co można zinterpretować jako „ludzie żyją spokojnie dalej, mimo dokonującego się tuż obok aktu męczeństwa”).

Harry wreszcie przybywa pod wielki betonowy krzyż ustawiony w parku na wzniesieniu. Kamera, która dotychczas śledziła go w niewielkiej odległości, pokazując go w planie amerykańskim lub pełnym, nagle zatrzymuje się, pozwalając, by Harry oddalił się, stając się maleńką, ledwo widoczną figurką na tle zajmującego większość kadru krzyża. W filmie naprzemiennie pojawiały się sceny z Harrym i Scorpio, którzy zajmowali niemal równą ilość ekranowego czasu. W tej scenie Harry traci swoją uprzywilejowaną pozycję. Najpierw, kiedy podchodzi do krzyża, kamera nagle staje się subiektywna. Dzięki jej ruchom oraz ścieżce dźwiękowej przywołującej muzyczny motyw Scorpio, widz wie, że to morderca ma teraz władzę nad spojrzeniem. Po chwili zostaje to potwierdzone również na poziomie werbalnym. Z ciemności wita Harry’ego, a następnie wydaje mu polecenia, które mężczyzna musi wykonać pod groźbą śmierci swojej i Ann Mary Deacon.

Krytycy wielokrotnie zwracali uwagę na reakcję Scorpio, gdy widzi broń Harry’ego. Pozwala sobie na uwagę: „Ale armata” (*My, that’s a big one*), co odczytywane było jako wyraz jego fascynacji bronią, braku równowagi psychicznej i biseksualizmu¹¹⁴. Wreszcie każe Harry’emu odwrócić się, podejść i oprzeć się twarzą o krzyż. Kamera nagle zmienia perspektywę. W detalu widać strukturę betonu krzyża – ujęcie jest z perspektywy Harry’ego. Po czym widać jakby zadarł on głowę, patrząc na

¹¹⁴ Richard Combs na podstawie tego określa go jako *queering psychopath*. Por.: *ibidem*.



Ilustracja 2.10. Ujęcie subiektywne z perspektywy Harry'ego na górujący nad nim krzyż
(*Budny Harry* [1971])

górujący nad nim krzyż (ilustracja 2.10). W tej chwili dzieje się coś niezwykłego. Kamera zmienia ustawienie o 180 stopni, jakby patrząc z czubka krzyża pionowo w dół (perspektywa Boga?). Mężczyźni stają się punktami: Harry nieledwie widoczny w swojej szarej marynarce, Scorio na głowie ma czerwoną kominiarkę (ilustracja 2.11). Podchodzi do policjanta i niemal od razu ogłusza go uderzeniem w kark kolbą karabinu. Nie pozwala mu jednak stracić przytomności. Potrząsa leżącym i zmagającym się z omdleniem policjantem, kopie go i szarpie. Twarz Harry'ego pokrywa się krwią.

Do cierpienia fizycznego dołącza się moralno-emocjonalne. Triumfującym głosem Scorio oznajmia, że zmienił zdanie i pozwoli dziewczy-



Ilustracja 2.11. Ujęcie z kamery skierowanej pionowo w dół na stojących pod krzyżem Harry'ego i Scorio (*Budny Harry* [1971])

nie umrzeć. Dodaje też, że zabije Harry'ego. Kopie go i celuje w niego z karabinu. Trzymający się dotychczas na uboczu Chico wkracza do akcji. Uprzedza strzał mordercy, ten jednak skierowuje ku niemu broń, ciężko go raniąc. Harry krzyczy, by partner nie zabijał mordercy. Chodzi mu zapewne o możliwość wydobycia informacji o miejscu uwięzienia zasypanej dziewczyny lub, jak chcą krytycy, o stosowanie się do poleceń przełożonych i przestrzeganie zasad obowiązujących w policji. Jednocześnie wydobywa ukryty na łydce nóż sprężynowy i wbija go głęboko w udo Scorpio; ten wyje przeciągłym głosem.

Richard Combs zwraca uwagę na sposób stylizowania Scorpio na potwora, monstrum. Zwłaszcza podczas konfrontacji w parku: „staje się jak zwierzę, a park jak dżungla”¹¹⁵. W dalszej części zaś, gdy mężczyźni spotykają się po raz kolejny tej nocy, tym razem na stadionie: „kiedy Harry go przyszpila, staje się odrażający – zdeprawowany i mazgajowaty, kwili i szlocha. Jest absolutnym i kosmicznym zagrożeniem dla ludzkiego porządku, jak ludzie w *Inwazji porywaczy ciał*”¹¹⁶. W scenie w parku również jest histeryczny. Mówi na przemian normalnym i chłopcim głosem. Muzyka z nim kojarzona jest jak muzyka z modnych nieznaczenie później horrorów okultystycznych, podkreślając tym samym jego monstrialność. Zraniony przez Harry'ego wyje, jęczy i zawodzi, jak ranne zwierzę.

Harry, jak wspomniałam, wbija Scorpio nóż sprężynowy głęboko w udo. Trzy kwestie wiążą się z tą raną. Po pierwsze, zadana jest ona przedmiotem fallicznym i polega na penetracji ciała, krwawieniu oraz bliskości, czyniąc z obu mężczyzn partnerów w bójce stylizowanej na sadomasochistyczne zbliżenie. Po drugie, rana w nogę na znaczenie symboliczne. W opowieściach mitycznych, jak twierdzi Robert Bly, pojawia się ona bardzo często i niesie z sobą prawdę o rozwoju bohatera. Bly pisze: „Zraniona noga wpływa na szybkość ruchów. [...] zwalnia [je – E.D.]. Zgodnie z dawną tradycją uczucie kojarzy się z powolnością. Ta rana zapewne wpłynie na pogłębienie uczuciowości bohatera”¹¹⁷. Jakub, po potyczce z Bogiem, kuleje, Robert Graves podaje, że według dawnej tradycji Jezus „powłóczył nogą”. Chromy był Hefajstos, Edyp miał szpotawą stopę i, poprzez oślepienie, również spowolnił swe ruchy. „Według pewnych dawnych tradycji żaden mężczyzna nie może stać się dorosły, jeśli nie otworzy się na świat ducha i duszy, a takie otwarcie może dokonać się dzięki ranie – zadanej w odpowiednim miejscu, w odpowiednim

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Robert Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przeł. Jacek Tittenbrun, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1993, s. 237.

czasie, w odpowiednim towarzystwie”¹¹⁸. „Ludzie zanadto zdrowi, przesadnie dbający o swoją kondycję fizyczną i nadmiernie umięśnieni mogą wykorzystywać swoje zdrowie, aby zamknąć dostęp do siebie duszy. Nie pozostawiają oni dla niej żadnej furtki. Doskonając się w sztuce zwyciężania, osiągają być może zdrowie, ale dusza wkracza jedynie przez furtkę porażki”¹¹⁹. „Rana w nogę, zadana rytualnie lub w obrębie przestrzeni progowej, wzmacniała najwyraźniej młodych mężczyzn”¹²⁰. Wreszcie, po trzecie, wcześniej w filmie, podczas napadu na bank Harry został ranny w nogę. To powiększa ich podobieństwo, czyniąc z nich symbolicznych braci.

Harry traci przytomność (co ma znaczenie symboliczne). Scorpio chwyta torbę i ucieka w ciemność. On również traci przytomność (po raz kolejny zachowują się w bliźniaczy sposób), osuwa się ze zbocza i traci kontrolę nad swoim ciałem. Obaj mężczyźni po chwili ją odzyskują. Jednocześnie i podobieństwo ich zachowań oraz tego, co się z nimi dzieje, ukazana jest poprzez montaż równoległy naprzemienny (pogłębienia wrażenia „bliźniakowości”). Harry sięga po leżące nieopodal magnum i strzela w zarośla, gdzie zniknął Scorpio. Scorpio z kolei wyciąga sobie z uda zakrwawiony nóż, ściąga z twarzy maskę i przykłada ją do rany, by zatamować krew. Teraz i on ma splamione spodnie (następny element łączący obu mężczyzn). Harry po raz kolejny traci świadomość, patrząc na górującego nad nim krzyż.

Scorpio udaje się na izbę przyjęć do szpitala, Harry’ego zabierają do biura porucznika Bresslera, a Chico na oddział intensywnej terapii. Ranny Harry odbiera telefon od lekarza, który opatrywał Scorpio. Wskazał też, gdzie można go znaleźć, gdyż znał go z widzenia – mężczyzna sprzedaje programy na pobliskim stadionie i pomieszkuje tam za zgodą zarządcy. Zdeterminowany by uratować czternastolatkę, Harry, mimo wątpliwości towarzyszącego mu DiGeorgio, bez nakazu przechodzi przez płot stadionu. Scorpio obserwuje Harry’ego jak zwierzę, z ukrycia. Wyczuł, że jego tropiciel się zbliża i opuszcza swoje legowisko (kawa na kuchence jest gorąca). Kulejący Scorpio ucieka, Harry goni go, choć również ma problem ze złapaniem oddechu. W ciemności trudno jest odróżnić jednego od drugiego. Gdy Scorpio wbiega na murawę, DiGeorgio zapala lampy (akt musi dokonać się w pełnym świetle, by widz widział kto jest kim). Harry najpierw krzyczy, by się zatrzymał, następnie strzela mu w łydkę (znów lewą) zmuszając do upadku.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 238.

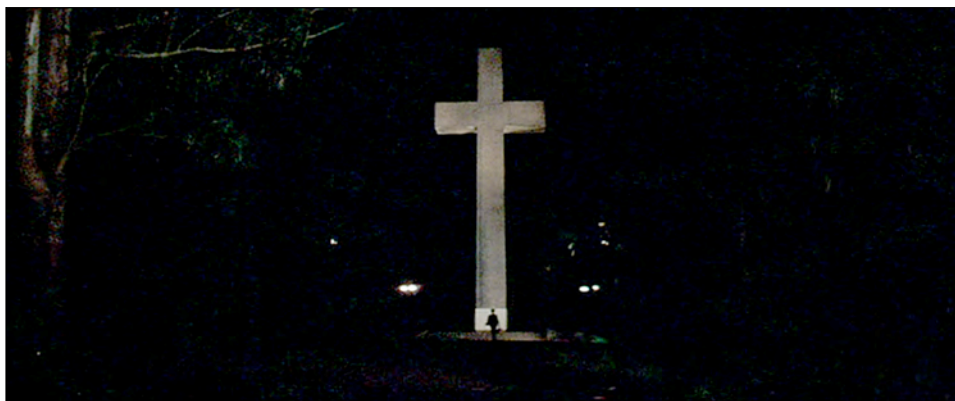
¹²⁰ *Ibidem*, s. 244.



Ilustracja 2.12. Scorpio na tle „krzyża” (*Bрудny Harry* [1971])

Raz jeszcze zadaje mu ranę w nogę, jakby „uziemiając” go w sensie, o którym pisał Bly i zmuszając do podporządkowania się, wypełnienia rytuału. Scorpio wyje i błaga o litość i lekarza. Oskarża jednocześnie Harry’ego o bezwzględność i naruszenie swoich praw. Żąda адвоката i nie chce mówić. Harry zmusza go do wyznania miejsca ukrycia Ann Mary, przydeptując mu nogę¹²¹. W scenie tej widać wyraźnie nieźborności i błędy inscenizacyjno-montażowe. Scorpio w różnych ujęciach ma dwie różne pary spodni, bandaża na udzie raz w ogóle nie widać, a raz założony jest zbyt nisko w stosunku do rany. Wreszcie układ jego ciała: w kolejnych ujęciach leży w dwóch różnych miejscach. Kiedy Harry podchodzi do niego, znajduje się przy linii poprzecznej boiska, na której zaznaczone są odległości krótkimi poprzecznymi kreskami. Później, kiedy Harry rozpoczyna tortury, a kamera odjeżdża do ujęcia totalnego kończącego się ściemnieniem kadru, Scorpio leży już w znacznej odległości od tego znacznika. Pierwsze ułożenie jest interesujące, gdyż białe linie na murawie (poprzeczna i znacznik odległości) tworzą krzyż. Scorpio pokazany jest na jego tle trzykrotnie w figurze ujęcie–przeciwujęcie (ilustracja 2.12). Zatem i tutaj doszło do pewnej ekwiwalencji, najpierw Harry został skojarzony z krzyżem (ilustracja 2.13), następnie zaś Scorpio.

¹²¹ Houck pisze o dokonaniu w tej scenie przez Harry’ego „symbolicznego gwałtu” na Scorpio. Gwałt ten zestawiony zostaje z rzeczywistym gwałtem dokonany na Ann Mary Dieken, a uświadomionym widzowi w następnej scenie. Por.: Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 79.



Ilustracja 2.13. Harry zmierzający w kierunku krzyża (*Brudny Harry* [1971])

Warto jeszcze chwilę zatrzymać się nad torturami zadawanymi przez Harry'ego. Jak wspomniałam, Callahan strzela do Scorpio, by ten się zatrzymał (Scorpio chciał uciec, mimo pierwszej rany w nodze niemal się mu to udało, spowolniały po „doświadczeniu krzyża” Harry nie mógł go dogonić). Powtórnie rani go w nogę, jakby zmuszając do tego, by mężczyzna otworzył się na duchowość, gdy on chce jej umknąć. Gdy wreszcie Harry podchodzi do leżącego Scorpio, widać ją wyraźnie – jest otwarta i krwawi. Rana w męskim ciele, zwłaszcza ta zadana rytualnie, jak dowodzi Bly ma stanowić rodzaj „męskiego łona lub sromu”¹²². Ma ona nie tyle zabić, co „przyprawić o blizny”, które spowodują, że postać osiągnie dojrzałość („Nie da się osiągnąć dojrzałości bez otrzymania rany, która trafia w samo sedno”¹²³). „Zgodnie z dawną tradycją kobiety mają dwa serca: jedno w piersi, drugie w łonie. A zatem starcy w ramach inicjacji zadając młodzieńcowi ranę, dają mu drugie serce. Mężczyzna ma teraz nie tylko swoje zwykłe fizyczne serce, ale także serce litościwe. Ma podwójne serce”¹²⁴. Harry w tę ranę wkłada swoją nogę, zmuszając do Scorpio do litości nad czternastolatką. Zadaje Scorpio gwałt, zmuszając go do wzbudzenia w nim uczuć (nawet jeśli dziewczyna jest już martwa, to oddanie jej ciała matce i właściwy pochówek mają również kulturowe i sakralne znaczenie).

Przywołane wyżej sceny określiłabym jako kluczowe w schemacie ofiarniczym. Jak wspomniałam, jeśli przyjąć teorię Rikke Schubart

¹²² Robert Bly, *op. cit.*, s. 245–246.

¹²³ *Ibidem*, s. 247.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 247–248.

o wpisaniu filmów akcji (w tym również filmów policyjnych) w fabułę pasyjną, *Brudny Harry* najbardziej oddalałby się od linearnego schematu ofiarczego na rzecz ekwiwalencji z monstrem. Do przywrócenia ładu w pogrążonym w chaosie społeczeństwie potrzebna jest ofiara. Jednak ofiara nie zostaje złożona z pierwszego kozła ofiarnego (kozła ofiarnego systemu). Zostaje ona złożona z „brata bliźniaka”, *doppelgänger*a. Figury, która jest tak bardzo podobna do bohatera, że dzieli ich tylko ta jedna cienka linia – „Harry ma odznakę”. Pozornie obaj przedstawieni są jako potwór i wybawca, jednak, jeśli bliżej przyjrzeć się filmowi, to na poziomie formalnym i opowiadania wyłania się inna prawda. Jak pisze Davis Houck: „Powiedziałbym, że ten film wyraźnie ostrzega: uważaj, gdy ścigas i dokonujesz egzekucji nękających społeczeństwo monstrów, gdyż ryzykujesz w ten sposób, że staniesz się jednym z nich. *Brudny Harry* nie pozwala widzom na «przeoczenie» «tolerowanej przemocy» poprzez uczynienie z dążenia do sprawiedliwości «ceremonii» lub «spektaklu». Przemoc jest zbyt demonstracyjna i zbyt stylizowana; prowokuje krytykę, mimo że sama się obnaża poprzez nadmiar”¹²⁵.

Podjmując wątek wprowadzenia i wykorzystania w *Brudnym Harrym* figury *gothic double*, Houck odwołuje się do Edwarda Ingebretsen. Ten ostatni w swojej książce poświęconej gotyckim monstrom pisze, że współczesne potwory pełnią co najmniej dwie bardzo istotne funkcje. Po pierwsze, wskazują na problemy nurtujące społeczeństwo; są „wehikułami” „prezentującymi społeczne bolączki”. Po drugie, pozwalają określić granicę pomiędzy „normalnym” a „innym”, odmiennym, co z kolei umożliwia człowiekowi samookreślenie: „Usuwanie monstra ze społecznej przestrzeni, sami się na niej umieszczamy”¹²⁶. Houk pisze: „Innymi słowy, ilekroć społeczeństwo stara się określić i zdefiniować kogoś lub coś jako «monstrum» implikuje to dialektyczną relację. Najważniejsze jest to, że potwór musi zostać uśmiercony lub wytropiony. Dokonując rytualnego mordy, oczyszczamy społeczność z wszelkich bolączek. Tutaj, wedle Ingebretsen, leży problem: «przemoc, która temu służy [zabiciu monstrum] zostaje przeoczona za sprawą wrażenia jakie wywołuje jej spektakl»”¹²⁷.

Brudny Harry nie jest filmem gotyckim *sensu stricto*; wykorzystane w nim jedynie zostają gotycystyczne elementy. Przede wszystkim zaś gotycystyczne ze swej natury są rozwiązania pewnych problemów.

¹²⁵ Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 67–68.

¹²⁶ Edward J. Ingebretsen, *At Stake. Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, University of Chicago Press, Chicago, London 2001, s. 5.

¹²⁷ Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 67.

Houck zwraca uwagę na trzy motywy nawiązujące do gotycyzmu w filmie Siegela: pierwszym jest uczynienie Scorpio sobowtórem Harry'ego, zdublowanie tych postaci, drugim jest wykorzystanie San Francisco jako miasta i krajobrazu, trzecim – sięgnięcie do tematu transgresji na poziomie jednostki, która łamie pewne społeczne tabu¹²⁸. Ostatnią z wymienionych kwestii, Punter i Byron dookreślają w następujący sposób: „męskie dzieła gotyckie [...] koncentrują się przede wszystkim na problemie tożsamości i na transgresji społecznych tabu dokonywanych przez męskiego protagonistę. Zakładają konfrontację samotnej, sięgającej wyżej jednostki z różnymi instytucjami społecznymi”¹²⁹. Problem w *Brudnym Harrym* stanowią instytucje stworzone do podtrzymywania prawa. Zamiast egzekwować je, w filmie przedstawione są jako te, przez które prawo przestało definiować najbardziej podstawowe kategorie – tego, co jest sprawiedliwe i tego, co sprawiedliwe nie jest. Transgresja Harry'ego, jak podkreśla Houck, polega na wyjściu i działaniu poza prawem (może to zrobić jako „jednostka sięgająca wyżej”), po to, by „zbawić miasto”¹³⁰.

Dochodzimy wreszcie do kluczowej kwestii, jaką jest wątek monstrum przewijający się w kinie policyjnym na różne sposoby, formując dziwny i niepokojący dyskurs. W filmach z lat siedemdziesiątych granica pomiędzy policjantem a jego *gothic double* zostaje najbardziej rozchwiana. Filmy te są pod tym względem niezwykle poruszające. Policjanci są gotyckimi potworami, którzy spotykają swojego drugiego. W latach osiemdziesiątych, poprzez uwznioślenie bohatera akcji, wyraźniejsze narysowanie linii pomiędzy policjantem a przestępcą oraz skonwencjonalizowanie i dystans, sytuacja jest już mniej niepokojąca. Widz wie, gdzie jest dobro, a gdzie zło. W latach dziewięćdziesiątych zło – seryjny morderca znów jest jednoznaczny. Teraz zaś – to znaczy, w latach siedemdziesiątych – policjant, by go schwycić, musi się zanurzyć w tym złu. Wejść w nie. W punkcie wyjścia jest dobry. Stąd doświadczenie obcowania ze złem tak bardzo jest dla niego traumatyczne. Pozostawia na jego duszy blizny. Cel – oczyszczenie społeczeństwa – pozwala jednak rozpoznać tę sytuację w kategoriach ofiary i, w konsekwencji, zbliżyć rany.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 68.

¹²⁹ David Punter, Glennis Byron, *The Gothic*, Blackwell Publishing, 2004, s. 278.

¹³⁰ Davis W. Houck, *op. cit.*, s. 69.

Pozostałe filmy z inspektorem Callahanem

Sila magnum – drugi z cyklu filmów z Harrym Callahanem – wprowadzony został na ekrany dwa lata po premierze *Brudnego Harry'ego*. Jego akcja, jak poprzednio, rozgrywa się w San Francisco. Ze względu na protesty społeczne przeciwko nadużywaniu przez policję przemocy, Callahan został przesunięty z wydziału zabójstw do brygad obserwacyjnych. Ma również nowego partnera – dopiero co przyjętego do służby czarnoskórego Early'ego Smitha (Felton Perry). W mieście dochodzi do egzekucji. Brutalnie zastrzelony zostaje jeden z mafijnych bossów – Carmine Ricca (Richard Devon) – tuż po tym, jak jego obrońcom udało się wykpić sąd i uniknąć oskarżenia o zamordowanie reformatora związkowego i jego rodziny. Oburzeni prostracją wymiaru sprawiedliwości mieszkańcy San Francisco przyjmują dokonaną na Ricco i jego ludziach egzekucję z ulgą. W podobnych okolicznościach giną inni wysoko postawieni w miejskim półświatku ludzie: bawiący się w posiadłości na wzgórzach przestępca wraz z swoimi towarzyszkami, znany stręczyciel, który bezwzględnie odnosił się do zarabiających na niego dziewczyn, brutalnie mordując jedną z nich, oraz słynny handlarz narkotyków.

Ze względu na umiejętności Callahana, przełożeni podejmują decyzję o przywróceniu go do wydziału zabójstw i włączeniu do śledztwa. Okoliczności egzekucji wskazują na osobę, która albo podaje się za policjanta, albo nim jest. Harry początkowo podejrzewa pracującego w drogówce swojego przyjaciela. Charlie McCoy (Mitch Ryan) od jakiegoś czasu zachowuje się w nietypowy sposób. Podchodzi do pracy bardzo emocjonalnie, narzeka na nieprzychylnie reakcje ludzi na działania policji, w domu, przed swoimi małymi dziećmi grozi, że popełni samobójstwo i reaguje agresywnie na sugestie dotyczące zmiany stanowiska lub odejście na emeryturę. McCoy jednak również zostaje zastrzelony w podejrzanych okolicznościach. Wówczas Harry uświadamia sobie, że za morderstwami stoi grupa nowo przyjętych do policji i pracujących w drogówce młodzieńców. Już wcześniej zwrócił na nich uwagę. Mężczyźni nieustannie trzymali się razem i doskonale strzelali. Jeden z nich, Davis (David Soul), pokonał nawet, podczas policyjnych zawodów strzeleckich, dzierżąc go dotychczas pierwsze miejsce, inspektora.

Porucznik Neil Briggs (Hal Holbrook), bezpośredni przełożony Harry'ego, z którym inspektor jest skonfliktowany, zmusza go, mimo protestów, by aresztował Franka Palancio (Tony Giorgio) – kolejną grubą rybę mafijnego półświatka. Callahan z kolei wymusza na Briggsie przydzielenie mu do tego zadania dwójki z owych młodych policjantów z dro-

gówki. Tuż przed pojawieniem się Callahana i jego ludzi w porcie, ktoś telefonicznie ostrzega Palancio. Jednak wprowadza go w błąd, mówiąc, że atakujący przebrani będą za policjantów. Palancio strzela do przybyłych, zabijając Phila Sweeta (Tim Matheson), który zapukał do drzwi, by dostarczyć mu nakaz aresztowania. Podczas strzelaniny giną wszyscy ludzie Palancio, a on sam nadziewa się na drąg podnośnika portowego. Harry już ma pewność, że młodzieńcy z drogówki są egzekutorami. Przedstawia dowody Earlowi i ostrzega go, że im obu grozi niebezpieczeństwo. Po powrocie do domu znajduje bombę zegarową w skrzynce na listy. Udaje mu się ją rozbroić i nie dopuścić do wybuchu. Nie zdąża jednak ostrzec swojego partnera i ten ginie, otworzywszy swoją skrzynkę.

Po Harry'ego do mieszkania przyjeżdża sam Briggs. Zamiast zabrać go na posterunek, każe mu jechać poza miasto, gdzie dołączyć mają młodzieńcy z drogówki. Harry wcześniej odrzucił propozycję dołączenia do ich drużyny i teraz postanowili go wyeliminować w inny sposób. W spektakularnej potyczce na wraku zacumowanego przy nabrzeżu drobnicowca, Callahan w nierównej walce pokonuje jednego po drugim. Na koniec musi zmierzyć się ponownie z Briggsem, który zdołał dojść do siebie po bójce i wyrzuceniu go z pędzącego samochodu. Ostrzega Harry'ego, że obróci tę sytuację przeciw niemu, oskarżając o szaleństwo i zabójstwo policjantów. Ginie jednak w samochodzie, w którym Harry uruchomił bombę.

Mimo odniesień do bieżącej sytuacji poprzez chociażby przedstawienie przestępczości, która wówczas destabilizowała sytuację wewnątrz kraju (terroryzm, porwania samolotów dla okupu, brutalne napady na sklepy) oraz wpisania w film polemiki z krytyką oskarżającą *Brudnego Harry'ego* o faszyzm, *Siła magnum*, jak twierdzi Eric Patterson, kontynuuje główny temat pierwowzoru. Chodzi o postać silnej i niezależnej jednostki zmuszonej do zmagania się z systemem chcącym wykorzystać ją dla swoich niecznych celów. Jak pisze badacz: „popularność tego filmu wynika nie tyle z pozycji, jaką zajmuje w kwestii metod i sposobów kontrolowania przestępczości, ale z przedstawienia Harry'ego jako kogoś, kto zмага się z przełożonym [*authority figure*], liderem szwadronu śmierci, porucznikiem Briggsem”¹³¹.

Siła magnum wpisuje się również w schemat filmów z Harrym Callahanem wskazany przez Dennisa Bingham. Zbrodnia, która inicjuje narrację nie jest czymś jednostkowym. Po pierwszej następują kolejne, realizowane według podobnego schematu. Mimo że nieoficjalnie przez wła-

¹³¹ Eric Patterson, *op. cit.*, s. 98.

dze i mieszkańców San Francisco odbierane są z pewną ulgą – giną ludzie, którzy są winni okrutnych zbrodni, a ich nieuczciwość i bezwzględność jest tajemnicą poliszynela – to zagrażają porządkowi prawnemu. Callahan, ze względu na niezadowolenie i protesty społeczne wywołane faktem posługiwania się przez niego przemocą, pracuje nie w wydziale zabójstw, ale w brygadzie obserwacyjnej. Za każdym razem jednak zjawia się na miejscu przestępstwa lub/i zbiera o nim informacje.

Niezwiązanym bezpośrednio z fabułą incydem, który objawia męską moc Harry’ego, jest próba porwania samolotu do Nowego Jorku. Inspektor przypadkiem znajduje się właśnie na lotnisku i spożywa „najlepszego w mieście hamburgera”, gdy wszczęty zostaje alarm. Prowadzący fast-food były policjant i znajomy Harry’ego odczytuje zaszyfrowany komunikat i przekazuje Callahanowi informacje. Ten, mimo że jest w trakcie posiłku, zgłasza się do sztabu kryzysowego i sugeruje rozwiązanie. Przebrany za żądanego przez porywaczy pilota, wchodzi na pokład i unieszkodliwia mężczyzn jeszcze przed startem.

W *Sile magnum* Harry od początku ma partnera, który jest niedoświadczony. Rekrutuje się również z mniejszości – jest Afroamerykaninem (wypełnia tym samym kwoty politycznej poprawności). Mimo swojego oddania i wiary w Callahana, ginie pod koniec filmu, gdyż – wbrew radzie Harry’ego – nie był dość ostrożny. Harry identyfikuje zлочyńców, jednak nie do końca – wciąż nie domyśla się, że to Briggs kieruje grupą rekrutów. Strzelanina w Palancio Foods Inc. staje się pretekstem do odsunięcia go od sprawy. Stanowczo jednak odmawia przyłączenia się do grupy „mścicieli”. Naraża go to na próbę zamachu na jego życie. Harry eliminuje zлочyńców. Co istotne, to „łeb hydry”, czyli Briggs, zostaje zniszczony doszczętnie. Tak jakby należało bestię rozwalić na tysiąc kawałków, by się nie odrodziła. Na zakończenie Harry po raz trzeci wypowiada kwestię, która jest jego znakiem firmowym w *Sile magnum*: „Trzeba znać swoje ograniczenia”.

Jak wspominałam, film odnosi się w wielu miejscach do bieżących wydarzeń i nurtujących Amerykanów problemów, przez to dowodząc swojej wrażliwości na rzeczywistość społeczną. Deborah Allison wymienia trzy ważne kwestie. Po pierwsze jest to zaistnienie w świadomości publicznej zagrożenia, jakim była możliwość uprowadzenia samolotu w celach terrorystycznych, wywołane znaczącym wzrostem liczby porwań w tamtym okresie. Po drugie, zainteresowanie zmianami w psychice żołnierzy, którzy brali udział w wojnie wietnamskiej. Allison podkreśla, że ten wątek przewija się w trzech pierwszych częściach cyklu. W przypadku Scorpio nie zostało to powiedziane *explicite*. W *Sile magnum* mowa jest o tym, że młodzi policjanci przeszkoleni zostali w służ-

bach specjalnych, w siłach powietrznych. W kolejnej części cyklu – *Strażniku prawa* – członkowie grupy terrorystycznej służyli w Wietnamie. Ich kondycja fizyczna jest bez zarzutu. Pozostaje jednak otwarte pytanie, na ile udział w wojnie wpłynął na ich psychikę i możliwość funkcjonowania w społeczeństwie. Trzecią z bieżących kwestii społecznych poruszanych w filmie jest stosowanie podwójnych standardów: pobłażanie ludziom będącym u władzy i przymykanie oczu na łamanie przez nich prawa. Film wprowadzony został na ekrany, gdy fakty dotyczące afery Watergate były już powszechnie znane. Mimo to Nixon ubiegał się o reelekcję, otrzymał nominację i wybrany został na drugą kadencję prezydentem Stanów Zjednoczonych¹³². Ta kwestia zostaje sproblematyzowana w postaci porucznika Briggsa. Twórcy dokumentu *Policjant-bohater: Wczoraj i dziś* wspominają jeszcze o jednej kwestii. Mianowicie powszechność „codziennych” przestępstw, jak pokazany w filmie napad na dyskont z ceramiką.

Patrick McGilligan stwierdza, że *Sila magnum* jest „wtórna i schematyczna”. *Sequel* zatracił dwuznaczność i drapieżność *Brudnego Harry’ego*. Co więcej, twórcy nie zatroszczyli się o zachowanie ciągłości akcji oraz kontynuację wprowadzonych w pierwszej części wątków. Film z 1971 roku kończy się sceną odrzucenia przez Harry’ego odznaki. W filmie z 1973 roku jest on na powrót policjantem bez słowa wyjaśnienia, jak to się stało, że wrócił do służby. Harry w pierwszej części był „smutny i zgorzkniały”, samotny i „cierpiący po stracie żony”. W *Sile magnum* po żonie w jego życiu pozostał tylko ślad w postaci ślubnej fotografii stojącej na szafce nocnej. Poza tym Harry jest otwarty na nowe znajomości i nie waha się skorzystać z okazji i pójść do łóżka z uroczą Azjatką – sąsiadką z dołu¹³³. Z kolei Eric Patterson zwraca uwagę na bardziej kluczową nieścisłość. Widz, który nie widział *Brudnego Harry’ego*, po pierwszej scysji pomiędzy Harrym a porucznikiem Briggssem może odnieść wrażenie, że obaj mężczyźni znają się od dawna, a scena jest po prostu kolejną odsłoną trwającego od jakiegoś czasu konfliktu. Briggs bowiem wspomina o przyczynach przesunięcia Harry’ego z wydziału zabójstw do brygady obserwacyjnej (chodziło o zły PR wywołany brutalnością inspektora).

¹³² Deborah Allison, *op. cit.*, s. 19–20.

¹³³ Patrick McGilligan, *op. cit.*, s. 233. Niebezpośrednio McGilligan winą za to obarcza Eastwooda, który stał się zbyt zadufany w sobie i przekonany o tym, że w czymkolwiek się pokaże, odniesie sukces. Poza tym wskazuje na konflikt pomiędzy aktorem-gwiazdą, który występował tu również w roli producenta, a reżyserem. Eastwood nie tylko wtrącał się nieustannie na planie, ale też nie pozwolił nakręcić kilku wymagających większych nakładów finansowych scen.

Neil Briggs jako postać pojawia się w *Sile magnum* po raz pierwszy. Co więcej, jak podkreśla Patterson, łamie on schemat. Dotychczas bowiem przełożeni Harry'ego nie do końca ufali jego intuicji, ocenie sytuacji i umiejętnościom. Briggs z kolei „zbyt dobrze zdaje sobie sprawę z jego wartości oraz obawia się, że Harry zdemaskuje stworzony przez niego szwadron śmierci”¹³⁴. Konflikt więc w ogólnym zarysie jest ten sam – chodzi o podporządkowanie i kontrolowanie jednostki przez system. Realizowany jest jednak w odmienny sposób. Wrogiem nie jest przestępca, ale przedstawiciel systemu, skrywający się pod maską praworządnego obywatela i stosującego się do zasad stróża prawa. Podczas pierwszej konfrontacji porucznik mówi do Callahana, że choć służy dwadzieścia lat w policji, ani razu nie użył broni. Co oczywiście ironicznie Harry przywoła na zakończenie, gdy Briggs będzie celował do niego w samochodzie, którym jechać będą na nabrzeże.

Przyczyna rozbieżności w ocenie *Sily magnum* w dużej mierze wynika z pewnych niespójności założeń w koncepcji filmu. Scenariusz został napisany jako polemika z zarzutami lewicowo-liberalnych krytyków wobec *Brudnego Harry'ego*. John Milius – znany powszechnie ze swoich konserwatywnych poglądów autor pierwszej jego wersji¹³⁵ – nie tyle bronił tradycyjnych pozycji jako takich, co chciał udowodnić, że Harry nie jest aż tak konserwatywny w swoich poglądach. Najpełniej oddaje to scena rozmowy Callahana z młodymi policjantami w garażu, gdy ci składają inspektorowi oficjalną propozycję przyłączenia się do grupy i wzięcia udziału w ich misji. Harry odmawia im wówczas, podkreślając: „I think you've misjudged me” (jakby sam Eastwood stanął przed krytykami i powiedział im: „Obawiam się, że mnie źle oceniliście”). Owa próba wyjaśnienia i polemiki przeprowadzona zostaje w *Sile magnum* w trzech obszarach: pierwszy dotyczy idei *vigilantism*, drugi wątków rasowych, trzeci zaś stosunku Harry'ego do kobiet. Pomyślane zostały i wprowadzone do filmu w taki sposób, by zaświadczyć o postępowości Callahana. Przy bliższym oglądzie ujawnia się w nich niepokojąca ambiwalencja; jak w scenie napadu na sklep.

Zdaniem Calrosa Clarensa na ironię zakrawa fakt, że charakteryzujący się konserwatywnym podejściem do kwestii sprawiedliwości i wymierzania kary Harry w tym filmie został „zepchnięty na lewicowo-

¹³⁴ Eric Patterson, *op. cit.*, s. 98.

¹³⁵ Eric Lichtenfeld podaje, że John Milius był też współautorem pierwszej wersji scenariusza do *Brudnego Harry'ego* pisanego z myślą o Franku Sinatrze w tytułowej roli. Na okładce (z datą 17 listopada 1970 r.) widnieją również nazwiska Terrence'a Mallicka i Harry'ego Juliana Finka. Por.: Eric Lichtenfeld, *op. cit.*, [kindle edition, locations: 373–383; 3719–3722].

centrowe pozycje przez bandę nowo przyjętych do drogówki policjantów, którzy zorganizowali swoją własną wersję brazylijskich szwadronów śmierci”¹³⁶. W filmie okazuje się, że to nie Harry jest rzecznikiem powrotu do idei *vigilantism*. Wręcz przeciwnie, w długiej scenie szczerej rozmowy z Briggssem, gdy ten próbuje przekonać Harry’ego do swoich racji, z całą stanowczością Callahan stwierdza: „nienawidzę tego cholernego systemu. Ale będę się go trzymał, póki nie zjawi się ktoś, kto zaproponuje coś sensownego”. Tłumaczy też, że *vigilantism* nie jest rozwiązaniem, gdyż prowadzi do zatracenia miary i eskalacji przemocy: „W porządku. Ale jak się to ma do morderstwa? Kiedy policja zaczyna zabijać własnych ludzi, jak to się skończy, Briggs? Niedługo będziecie zabijać ludzi za złe przechodzenie przez ulicę. I za wykroczenia drogowe. A skończysz tak, że zabijesz sąsiada, bo jego pies sika na twój trawnik”.

Próba zrehabilitowania Harry’ego odbywa się nie tylko na poziomie obrony prawa przeciw tym, którzy chcą wprowadzić podwójny system odniesienia. „Harry rasista – jak to określił Clarens – ma za partnera czarnoskórego policjanta”¹³⁷. Próba wybielenia stosunku twórców do mniejszości zostaje również przeprowadzona poprzez rasowe „zniuan-sowanie” grupy rabusiów, którzy z bronią napadają na dyskонт z ceramiką i drobnymi artykułami wyposażenia wnętrz. W jej skład wchodzi czterech, w większości białych, mężczyzn. Herszt reprezentuje zdecydowanie aryjski typ etniczny. Scenie napadu warto jednak przyjrzeć się jeszcze z powodu sposobu zachowania biorących w niej udział postaci. Harry zostaje wezwany, gdy rabusie obserwują dyskонт, przymierzając się do kolejnego napadu. Tym razem policja przygotowała zasadzkę. Partner Harry’ego, Earl obsługuje kasę przebrany za sprzedawcę. Jeden z oprawców grozi mu bronią, gdy ten chce sięgnąć po ukryty pod ladą pistolet. Każe Earlowi otworzyć usta i ssać lufę strzelby, którą trzyma, zwracając się do niego „czarnuchu” (*nigger*). Earl tężeje, na jego twarzy występują krople potu, nie wykonuje jednak polecenia. Rozwścieczony mężczyzna grozi mu śmiercią i nakazuje, by Earl przed nim ukląkł. Harry, który w tym czasie przebywa na zapleczu i obserwuje incydent przez weneckie lustro, czeka. Napięcie w tej scenie wynika nie tylko z zagrożenia życia jednej z postaci oraz jej upokorzenia, ale przede wszystkim z tego, że widz nie wie, dlaczego Harry zwleka z wkroczeniem do akcji (ilustracja 2.14). Racjonalnie wyjaśnić można to koniecznością „zejścia” Earla z linii strzału (jak tylko mężczyzna klęka, Harry

¹³⁶ Calros Clarens, *op. cit.*, s. 307.

¹³⁷ *Ibidem*.



Ilustracja 2.14. Upokorzenie Earla (*Sila magnum* [1973])

oddaje śmiertelny strzał w kierunku rabusia przez lustro), wydzwięk pozostaje jednak dwuznaczny. Jak gdyby Harry chciał doświadczyć Earla, doprowadzić do sytuacji, by ten poczuł, jak bardzo bez niego jest bezbronny i nieporadny w obliczu zagrożenia.

Callahan nie wyraża *explicite* swojego negatywnego stosunku względem mniejszości, jak to miało miejsce w *Brudnym Harrym*. Stara się zachowywać poprawnie względem innych. Jednak jego sposób traktowania Early'a oraz kontrastowanie zachowań obu mężczyzn w różnych sytuacjach wskazują na rozbieżność pomiędzy deklarowanym i realizowanym światopoglądem wpisanym w obraz. Mimo że jest równym funkcją partnerem Harry'ego (obaj są inspektorami), rola Smitha sprzeczna się do towarzyszenia Callahanowi, reagowania podziwem (lub przerażeniem) na jego sposób obchodzenia się z przestępcami i podzielenia wątpliwości Harry'ego. Podczas porwania samolotu do Nowego Jorku obaj mężczyźni są na lotnisku, jednak tylko Callahan podejmuje działania. Early przygląda się najpierw z punktu widokowego, a następnie, już po zakończeniu akcji, odbiera z jego rąk zabraną porywaczom broń. Gdy śledzą Palancio i jego ludzi, Harry podejmuje wszystkie decyzje, Early co najwyżej oponuje, ostrzega i wyraża strach. Widok zmasakrowanych strzałami z bliskiej odległości ciał Ricco i jego ludzi wywołuje w Smithie mdłości i na długo odbiera mu apetyt. Harry'emu apetyt odbiera jedynie uświadomienie sobie, że za egzekucjami mogą stać policjanci. Wreszcie, na zakończenie, Early wpada w zastawioną na nich pułapkę. Dzieje się tak w dużej mierze przez brak rozważań, czyli z jego winy. Harry ostrzegł go o grożącym im obu niebezpieczeństwie. Zamiast zachować czujność, Early zignorował dzwoniący uporczywie w domu

telefon (od Harry'ego, czyli „nie chciał go słuchać”); wołał sprawdzić zawartość skrzynki na listy.

Ciekawy jest również w *Sile magnum* sprosób przedstawiania pozostałych przedstawicieli mniejszości etnicznych i narodowych. Mafia w starym stylu, szemrane interesy, związki zawodowe, handel narkotykami pozostają w rękach ludzi z włoskimi nazwiskami i o śródziemnomorskim typie urody. Prostytucja kontrolowana jest przez Afroamerykankę – niezwykle bezwzględnej wobec czarnych prostytutek, które traktuje gorzej niż niewolnice. W *Sile magnum* pojawiają się również przedstawiciele Bliskiego Wschodu. Dzieje się to w sekwencji uprowadzenia samolotu. Co interesujące, to nie wiąże się ona z głównym wątkiem filmu i nie przekłada się w sposób bezpośredni na progresję zdarzeń. Wręcz przeciwnie, zatrzymuje akcję, przeobrażając się w spektakl męskości i przemocy. Obaj porywacze samolotu mają ciemniejszy kolor skóry, ciemne, kręcone włosy, obfity ciemny zarost oraz brązowe oczy. Nie jest powiedziane wprost, jednak ich wygląd wskazuje na to, że pochodzą z Bliskiego Wschodu. W swoich zachowaniach są histeryczni i nieorganizowani. Wykazują się ponadto brakiem rozważań, wpuszczając na pokład samolotu Harry'ego. Przyczyn takiego sposobu ich potraktowania można dopatrywać się z jednej strony w zwiększonej wówczas aktywności terrorystów z tamtego obszaru, z drugiej zaś w narastającej niechęci do przedstawicieli Bliskiego Wschodu wynikającej z pierwszego kryzysu paliwowego. Harry pokonuje ich bez mrugnięcia okiem, jednego mordując gołymi rękami, drugiego strzałami z ich własnej broni.

Clarens pisze, że w *Strażniku prawa* „Harry seksista zostanie obdarzony kobietą pomocą”¹³⁸, w *Sile magnum* nie pojawia się ani jedna próba przełamania stereotypowego wizerunku kobiet. Co więcej, podobnie jak w przypadku mniejszości etnicznych, bliższy ogląd pozwala zauważyć głęboko skrywaną niechęć do tej płci. W filmie kobiety występują głównie w rolach biegających z gołymi piersiami i popiskujących dziewczyn gangsterów. Poza tym pojawia się młoda Azjatka – wzór uległości i męskich pragnień, oraz atrakcyjna samotna matka trójki małych dzieci, marząca o tym, by ktoś zabrał ją do łóżka (najlepiej Harry). Zabawiające gangsterów dziewczyny pojawiają się w kilku scenach. Ich obecność sprowadza się do eksponowania swoich kobiecych atrybutów z lekka (lub nieznacznie) zakrytych. Ich sposobem na zademonstrowanie radości i uległości jest obnażenie piersi (jedna z kobiet uczestnicząca w przyjęciu przy basenie), przymilanie się (dziewczyna w apartamencie, gdzie

¹³⁸ *Ibidem*.

ukrywa się Guzman) lub odkrycie krocza (prostytutka w taksówce)¹³⁹. Niewiele mają one do powiedzenia: albo piszczą i pokrzykują, albo kłamią w żywe oczy, albo plotą czułe słówka. Wszystkie bez wyjątku spotyka śmierć (kara?) z rąk mężczyzny. Przy czym nie mogą po prostu paść martwe; ich ciała muszą się w tym czasie przeżyć, więc i drgać w konwulsjach. Krytycy zwracali uwagę na to, że kula przeszywająca ciało jednej z dziewczyn na basenie, trafia równo pomiędzy piersi. Jej ciało wygina się do tyłu, jeszcze bardziej eksponując nagość w paroksyzmie przedśmiertnym i zanurza się już na dobre w wodzie, barwiąc ją na czerwono¹⁴⁰.



Ilustracja 2.15. Scena zamordowania prostytutki – jedna z szeregu mizoginicznych scen w *Sile magnum* (1973)

Jeszcze bardziej przerażająca ze względu na sposób pokazania umierającej kobiety i jej ciała jest scena zamordowania przez czarnego sutenera czarnoskórej prostytutki na tylnym siedzeniu taksówki. Kamera najpierw przygląda się na wprost, z perspektywy przedniego siedzenia nierównej walce, gdy kobieta stara się wyswobodzić i uciec (ilustracja 2.15). Mężczyzna jest silniejszy, wkłada jej głowę między fotele i wlewa do ust, jak się później okazuje, środek do udrażniania kanalizacji. Jej ręce i nogi wygina paroksyzm bólu. Kamera zmienia ustawienie, przenosząc

¹³⁹ W konstrukcji tej postaci wykorzystany został jeden z najbardziej rozpowszechnionych w kulturze popularnej stereotypów rasowych stosowanych dla przedstawienia Afroamerykanek – stereotyp Jezebel. Jezebel – jak pisze David Pilgrim – to „zawsze chętne, czasami drapieżne, seksualne dewiantki, które spełniać będą różnorakie i wszystkie seksualne fantazje”. Por.: David Pilgrim, *Jezebel Stereotype*; dostępne przez: <http://www.ferris.edu/jimcrow/jezebel.htm> (3.03.2013).

¹⁴⁰ Po raz kolejny kąt wejścia kuli nijak się ma kierunku, z którego padły strzały.

się za lewe tylne drzwi, od strony których siedziała kobieta. W pierwszym planie widać jej rozrzucone nogi i ręce. Krocze, korpus i głowa spowite są w ciemności. Po wyjściu z auta sutenera, jej dłoń wysuwa się już bez życia.



Ilustracja 2.16. Przeorane gradem kul ciało kobiety – kolejna z szeregu mizoginicznych scen w *Sile magnum* (1973)

W filmie jest jeszcze jedna poruszająca sekwencja, w której w sposób niezwykle obrazowy pozbawione życia i uprzedmiotowione zostaje kobiece ciało. Z uwagi na to, że jest równie mało prawdopodobna jeśli chodzi o *mise-en-scène*, jak dwie powyżej opisane, jedynym dla niej wyjaśnieniem jest wyjaśnienie pozatekstowe – mizoginizm twórców. W apartamencie, w którym ukrywa się Guzman, przebywa, oprócz handlarza narkotyków, dwójka nagich zakokainowanych dzieciaków. Davis, który przyszedł wykonać egzekucję, strzela kolejno do wszystkich osób. Tylko ciało dziewczyny (najdrobniejszej i najniższej), pod wpływem gradu kół wykonuje swoisty taniec (ilustracja 2.16), a następnie przebija jedno z okien i wylatuje przez okalający apartament taras na ulicę. Tutaj kamera również zmienia ustawienie, by celebrować to, co dzieje się z ciałem za oknem. Nie spada ono od razu, uderza o wyłom budynku, obijając się o niego, po czym z dużą siłą uderza o chodnik¹⁴¹.

¹⁴¹ Można powiedzieć, że twórcy filmu byli tutaj perfekcyjnymi uczniami popularnych wizerunków rozbudowanego kobiecego ciała wprowadzonego do kultury popularnej przez Charkotą, a wykorzystywanego dość często w kinie lat siedemdziesiątych, na co zwróciła uwagę Joanna Rydzewska analizując wizerunek bohaterki *Comy* Michaela Crichtona.

Dwie kobiety, których postaci zostają spersonalizowane, również nie mają wiele do powiedzenia. Choć oszczędzony im zostaje tragiczny koniec, który jest udziałem innych kobiet w *Sile magnum*, nie wychodzą poza wykorzystany schemat kobiety jako zabawki stworzonej dla mężczyzny. Sunny (Adele Yoshioka), pozornie wyzwolona seksualnie sąsiadka Harry'ego, niemal w stu procentach wypełnia stereotyp gejszy (nie tyle chodzi tu o jej pochodzenie etniczne; nie wiemy, czy jest Japonką czy nie). Na pozór to ona inicjuje zbliżenie między nimi, ale grzecznie czeka na przyzwolenie ze strony wybranego mężczyzny. Wykapana, świeża i pachnąca wślizguje się bezszelestnie pod kołdrę, zapewniając rozkosz i wytchnienie jego zmęczonemu tropieniem przestępców ciała. Wie również, co należy, prócz swojego ciała dostarczyć – zgrzewkę piwa. Nie inaczej jest z Carol McCoy (Christine White). Mimo obowiązków i trosk (dzieci są niezwykle hałaśliwe i nie pozwalają na chwilę wytchnienia, mąż zaś swoimi atakami naraża ją na niebezpieczeństwo), jest atrakcyjna i zadbana. Wie, że aby zrobić Harry'emu przyjemność, należy go zaprosić na domową kolację (Harry wciąż żywi się hamburgerami). Można mu też wówczas zaproponować swoje uroki.

Strażnik prawa – środkowy film cyklu – powstał w 1976 roku. Twórcy i tym razem starali się równoważyć elementy formuły oraz odwołania do bieżących wydarzeń¹⁴². Deborah Allison wskazuje trzy istotne kwestie obecne w dyskursie społecznym połowy lat siedemdziesiątych, które wykorzystane zostały w *Strażniku prawa*. Po pierwsze, chodzi o aktywność bojówek i grup terrorystycznych oraz ich poczynania (szczególnie działającej na terenie Kalifornii Symbionese Liberation Army, która zasłynęła porwaniem Patty Hearst, dziedziczki fortuny magnata prasowego). Po drugie, w filmie pojawia się kwestia weteranów wojny wietnamskiej. Po trzecie, poprzez wprowadzenie do narracji *Strażnika prawa* kobiecej partnerki Harry'ego, twórcy odnosili się do gwałtownie zmieniającej się sytuacji kobiet w amerykańskim społeczeństwie¹⁴³.

Za miastem zamordowani zostają dwaj pracownicy przedsiębiorstwa gazowego. Służbowy samochód dostawczy, którym się poruszali, przejęty zostaje przez siedmioosobową grupę terrorystów określających siebie jako People's Revolutionary Strike Force (PRSF) (Ludowy Rewolucyjny Oddział Uderzeniowy). W tym czasie Harry Callahan ze swoim partnerem Frankiem DiGeorgio (John Mitchum) podczas patrolu natyka się najpierw na mężczyznę udającego zawał serca, by nie zapłacić ra-

¹⁴² Patrick McGilligan z całą stanowczością stwierdza, że jedyną motywacją do realizacji *Strażnika prawa* była chęć zarobienia łatwych pieniędzy. Por.: Patrick McGilligan, *op. cit.*, s. 272.

¹⁴³ Deborah Allison, *op. cit.*, s. 21–22.

chunku za obiad w restauracji, a następnie na grupę porywaczy, którzy napadli na sklep monopolowy, wzięli zakładników i stawiają żądania. Zdenerwowany Harry wjeżdża policyjnym samochodem do sklepu (tłumacząc, że domagali się podstawienia auta) i zabija szantażystów. Ze względu na wartość szkód oraz sposób postępowania (stosowanie przemocy), inspektor zostaje przesunięty do działu personalnego. Następnego dnia ma stawić się w komisji przesłuchującej kandydatów do wydziału zabójstw. Nie dość, że się spóźnia, to zachowuje się obcesowo, wyrażając swój sprzeciw wobec polityki równościowej magistratu (na osiem nowych miejsc w dyspozycji wydziału przyjęte mają zostać trzy kobiety). Dochodzi również do spięcia między nim a przedstawicielką mera, biorącą udział w przesłuchaniach.

W nocy PRSF dokonuje napadu na Hamilton Firearms, gdzie składowane są materiały wybuchowe i broń. DiGeorgio i jego nowy partner przyłapują przestępców na kradzieży, Frank zostaje ciężko ranny, a Tony zabity. W szpitalu przed śmiercią Frank przekazuje Harry'emu informacje, które pomagają w dalszym śledztwie. PRSF przekazuje swoje żądania. Harry zostaje przywrócony do wydziału zabójstw. Otrzymuje też nowego partnera. Okazuje się nim kobieta, Kate Moore (Tyne Daly), którą wcześniej przesłuchiwał jako kandydatkę i do której odnosił się nieprzyjaźnie.

Podczas wizyty u koronera Harry zwraca uwagę na czarnoskórego mężczyznę z teczką. Gdy dochodzi do wybuchu w budynku policji, oboje z Moore ścigają go po ulicach i dachach domów. Mężczyzna, Henry Lee Cadwell (Tim Burrus) okazuje się członkiem grupy czarnych bojowników Uhuru, której przewodzi Big Ed Mustafa (Albert Popwell). Harry udaje się do Mustafy i przekonuje go do współpracy. Plany niweczy kapitan McKay (Bradford Dillman). Wrogi Callahanowi przełożony, dążąc do przypodobania się merowi (John Crawford), dokonuje nalotu i zatrzymania bojowników Uhuru. Sądząc, że to terroryści odpowiedzialni za napad na skład broni i ponawiane szantaże, mer organizuje konferencję prasową, podczas której przed dziennikarzami chce oficjalnie pochwalić się skutecznością i nagrodzić Callahana, Moore oraz kapitana. Usłyszawszy o aresztowaniu Mustafy i celu spotkania z dziennikarzami, Harry w niewybrednych słowach informuje kapitana, co sądzi o jego posunięciach i oddaje odznakę. Moore wybiega za Callahanem z ratusza, zapewnia go o swojej sympatii i oferuje pomoc w przyszłości. Oboje przełamują lody i zaprzyjaźniają się.

W drodze powrotnej z meczu samochód mera zostaje zaatakowany, a sam mer uprowadzony przez PRSF. Terroryści eskalują żądania i domagają się pięciu milionów dolarów okupu. Kapitan McKay zwraca

się do Harry'ego o pomoc. Uzyskawszy informacje od uwolnionego Mustafy, Harry trafia na trop Wandy (Samantha Doane), członkini PRSF, i z pomocą Moore udaje mu się ustalić, że mer przetrzymywany jest na wyspie Alcatraz. Udają się tam wynajętą łodzią, zabijają pozostałych terrorystów i uwalniają mera. W trakcie tych działań Kate zostaje postrzelona i umiera. Harry jest bardzo poruszony. Na wyspę przybywa McKay z okupem za mera, sądząc, że porywacze wciąż go przetrzymują, chce dalej negocjować uwolnienie.

W *Strażniku prawa* w jeszcze większym stopniu niż w *Sile magnum* doszło do rozluźnienia odwołań określanych przeze mnie jako mityczne, czy wręcz zupełnego ich zarzucenia. Kluczowy dla *Brudnego Harry'ego* motyw walki z cieniem oraz ofiary został w drugiej części cyklu przeniesiony na bardziej świadomy poziom, tracąc swoją siłę oddziaływania na zbiorową psychę. Wydaje się, że dopiero ostatnia scena, w której Callahan musi niemal gołymi rękoma pokonać pozostałych przy życiu członków grupy młodych policjantów oraz ich przywódcę porucznika Briggsa, nosi znamiona mitycznej walki dobra ze złem. W trzeciej części cyklu nawet ostatnia scena zostaje z tego odarta. Śmierć przywódcy PRSF, Bobby'ego Maxwella (DeVeren Bookwalter), na poziomie zdarzeń rozegrana zostaje jak śmierć Briggsa. Obaj mężczyźni giną wysadzeni w powietrze, jakby zło, którego są uosobieniem, miało zostać zmiecione z powierzchni ziemi. Jednak o ile w przypadku Briggsa można mówić o złu oraz pewnym wewnętrznym związku między obu policjantami (Briggs do pewnego stopnia jest jednak sobowtorem Harry'ego), w przypadku zabicia Maxwella wydaje się, że chodzi przede wszystkim (czy jedynie) o zemstę za zastrzelenie Moore oraz spełnienie woli umierającej (ostatnie słowa jakie wypowiada do Harry'ego to: „Dorwij go!"). Poza tym Bobby w filmie nie zostaje na tyle zindywidualizowany, by widz postrzegał go jako *spirythus movens* działań PRSF. W większości scen występuje pośród innych członków grupy. Wyróżnia go jedynie typowo aryjski wygląd, szczególna bezwzględność i upodobanie do używania noża przy zabijaniu ludzi.

Modus operandi Bobby'ego – używanie noża w kształcie zbliżonego do tych będących na wyposażeniu żołnierzy walczących w Wietnamie, wiedza, w które miejsce należy ugodzić, by spowodować natychmiastową śmierć – wskazuje na jego wojskową przeszłość. Ed Mustafa w rozmowie z Harrym wyjaśnia, że PRSF tworzą ludzie, którzy spotkali się podczas służby w Azji Południowo-Wschodniej. Tak w przypadku Henry'ego Lee Caldwell, czarnoskórego członka grupy, jak i Maxwella, w filmie zostaje zasugerowane, że Wietnam ich zmienił. Z zachowania Bobby'ego można wywnioskować, że pchnął go na ścieżkę szaleństwa,

które objawia się zbrodniczą działalnością i antyspołecznym postępowaniem. Jak jednak podkreśla Deborah Allison, w przypadku tego odniesienia do rzeczywistości, jak i w przypadku wielu innych w cyklu filmów z Brudnym Harrym, problem zostaje zasygnalizowany i pozostawiony w zawieszeniu tak, by służyć jako swego rodzaju wytrych interpretacyjny. W *Strażniku prawa* udział w wojnie wietnamskiej jest po prostu „biograficznym punktem odniesienia wykorzystanym jako nadzbyt proste wyjaśnienie motywów przestępczych działań”. Wzmocnionym w przypadku Bobby’ego oskarżeniem o homoseksualizm (celując do niego z bazuki Harry cedzi przez zęby: „you fuckin’ fruit”)¹⁴⁴.

Strażnik prawa, przedstawiając poczynania PRSF, kładzie nacisk na typ motywacji, który stanie się niezwykle popularny w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w charakteryzowaniu wszelkich zorganizowanych grup wysuwających żądania względem władz. Sprowadzając wojowników do roli żądnych pieniędzy marionetek, ślepo wpatrzonych w przebiegłego psychopatycznego wodza, film „obnażał” chciwość stojącą za działaniami buntowników. Polityczne żądania stają się zatem zasłoną dymną, listkiem figowym mającym przysłonić marzenie o życiu w luksusie kosztem krzywdy wielu niewinnych, ciężko pracujących obywateli¹⁴⁵ (tego typu motywami kierowali się będą przestępcy w *Nocnym jastrzębiu* [1981] i wszystkich częściach *Szklanej pułapki* [1988, 1990, 1995, 2007]).

Najistotniejszą kwestią społeczną, strukturującą narrację trzeciej części cyklu, jest próba zmiany w sposobie postrzegania kobiet. W *Strażniku prawa* dokonuje się wewnętrzne przeobrażenia Callahana. Harry-mizogin, który *explicite* stwierdza, że miejscem kobiety jest dom, a najlepszym zajęciem dbanie o rodzinę, akceptuje Kate Moore jako swoją partnerkę, jest dogłębnie poruszony jej śmiercią, spełnia jej ostatnią wolę i zmiata z powierzchni ziemi jej mordercę. Owa kontrybucja przedstawicieli patriarchy względem zmiany pozycji kobiet w amerykańskim społeczeństwie przesłonięta zostaje jednak przez sposób jej zrealizowania. Filmowa policjantka, choć awans zawdzięcza polityce równościowej, szybko przechodzi na stronę Harry’ego i staje się, jak to wcześniej z kobietami w filmach głównego nurtu bywało, „czcicielką fallusa” (nie tylko staje po stronie Callahana w sporze z kapitanem oraz w sekrecie dostarcza mu informacje, to jeszcze dwukrotnie ratuje mu życie: raz w kościele, gdy przebrana za zakonnicę Wanda celuje do niego z broni, drugi raz na wyspie, gdy ostrzega Harry’ego przez strzałem Maxwella i usuwa mera

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 22.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

z linii strzału, wystawiając własne ciało). Za swoje ambicje, niezależność i asertywność zostaje na zakończenie „ukarana” śmiercią. Wreszcie w ciągu całego filmu jej kompetencje i umiejętności są ośmieszane i dezawuowane, a widzowie nie mogą ukryć uśmiechu, gdy staje się ona przedmiotem żartów i ignorowania przez innych kolegów („dowcip” patologów podczas sekcji zwłok czy niedopuszczanie jej do głosu przez Bresslera).

Bardziej gruntowna zmiana w sposobie przedstawiania dokonała się w kolejnej części cyklu, *Nagłym uderzeniu* – jedynym wyreżyserowanym przez Eastwooda. Film powstał po siedmioletniej przerwie bardziej w wyniku kalkulacji niż wewnętrznej potrzeby. Eastwood nie chciał wracać do Harry’ego, jednak po kasowych porażkach zrealizowanych przez niego *Firefoksa* i *Honkytonk Mana* (oba z 1982 roku), zgodził się zagrać po raz kolejny inspektora Callahana. Chodziło głównie o odzyskanie zaufania Warnerów, którzy ponieśli straty, finansując dwa wspomniane filmy. Mimo subwersywnej historii – film opowiada o kobiecie, która brutalnie wraz z siostrą zgwałcona, sama mści się na oprawcach, gdyż udało im się umknąć przed prawem – jest w swojej wymowie zbliżony do pierwszej części cyklu. Deborah Allison posuwa się nawet do stwierdzenia, że jego wymowa jest najbliższa *Brudnemu Harry’emu*. Prawo i sprawiedliwość, które powinny iść w parze, czasami są rozłączne. Po której stronie należy wówczas stanąć?¹⁴⁶ Callahan, mimo że zna prawdziwego sprawcę morderstw, podejmuje decyzję, by puścić wolno Jennifer (Sondra Locke), a winę przypisać Mickiemu (Paul Drake), najbardziej zwierzęcemu, brutalnemu i odrażającemu z gwałcicieli.

Allison zwraca uwagę na trzy interesujące kwestie w *Nagłym uderzeniu*. Po pierwsze, Eastwood po raz pierwszy w swojej karierze zdecydował się na jawne odnoszenie się do swojego wieku i nieukrywanie faktu, że jest mężczyzną niepierwszej młodości. Stanie się to jednym ze stałych elementów jego dalszej twórczości. Po drugie, był to jedyny film z cyklu, w którym inna niż Harry postać otrzymuje równie wiele ekranowego czasu i uwagi. Co więcej, jest to morderczyni, a jej charakterystyka nie zostaje sprowadzona do roli sobowtóra Callahana. Jennifer Spencer jest niezależną i pełnokrwistą postacią, skonstruowaną w taki sposób, że widzowie przyjmują jej perspektywę i się z nią identyfikują, nawet gdy popełnia zbrodnię¹⁴⁷. Wreszcie, po trzecie, Allison podkreśla podobień-

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 24.

¹⁴⁷ Jednocześnie jednak Eastwood dodał tyżkę dziegciu do tego nad wyraz jak na kino głównego nurtu przystało niezwykłego wizerunku kobiety. W skład grupy gwałcicieli wchodzi Ray Parkins (Audrie Neenan) – najbardziej antypatyczna i wzbudzająca

stwo tego filmu do podgatunku, który stał się niezwykle głośny pod koniec lat siedemdziesiątych. Chodzi o filmy o zemście za gwałt (*the 'rape-revenge' cycle*). Bohaterkami tych filmów były kobiety, które mordowały mężczyzn w akcie zemsty za gwałt. W większości były to tanie filmy klasy B (lub nawet C). Najbardziej znane dwa tytuły to *Pluję na twój grób* (1980) i *Kaliber 45* (1981)¹⁴⁸.

Pula śmierci (1988) – ostatni z filmów z Brudnym Harrym – już tylko na poziomie powierzchniowym nawiązuje do wyróżnionych przez Bingham elementom struktury fabularnej cyklu. W San Francisco dochodzi do serii morderstw. Nazwiska ofiar nie są przypadkowe. Kilka osób związanych z przemysłem rozrywkowym bierze udział w dziwnej grze. Każda z nich wytypowała szereg celebrytów, którzy wkrótce mogą umrzeć. Ten, którego lista najszybciej zostanie zamknięta, wygrywa. Okazuje się, że zamordowane osoby znajdowały się na liście Petera Swana (Liam Neeson), twórcy podrzędnych horrorów satanicznych. Na reżysera pada podejrzenie, jednak mordercą okazuje się jeden z jego fanów, cierpiący na schizofrenię Harlan Rook (alias Ed Butler; David Hunt). Rook twierdzi, że Swan ukradł jego fantazje, przeniósł na ekran w swoich filmach i przypisał sobie ich autorstwo. W odwecie on ukradł jego „pulę śmierci” (jak nazywają listę), urzeczywistnił ją, ale autorstwo chciał pozostawić Swanowi.

Do pierwszego morderstwa – piosenkarza Johnny’ego Squaresa (Jim Carrey) – dochodzi na początku filmu. Śledztwo poprowadzić ma Harry, któremu towarzyszy nowy partner. Inspektor Al Quan (Evan C. Kim) jest Amerykaninem chińskiego pochodzenia. Według przełożonych Calahana, którzy w *Puli śmierci* nie tyle kontestują jego sposoby traktowania przestępców i egzekwowania prawa, co starają się wykorzystać w celach PR-owych medialny szum wokół policjanta spowodowany schwytaniem i doprowadzeniem przed oblicze prawa groźnego przestępcy Lou Janero (Anthony Charnota) oraz licznymi zamachami, z których uchodził z życiem, strzelając do napastników. Harry stał się w tym filmie celebrytą, którego przełożeni traktują jako cenny zasób. Przydanie mu jako partnera przedstawiciela mniejszości uważają zaś za doskonały chwyt PR-owy.

Harry dowodzi potęgi swojej męskości w dwóch scenach. W drodze do domu zostaje zaatakowany przez uzbrojonych w karabiny maszynowe ludzi Jenero. Nie tylko udaje mu się wyjść cało z wypadku samocho-

wstręt kobieca postać z filmów z Brudnym Harrym (i filmów głównego nurtu w ogóle). Por.: Deborah Allison, *op. cit.*, s. 24–25.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 23–24.

dowego, ale zabija wszystkich mężczyzn ze swojego magnum. Następnym razem, gdy dochodzi do napadu na restaurację w Chinatown, Harry również nie waha się stawić czoła przestępcom. Zabija ich, pozwalając sobie przy tym na ironię. Deborah Allison zwraca uwagę na fakt, że choć w *Puli śmierci* z rąk Harry'ego ginie największa liczba przestępców (*de facto* zostają przez niego zamordowani), zwierzchnicy policjanta w ogóle nie odnoszą się do tej kwestii i nie wspominają o ewentualnych atakach mediów i oskarżeniach o policyjną bezwzględność, co wcześniej stanowiło ważny element charakterystyki sytuacji inspektora. Jedynym powodem zatroskania przełożonych w tym filmie są straty finansowe, na jakie każde z tych zajęć naraża policję¹⁴⁹.

Niechęć Harry'ego w tym filmie wzbudzają nie tylko przestępcy i przełożeni, równie istotnym powodem jego zatroskania jest rosnąca rola mediów w społeczeństwie i negatywne fenomeny wynikłe z pogoni za sensacją, na której bazują współczesne media. Kwestiom związanym z tym problemem poświęcone jest w filmie tak wiele czasu, że Allison stwierdza, że punkt ciężkości w *Puli śmierci* z problematyki prawa i sprawiedliwości przesunięty zostaje na problem mediów, a w szczególności filmu (postać reżysera Petera Swana i jego postrzeganie medium filmowego jako narzędzia sprzedaży tego, co ludzie chcą kupić) i telewizji (żerowanie na cierpieniu; scena z mężczyzną, który chce dokonać samospalenia po to, by zaistnieć na małym ekranie) w społeczeństwie oraz fenomen celebrytów (sam Harry staje się bezwiednie kimś takim), czyli, i w tym punkcie, fenomenowi sprowadzającego się niemal tylko i wyłącznie do świata rzeczywistości medialnej¹⁵⁰.

Pula śmierci jest jednocześnie filmem, w którym dochodzi do największego rozluźnienia, czy niemal zaniku „struktury mitycznej”. W zamian w filmie pojawiają się elementy ironii, parodii oraz samozwrotne odniesienia, a nawet niewybredne dowcipy. Jednym z najbardziej sympatycznych żartów jest scena parodii pościgów policyjnych. Harlan Rook stosował różne metody zabijania. Jedną z nich jest wykorzystanie zdalnie sterowanego auta-zabawki w celu podłożenia i zdetonowania ładunku wybuchowego pod samochodem wybranej ofiary. Najpierw w ten sposób zabija jednego z członków ekipy produkcyjnej filmów Swana (figurującego na liście), następnie zaś próbuje również w ten sposób pozbyć się Harry'ego. Ten jednak domyśla się podstępu i umyka ulicami San Francisco przez autkiem-zabawką. Inny, bardziej wisielczy żart pojawia się w ostatniej scenie filmu, gdy Harry zabija Har-

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 24.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 25–26.

lana. Pozbawiony przez niego wcześniej broni wykorzystuje jako narzędzie zbrodni olbrzymi harpun używany przy połowie rekinów – jeszcze większy niż swoje magnum. Wreszcie w scenie zabicia krytyczki filmowej, która lekceważąco odnosiła się do filmów Swana w telewizji, Molly Fisher (Ronnie Claire Edwards), w swoich cechach zewnętrznych i stylu wypowiedzania przypominającą Pauline Kael – najzacieklejszą i dożgonną przeciwniczkę filmów z *Brudnym Harrym*. Kiedy Harlan atakuje ją w jej mieszkaniu, kobieta broni się: „Proszę... mam problemy z sercem”, na co morderca odpowiada: „Krytyk z sercem? Chyba kpisz!”

Eric Lichtenfeld zwraca uwagę, że w latach osiemdziesiątych filmy policyjne (oraz szerzej, filmy akcji) rozwijały się nie tyle poprzez odniesienia do rzeczywistości, co z jednej strony poprzez eskalację agresji, przemocy i widowiskowych scen akcji, z drugiej strony poprzez samozwrotność bazującą na parodii, ironii i humorystycznych odwołaniach do samych konwencji¹⁵¹. Wydaje się, że *Pula śmierci*, mimo tematyki medialnej, sytuuje się po tej drugiej stronie. Stopniowo w cyklu filmów z *Brudnym Harrym* odchodzono od decydującego o powodzeniu pierwszej części cyklu wątku sobowtóra i zmagania się z nim głównego bohatera. Przy czym wątek ten nie został zastąpiony, jak stanie się to w kluczowych dla dekady lat osiemdziesiątych filmach akcji wątkiem Wyprawy Bohatera. Wręcz przeciwnie: pustkę wypełniano elementami samozwrotnymi. Z perspektywy rozwoju gatunku (i roli w tym rozwoju Clint Eastwooda) dużo ważniejsze wydają się dwa inne filmy, które zrealizowane zostały w tym czasie i w których Eastwood wystąpił jako policjant: *Wyzwanie* (1977) oraz *Lina* (1984).

Francuski łącznik

W tym miejscu chciałabym jeszcze jednak powrócić do początku lat siedemdziesiątych i filmu, który wraz z *Brudnym Harrym* rozpoczął karierę kina policyjnego w Stanach Zjednoczonych – chodzi o *Francuskiego łącznika* Williama Friedkina.

Joan Mellen twierdzi, że *Brudny Harry* jest pod względem ideologicznym filmem niebezpiecznym nie tylko ze względu na charakterystyczne dla bohatera niekonwencjonalne podejście do prawa oraz ostentacyjne kwestionowanie odmienności i różnorodności światopoglądowej. Za równie problematyczny w tym filmie Mellen uznaje powrót do tradycyjnych wzorów męskości. *Brudny Harry* restytuuje i kul-

¹⁵¹ Eric Lichtenfeld, *op. cit.*, [kindle edition, locations 274–280].

tywuje mit białego, silnego mężczyzny, który jako jedyny jest w stanie zaradzić postępującej anomii i przywrócić względny spokój w społeczeństwie. Callahan jest wysoki, szczupły i dobrze zbudowany. Jego ciało wyraża zdecydowanie i wolę działania. Oszczędny w gestach i mimice, rzadko angażuje się w dłuższe wypowiedzi. Harry zalicza się do grona mężczyzn, którzy najpierw działają, później mówią. Jest opanowany, co nie znaczy, że pozbawiony emocji. Ze stoickim spokojem znosi ból. Wybuchą wówczas, gdy decydenci działają na szkodę tych, do ochrony których zostali powołani. Szczególnie, gdy są to intelektualści odlegli od spraw życia codziennego i żyjący pośród, według Harry'ego, mających niewiele wspólnego z rzeczywistością teorii. W kontaktach z nimi Harry bardzo często daje upust swojemu antyintelektualizmowi; jest wręcz sarkastyczny. Według niego wiedza odbiera mężczyznom zdolność działania i czyni ich podatnymi na ciosy impotentami¹⁵².

Wydaje się, że o wiele bardziej charakterystyczną postacią pod względem propagowania owego tradycyjnego wzorca męskości jest Jimmy „Popeye” Doyle, bohater *Francuskiego łącznika* – drugiego, paradygmatycznego dla nowego gatunku filmu. Marilyn Yaquinto¹⁵³ przywołuje szereg argumentów świadczących o znaczeniu dzieła Dona Siegela w formowaniu się kina policyjnego i jego wyższości nad filmem Friedkina. Warto jednak przyjrzeć się również temu drugiemu. W dużo większym bowiem stopniu Doyle wykazuje cechy męskiego szowinizmu symptomatycznego dla filmów z „zacierzewanym gliną”. Friedkin wprowadził i wykorzystał również szereg elementów, które ujawniają się podczas dalszej ewolucji gatunku. O ile w *Brudnym Harrym* doszły do głosu przede wszystkim odwołania westernowe (poszczególne chwytły ujawniają swoje znaczenie poprzez motywację transtekstualną), we *Francuskim łączniku* Friedkin poszedł w stronę realizmu oraz kina artystycznego (odwołując się głównie do motywacji realistycznej w konstrukcji świata przedstawionego). W zdecydowanie większym stopniu zniuansował postać głównego bohatera, czyniąc go typem wręcz odstręczającym pod względem moralnym. Przeformułował również w interesujący sposób wątek *doppelgangera*. Jak twierdzi Todd Berliner, Friedkin tak dalece nagiął reguły gatunkowe, że *Francuski łącznik* w dużo większym stopniu je kwestionuje niż realizuje¹⁵⁴.

Główny wątek filmu – przerzut ładunku heroiny do Nowego Jorku i wytropienie go przez tamtejszą policję – oparty jest na faktach. Sprawa

¹⁵² Joan Mellen, *op. cit.*, s. 294–301.

¹⁵³ Marilyn Yaquinto, *op. cit.*

¹⁵⁴ Todd Berliner, *The Genre Film as Booby Trap: 1970s Genre Bending and „The French Connection”*, „Cinema Journal”, Spring 2001, Vol. 40, No. 3, s. 25–46.

wydarzyła się w 1962 roku, czyli dziewięć lat przed premierą filmu. Scenariusz był adaptacją powieści reportażowej Robina Moore'a (wydanej w 1969 roku). Jej bohaterami jest dwóch nowojorskich policjantów: Eddie Egan (filmowy Jimmy „Popeye” Doyle) i Sonny Grosso (filmowy Buddy Russo). Pracujący w wydziale do spraw narkotyków, „Popeye” Doyle (Gene Hackman) i Buddy Russo (Roy Scheider) wpadają na trop planowanego przerzutu narkotyków. Początkowo nie mają żadnych dowodów, jedynie przeczucie. Dzięki uporowi, cierpliwości i wytrwałości, udaje im się zidentyfikować strony zaangażowane w transakcję. Narkotyki mają przybyć z Francji, z Marsylii. Sprzedawcą jest bogaty i nobliwy biznesmen, Alain Charnier (Fernando Rey). Przewieźć ma je francuski aktor telewizyjny i celebryta, Henri Devereaux (Frédéric de Pasquale), który do Nowego Jorku udaje się pod pretekstem szukania plenerów do planowanej koprodukcji. Do miasta przybywa również Pierre Nicoli (Marcel Bozzuffi), pracujący jako prawa ręka i ochroniarz Charniera. Po stronie amerykańskiej w zakup zaangażowany jest stojący na bakier z prawem drobny sklepikarz i przestępca, Sal Boca (Tony Lo Bianco). Dzięki swoim kontaktom z mafią Boca znajduje człowieka, który wyłoży pieniądze. Jest nim żydowski mafiozo, Joel Weinstock (Harold Gary), uchodzący za bankiera doświadczony handlarz białym towarem.

Detektywi depczą po piętach przestępcom, śledząc ich nieustannie. Do pomocy zaangażowane zostaje również FBI. Pertraktacje się przedłużają. Przełożony policjantów traci cierpliwość i, z powodu braku postępów, zamyka sprawę. Wtedy Nicoli, nieświadom tego, próbuje zabić Popeye'a. Sam ginie podczas ucieczki po spektakularnym pościgu ulicami Nowego Jorku. Sprawa zostaje wznowiona. Dzięki kolejnemu przypadkowi Popeye odkrywa miejsce ukrycia studwudziestofuntowego (blisko 54,5 kg) ładunku narkotyków. Przybyły one z Francji w samochodzie Devereaux, luksusowym lincolnie continentalu, schowane pod progiem. Policja i FBI z ukrycia nadzorują wymianę, do której dochodzi w starych magazynach na Wards Island. Po ich wkroczeniu do akcji, Charnierowi udaje się uciec. Pochłonięty obsesją znalezienia go, Popeye strzela przez przypadek do jednego z agentów, zabijając go. Niepomny tego dalej szuka Francuza w opuszczonych budynkach. Film kończy informacja o wyrokach i dalszych losach występujących w filmie postaci.

Film szturmem zdobył ekrany, plasując się na pierwszej pozycji kasowych hitów¹⁵⁵. Nominowany łącznie w ośmiu kategoriach otrzymał pięć Oskarów (dla najlepszego filmu, reżysera, aktora odtwarzającego

¹⁵⁵ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006, s. 206.

rolę pierwszoplanową, za montaż i zaadaptowany scenariusz). Wprowadził też na hollywoodzkie salony i od razu utrwalił pozycję Williama Friedkina, który dotychczas pracował głównie w dokumencie. Po sukcesie *Francuskiego łącznika* reżyser dołączył do grona „cudownych dzieciaków”. Na potwierdzenie tego statusu nie trzeba było długo czekać. Dwa lata później wszedł na ekrany *Egzorcysta*, kolejny wielki hit i przełom w kinie gatunków (tym razem w horrorze). Friedkin powrócił do policyjnego tematu jeszcze dwukrotnie w swojej karierze. Kręcąc w 1980 roku *Zadanie specjalne*, niepokojący film o serii tajemniczych morderstw w środowiskach gejowskich Nowego Jorku, i pięć lat później *Życie i umrzeć w Los Angeles*, kolejny film o „zaciętrzewionym glinie”, który przekracza granicę pomiędzy dobrem a złem. Wbrew oczekiwaniom, filmy te nie powtórzyły sukcesu *Francuskiego łącznika*.

Mimo swoich walorów, dzieło Friedkina, jak już wspomniałam, nie odegrało równej *Brudnemu Harry’emu* roli w rozwoju gatunku. Marylin Yaquinto jako przyczyny wymienia zbyt duży nacisk na przedstawienie codzienności pracy w policji (godzinne oczekiwania, znój, nuda, niepewność i wątpliwości) oraz relacje pomiędzy Popeyem a jego partnerem (odejście od postaci „samotnego wilka” na rzecz świetnie uzupełniających się partnerów). Naruszenia konwencji dopatruje się jednak przede wszystkim w sposobie konstrukcji głównego bohatera i strukturuwaniu konfliktu. Yaquinto wylicza również bardziej szczegółowe powody. Mimo towarzyskiego wyrobienia, manier oraz stylu życia zbliżonego do klas wyższych, wrogowie Doyle’a zaliczeni być mogą do grona zwykłych przestępców, którymi kieruje chciwość. W zestawieniu z nimi adwersarze Harry’ego wydają się znacznie bardziej niebezpieczni. Niosą bowiem z sobą nieuchwytną zagroźenie. Ich działania uderzają w najbardziej podstawowe wartości, destabilizując podstawy funkcjonowania społeczności. Poza tym, Doyle jako postać łatwo daje się wpisać w znany schemat etniczny. Zaliczyć go można do grona zwykłych facetów legitymujących się szkocko-irlandzkim pochodzeniem¹⁵⁶. Jak wielu jemu podobnych uznanie społeczne zdobył wybierając policyjną ścieżkę kariery. Wpisał się więc w schemat oczekiwania (oddanego i ciężko pracującego dla kolektywu Irlandczyka, który chce odnaleźć swoje miejsce w amerykańskim społeczeństwie).

Co istotne, ten schemat policjanta-Irlandczyka konstruowany jest w opozycji do przestępcy-Innego, tutaj również wyraźnie określonego etnicznie. Zestawiając obu „zaciętrzewionych gliniarzy” należy pamięć-

¹⁵⁶ O swoim „irlandzkim tyłku” Popeye mówi w drugiej części *Francuskiego łącznika* (1975).

tać, że Doyle zмага się z włoskimi i żydowskimi mafiosami, szwędającymi się po ulicach i przesiadującymi w barach drobnymi złodziejaskami-Afroamerykanami oraz legitymującymi się obcymi paszportami handlarzami narkotyków. Jako tacy nie destabilizują oni społeczności, zaburzają jedynie spokój wspólnoty jednostkowymi wykroczeniami przeciw prawu. Harry, ze względu na swój typ etniczny (jest biały, ale żadne inne cechy nie wskazują na jego pochodzenie) kulturowo uznany być może jako „przezroczysty”. W ten sposób wymyka się dookreśleniu, sytuując się ponad rasami, jak wyższa istota, wybraniec. Podobnie jest ze Scorio: jego etniczna „przezroczystość” powoduje, że zło, które z sobą niesie, nie daje się tak łatwo uchwycić i eksterioryzować. Dlatego Doyle w swoim dążeniu do wyeliminowania przestępców „jest raczej szeregowym żołnierzem w walce ulicznej”, Harry zaś „rycerzem wypełniającym posłannictwo”. Doyle’owi brak przy tym wyższości moralnej Harry’ego. Wreszcie „walka Popeye’a kończy się tragedią: kiedy sądzi, że «łącznik» zbiegł, zabija agenta federalnego w swojej gorliwości, by schwytać swojego przeciwnika. Co więcej, pozostaje na ten akt obojętnym, nawet lekceważącym. Taki «błąd» osłabia jego działania jako amerykańskiego bohatera, a nawet dyskwalifikuje go jako postać narodowej dzielności”¹⁵⁷.

Dla Gene Hackmana postać Doyle’a stanowiła nie lada wyzwanie. Nie lubił swojego bohatera i starał się, jak w jednym z wywiadów podkreślał Roy Scheider, uczłowieczyć go, czemu zdecydowanie sprzeciwił się Friedkin, stwierdzając: „Nie, ten facet jest świnią. Jest tak samo zepsuty, jak przestępcy, których ściga”¹⁵⁸. Jak wspomniałam w pierwszym rozdziale, Hackman w wywiadach dzielił się z dziennikarzami swoimi rozterkami. Szczególnym dyskomfort wywoływało w nim jednak to, że choć Popeye był odstręczający, to jednocześnie wzbudzał sympatię widzów¹⁵⁹. Carlos Clarens podkreśla jednak, że to właśnie bohatera tego filmu najbardziej pokochała publiczność. Urzekła ją jego zwyczajność i bezkompromisowość tak w ściganiu przestępców, jak i stosunku do przełożonych. Przede wszystkim zaś oddanie pracy i poświęcenie w wykonywaniu obowiązków¹⁶⁰. Doyle nie jest intelektualistą. Nie ma nigdy w zanadrzu ciętej riposty, która pozwoliłaby zamknąć usta przeciwnikom. Wydaje się odrażający, i to nie tylko w sytuacjach, gdy bez charakterystycznego dla Harry’ego dystansu wypowiada inwektywy

¹⁵⁷ Marilyn Yaquinto, *op. cit.*, s. 114–115.

¹⁵⁸ Podaję za: Thomas D. Clagett, *William Friedkin. Films of Aberration, Obsession and Reality*, expanded and updated 2nd Edition, Silman-James Press, Los Angeles 2003, s. 108 i 110.

¹⁵⁹ Carlos Clarens, *op. cit.*, s. 315.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

pod adresem przestępców i wrogów. Mimo że Harry słynie z tego, że „nienawidzi wszystkich”, to na dobrą sprawę odnosi się do ludzi z szacunkiem (chyba że są okrutnymi przestępcami). Doyle jest natomiast okrutny i bezmyślny w tym względzie. Dla niego Charnier jest „Żabą Jeden”, Nicoli „Żabą Dwa”, jego partner – „makaroniarzem”, a agenci federalni, którzy mają dołączyć do sprawy – „kutasami”.

Popeye słynie nie tylko z niewyparzonego języka; jest również zapalczywy, brutalny i pozbawiony zahamowań. Dzięki temu z jednej strony jest niezwykle skuteczny, z drugiej zaś nieobliczalny i niebezpieczny. Podczas pierwszego spotkania z przydzielonym do sprawy agentem FBI, ten wypomina Popeye’owi zabicie policjanta, wskazując na negatywny wymiar osobowości gliniarza. Bezwiednie refiguruje również swoją śmierć z rąk Doyle’a na zakończenie filmu, gdy ten nieopacznie bierze go za Charniera. Obojętność, z jaką Popeye przyjmuje tę tragiczną pomyłkę, jest przerażająca. Z jego ust nie pada nawet jedno słowo na ten temat. Z obłądnym spojrzeniem informuje jedynie Russo, że musi tropić dalej Charniera, gdyż czuje, że ten się wciąż gdzieś ukrywa. Nie mniej przerażająca jest wcześniejsza scena zabicia przez Doyle’a Nicoli’ego. Nieświadomy zamknięcia sprawy przez policję Francuz, uzyskawszy zgodę Charniera na pozbycie się Popeye, czeka na dachu jego bloku. Zamiast policjanta, który wraca zamyślony z zakupami, trafia jednak kobietę



Ilustracja 2.17. Doyle zabija ściganego strzałem w plecy (*Francuski łącznik* [1971])

prowadzącą wózek z małym dzieckiem. Popeye zaczyna go ścigać. Gdy mężczyzna wsiada do nadziemnego metra, rekwiruje przejeżdżający samochód i rusza zatłoczonymi ulicami Bensonhurst na Brooklynie¹⁶¹. Dochodzi do zderzenia i kolejka zostaje zatrzymana. Schodząc na ulicę, oszołomiony po wypadku Nicoli natyka się Popeye'a. Gdy się odwraca, by uciec, policjant z zimną krwią strzela mu w plecy¹⁶² (ilustracja 2.17).

Popeye, podobnie jak Harry Callahan w pierwszej części cyklu, nie ma życia osobistego. Mieszka w kawalerce w jednym z blokowisk. Jego mieszkanie jest nieposprzątane; wszędzie poniewierają się porozrzucane rzeczy. Sam Jimmy po godzinach chodzi po nocnych klubach i obserwuje grube ryby przestępczego świata i ich nowych partnerów – tak wpada na trop przemytu. Po pracy idzie z Buddym do klubu Chez i pod pretekstem wypicia wspólnego drinka obserwuje dynamikę zachowań. Później nie wraca do domu, ale do rana śledzi podejrzanych, ustalając kim są i czym się na co dzień zajmują. Jeśli nie znajdzie kogoś interesującego, upija się w znajomych barach i przesypia do rana oparty o kontuar. Jediną rzeczą, która fascynuje go poza pracą, są kobiety godzące się na seks bez zobowiązań.

Doyle wraz z Buddym Russo tworzą doskonałą parę opartą na harmonii przeciwieństw. Popeye jest spontaniczny, narwany i brutalny, podczas gdy Cloudy poukładany, opanowany i analityczny. Popeye działa kierowany intuicją i impulsami; jeśli można mówić w jego przypadku o mądrości, to raczej tej ulicznej, wynikającej z doświadczenia. Cloudy jest bardziej zdystansowany i racjonalny; woli przestrzegać procedur. On również potrafi wyczuć intencje przestępców, równie empatyczny jest jednak w stosunku do Popeye'a. Obaj mężczyźni tworzą świetnie zgraną parę, stanowiąc prototyp tego typu relacji w kinie policyjnym. Warto jednak zwrócić uwagę na pewne znaczące przesunięcie, które dokona się w kumplowskich filmach policyjnych w późniejszym okresie. Nacisk w nich położony zostanie nie tyle na rozumiejących się bez słów, współdziałających i żyjących w harmonii partnerów, co na

¹⁶¹ Sekwencja pościgu jest niezwykła i na trwałe, jak ta z *Bullitta*, wpisała się w annały gatunku.

¹⁶² Ten incydent, podobnie jak pokazany w *Bрудnym Harrym* incydent zepchnięcia z szosy volkswagena garbusa przez Scorpio po porwaniu szkolnego autobusu, wywołał aplauz wśród widzów pokazów testowych. Friedkin nawet podjął decyzję o umieszczeniu tego obrazu na plakatach reklamujących film. Widnieje on również na obwolucie polskiego wydania DVD. Randy Jurgensen, policyjny detektyw, który pracował jako konsultant przy *Francuskim łączniku*, był zdecydowanie jej przeciwny. Według niego strzelenie w plecy uciekającemu było zabójstwem. Policjant nie podjąłby takiej decyzji. Co więcej, zostałby za nią pociągnięty do odpowiedzialności. Mimo protestów, Friedkin pozostał nieprzejednany. Por.: Thomas D. Claggett, *op. cit.*, s. 120–121.

dwóch zupełnie różnych pod względem osobowości, światopoglądu, stylu zachowania, często również rasy i klasy osobników, którzy, by schwytąć przestępcę, będą dopiero musieli nauczyć się współpracować (np. cykl *Zabójcza broń*, *Siedem*, *Gliniarz z Beverly Hills*, *Bad Boys*).

O wiele istotniejsza niż relacja pomiędzy partnerami jest we *Francuskim łączniku* relacja pomiędzy policjantem a przestępcą. Charnier, jak już wspomniałam, może być odczytany jako Inny wobec everymana Doyle'a. Ten Inny jest nie tyle Innym orientalnym, nad którym łatwo jest zapanować na poziomie symbolicznym, dyskwalifikując go poprzez zapóźnienie cywilizacyjne. Charnier jako Inny jest jak duch z przeszłości, uosobienie całej tradycji europejskiej, od której z jednej strony emigranci do Nowego Świata chcieli uciec, chcieli jej zaprzeczyć, a z drugiej, która wciąż ich prześladowała. Grany przez Fernando Raya (czyli Hiszpana, a nie Francuza) Charnier z wyglądu jest nobliwym, starszym panem, doceniającym przyjemności życia, jak chociażby dobre jedzenie, wyrafinowane trunki i towarzystwo pięknej kobiety. Znaczące jest to, że obaj, i Popeye, i Charnier, pokazani są ze znacznie młodszymi od siebie kobietami. Podczas jednak gdy Popeye nie ma stałej partnerki, a dziewczyna pojawia się tylko na jedną noc, by poeksperymentować (Russo zastaje Popeye'a przykutego do łóżka kajdankami), Charnier jest w stałym i stabilnym związku. Jego żona jest atrakcyjna, radosna, czuła i kochająca, Charnier zaś wobec niej pełen galanterii.

Francuz jest zawsze odpowiednio ubrany i zachowuje nienaganne maniery. Potrafi rozmawiać z ludźmi i przekonać ich do swoich racji. Bezwzględny staje się dopiero wówczas, gdy ktoś zagraża jego interesom lub napotka równego sobie przeciwnika. Działa jednak zawsze w białych rękawiczkach. W rozgrywającej się w Marsylii, otwierającej film scenie z jego polecenia zamordowany zostaje z zimną krwią obserwujący go francuski policjant. Podobnie nieznacznym skinieniem głowy wydaje wyrok na Popeye. Dyskrecja i opanowanie Charniera pozostają w ostrym kontraście z warcholstwem, awanturnictwem i impulsywnością policjanta. Francuz jest też bardziej przebiegły i inteligentniejszy. Dowodem jest nie tylko fakt wymknięcia się policyjnej obławie na zakończenie filmu, ale również wcześniejsza sekwencja śledzenia go przez Popeye, która kończy się na stacji metra wymknięciem się policjantowi.

Różnice pomiędzy obu mężczyznami najdobitniej zaakcentowane zostają w statusie społeczno-majątkowym. Friedkin oddaje je w kapitalnej scenie posiłku. Podczas pobytu w Nowym Jorku Charinier i Nicoli udają się do wykwintnej restauracji. Spokojnie delektują się kolejno przystawką, zupą, pieczeniem, deserem i kawą. Inwigilujący ich Popeye stoi na zewnątrz na mrozie, pocierając ręce i przestępując z nogi na nogę.

Wreszcie Russo przynosi mu kawałek pizzy z fast-foodu w papierowej serwetce oraz marną kawę w kartonowym kubeczku. Kamera ustawiona jest wewnątrz restauracji, na wprost okna, przy którym stolik zajmują Francuzi. Na pierwszym planie widać ich spożywających posiłek. W głębi, po drugiej stronie ulicy stoi Popeye, który łyka pizzę, popijając kawą (ilustracja 2.18). O jej jakości zaświadcza obrzydzenie, z jakim resztkę wylewa na chodnik.



Ilustracja 2.18. Charnier i Nicoli podczas posiłku w wykwintnej restauracji obserwowani przez Doylea (*Francuski łącznik* [1971])

Friedkin skonstruował obie postacie, łącząc cechy wzajemnie się wykluczające. Jak mówił w jednym z wywiadów: „Oczywiście starałem się skonstruować to tak, by publiczność identyfikowała się z Charnier’em [...]. Podskórnie wyczuwałem, że jedynym sposobem na ujęcie tej historii jest nie postrzeganie Charier’a jako kutasa, ale postrzeganie go jako biznesmena, mężczyznę wyposażonego w urok i smak, oddanego swojej kobiecie we Francji, itd. Z drugiej strony jest Doyle, który nie ma za grosz uroku i smaku, zachowuje się jak bydlę w stosunku do kobiet, praktycznie mieszka w swoim samochodzie. Charnier stanowi ucieleśnienie niemal wszystkich cech uważanych za ważne przez społeczeństwo. Zamyśl był taki, by wymieszać te elementy; to nie miało być biało-

czarne”¹⁶³. Tę konfuzję Friedkin wzmacnia, dodatkowo zaciemniając sytuację i komplikując ocenę moralną postaci. We *Francuskim łączniku* policjanci nieustannie łamali prawo po to, by złapać przestępców, przestępcy zaś łamali prawo, zachowując pozory przyzwoitości. „Otrzymujesz zbalansowaną sytuację, gdzie przestępcy mają dusze szlachetnych ludzi, a gliniarze mają dusze przestępców”¹⁶⁴.

Ten specyficzny sposób konstruowania postaci stał się powodem, dla którego Todd Berliner¹⁶⁵ uznał *Francuskiego łącznika* za sztandarowy przykład znamienego dla kina amerykańskiego lat siedemdziesiątych trendu. Wpisujące się w niego filmy gatunkowe podważały mity wykreowane przez Hollywood poprzez naruszanie gatunkowości lub rozbrajanie przyzwyczajęń odbiorczych. David Cook określa tę tendencję mianem rewizjonizmu i szczególnie wiąże ją z realizacjami westernowymi (sztandarowym przykładem jest *Mały wielki człowiek* [1970])¹⁶⁶. Berliner skupia się raczej na kinie kryminalnym, uznając film Friedkina za najlepszy jej przykład.

Berliner wyróżnia dwa sposoby podważania gatunkowości i, co za tym idzie, mitów, którymi żywi się i które kultywuje kino gatunków. Według niego filmy albo przełamują konwencje (*genre breaking*), albo je naginają (*genre bending*). O ile pierwszy sposób był niejako sygnałem od świadomych widzów-twórców, że są obeznani z konwencjami i stojąca z nimi ideologia oraz że nie pozwolą już dłużej sobą manipulować, o tyle ten drugi sposób skierowany był niejako przeciw widzom. Wskazywał on na to, że znajomość reguł gatunkowych pozwala manipulować nimi tak, że pozostają w zawieszeniu. Chodziło o to, by nie tyle oszukać dla samego oszukania, ile by pokazać widzowi, jak mało jeszcze wie, że film potrafi jeszcze zaskoczyć. O ile pierwszy sposób jest niejako naturalną konsekwencją postrzegania rozwoju gatunku od narodzin do samoświadomości, gdzie końcowy etap to parodiowanie, o tyle ten drugi sposób wskazuje na to, że konwencje można jeszcze ożywić i sprowokować widza poprzez ich użycie do refleksji¹⁶⁷. Pierwsze – gatunkowe „przełamywacze” (*genre breakers*) – niejako czynią to ostentacyjnie. Od początku dla widza jest jasne, że ma do czynienia z filmem, który, odwołując się do konwencji, jednocześnie je przełamuje. Przede wszystkim po to, by

¹⁶³ Nat Segaloff, *Hurricane Billy. The Stormy Life and Films of William Friedkin*, William Morrow and Company, Inc., New York 1990, s. 114.

¹⁶⁴ Anthony Loeb (red.), *Filmmakers in Conversation*, Columbia College, Chicago 1982, s. 93.

¹⁶⁵ Todd Berliner, *op. cit.*, s. 25–46.

¹⁶⁶ David Cook, *op. cit.*, s. 159–161, 173–174.

¹⁶⁷ Todd Berliner, *op. cit.*, s. 31.

zakwestionować stojące za nim mity, choć nie zawsze, bo czynić tak może również w celach rozrywkowych. Jawność tego paktu zawieranego z widzem powoduje, że nie tylko ma on świadomość mechanizmu, ale również czuje się pewnie. Ma niejako poczucie władzy i panowania, które daje mu wiedza.

Problem z filmami, które reprezentują *genre bending* polega na tym, że choć one również przełamują konwencje, to nie czynią tego ostentacyjnie, ale jakby „po cichu”. Widz odnosi wrażenie, że ogląda kolejnego reprezentanta znanej mu formuły, ale od czasu do czasu narracja, albo na płaszczyźnie obrazu, albo w konstrukcji bohatera, albo na poziomie wydarzeń, wytrąca go z odbiorczych przyzwyczajeń, wywołując dyskomfort¹⁶⁸. Przy czym robi to na tyle dyskretnie, że często albo nie zostaje to zauważone, albo nawet jeśli jest zauważone, to przez wielu widzów usuwane jest z pamięci, by nie niszczyć przyjemności odbiorczej. Bardzo często dochodzi wówczas do sytuacji, że widz oglądający dany film w kinie ma wrażenie jakby tylko on dostrzegał przełamanie konwencji. Czuje się w konsekwencji, samotny i wyobcowany. Berliner pisze o „nieszwojności, niepewności i dyskomforcie”¹⁶⁹ odbiorczym. *Genre benders* są czymś w rodzaju pułapki na widzów, „którzy wbrew własnej woli pozwalają znanym sobie konwencjom sobą manipulować”¹⁷⁰. Podczas gdy *genre breakers* przełamują konwencje po to, by wprowadzić metatekstowy komentarz i dać widzowi poczucie panowania nad formułą, *genre benders*, również naruszając konwencje, wywołują poczucie zakłopotania co do całościowego znaczenia, wymowy filmu¹⁷¹.

Wcześniej w historii kina pojawiały się *genre benders*. Berliner wskazuje na trzy najznakomitsze przykłady: *Poszukiwaczy* (1956) Johna Forda, *Dotknięcie zła* (1958) Orsona Wellesa i *Psychozę* (1960) Alfreda Hitchcocka. W latach siedemdziesiątych filmy jednak wykorzystywały gatunkowość w o wiele bardziej zniuansowany sposób, programowo odmawiając rozwiązania sprzeczności kulturowych, na których bazie funkcjonują gatunki¹⁷². *Francuski łącznik* staje się przedmiotem szczególnego zainteresowania badacza. Twierdzi on wręcz, że jest on sztandarowym przykładem *genre bending* i dowodzi tego w bardzo interesującym wywodzie, który poniżej streszczę. Chciałabym jednak wcześniej poczynić pewną uwagę. Otóż, zważywszy na okoliczności, uznałabym to za jeden z elementów charakteryzujących zarówno gatunek kina policyjnego jako taki,

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 25–26.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 30.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 29.

¹⁷¹ *Ibidem*, s. 27.

¹⁷² *Ibidem*, s. 31.

jak i gatunki w okresie postklasycznym w sensie bardziej ogólnym. Spoglądając z szerszej perspektywy, od razu zauważa się niezwykłą rzecz. A mianowicie, 1971 rok jest rokiem zarówno pojawienia się filmu, który na dobre ukonstytuował nową formułę i potwierdził jej status na firmamencie hollywoodzkim, jak i rokiem, kiedy pojawił się film kwestionujący gatunkowość, podważający ją, by zdestabilizować znaczenia niesione przez konwencję, którą *Brudny Harry* wprowadza i stabilizuje. Co więcej, można powiedzieć, że film podważający konwencję staje się większym przebojem niż ten, który je wprowadza i stabilizuje. Jest to swoisty paradoks, który stanie się znakiem firmowym kina policyjnego w najbliższych dekadach. Filmy obalające czy destabilizujące konwencję będą pojawiały się jednocześnie lub nawet wcześniej przed filmami, które będą wprowadzały i stabilizowały konwencje charakterystyczne i symptomatyczne dla danej dekady. *Francuski łącznik* wejdzie na ekrany kilka miesięcy wcześniej niż *Brudny Harry* (premiera tego drugiego filmu miała miejsce 23 grudnia 1971 roku, natomiast tego pierwszego – według Berlinerera wykorzystującego i destabilizującego konwencję – odbyła się dwa i pół miesiąca wcześniej, 9 października). Co prawda *Fargo*, który ja postrzegam jako najlepszy przykład obnażenia konwencji filmu policyjnego z „zaciętrzewionym gliniarzem” wszedł na ekrany w 1996 roku, jednak nie sposób odmówić Berlinerowi racji. Rozkwit *cop action* przypada na lata osiemdziesiąte, jednak już w tych filmach pojawia się ironiczny dystans i mrugnięcie okiem do widza. *Na fali* Kathryn Bigelow, który w sposób subtelny rozsadza gatunkowość od środka, ma swoją premierę w 1991 roku, czyli kiedy jeszcze *cop action* powstają i mają się bardzo dobrze. Film, który rozsadza formułę *serial killer*, *Lina*, zostaje wprowadzony na ekrany w 1984 roku, czyli dwa lata przed *Łowcą* Michaela Manna, który przyjmuję jako film paradygmatyczny dla nowej formuły.

Berliner podkreśla, że na pozór *Francuski łącznik* podporządkowuje się formule. W filmie głównym bohaterem jest silny i niezależny policjant, który może nie jest nadzwyczaj inteligentny, ale który ma genialne przebłycki intuicji, pozwalające dostrzec to, co innym umyka i w ten sposób doprowadzić do schwytania przestępców. Popeye jest zdeterminowany i gotowy zrobić wszystko, by rozwiązać sprawę. Wciąż jednak musi zmagać się z przełożonymi, którzy zamiast na przeczuciach, polegają na regułach i zasadach narzuconych policji przez prawo. Popeye od początku prezentowany jest jako gliniarz odpowiadający temu opisowi. Berliner twierdzi wręcz, że poszczególne sceny, jak chociażby ta w Chez skonstruowane i filmowane są w taki sposób, by utwierdzić widza w przekonaniu, że Doyle się nie myli, że rzeczywiście jego przeczucia są

niezawodne. Co więcej, po zbudowaniu w widzu tego przekonania, zostaje ono poddane próbie. Na scenę wprowadzony zostaje agent FBI Moulding, który cynicznie podważa zasadność zaufania w przeczucia Doylea. W scenie rozmowy z Russo i zwierzchnikiem stwierdza: „Znam Popeye’a. Jego genialna intuicja doprowadziła do śmierci przyzwoitego gliniarza”. W innej zaś scenie parafrazuje to stwierdzenie: „Ostatnim razem gdy byłeś tak bardzo pewny, skończyło się to pewnym trupem gliniarza”. Nie jest to w stanie już jednak zachwiać pewnością i wiarą widza w bohatera¹⁷³.

Co zatem powoduje, że konwencje zostają rozsadzone? Berliner wymienia trzy elementy, które powinny zasiać w widzu niepokój i rzeczywistość, często widzowie reagują na nie konfuzją. Są to kolejno: sytuacje, w których Doyle nie okazuje żadnych uczuć ani zainteresowania, choć tego należałoby się spodziewać. Jeśli chodzi o te zastanawiające sytuacje, to Berliner wymienia scenę odsunięcia Popeye od sprawy, scenę zastrzelenia matki, scenę pościgu i zamordowania Nicoli oraz scenę zastrzelenia Muldinga w opuszczonych magazynach. Pierwsza z wymienionych jest z punktu widzenia narracji dość niepokojąca. Otóż z punktu widzenia progresji zdarzeń niczemu ona nie służy. Jest to scena z oględzin dość makabrycznego wypadku samochodowego, w wyniku którego zginęła dwójka nastolatków. Nie do końca wiadomo, dlaczego akurat w tym miejscu szef i Popeye dyskutują na temat sprawy przerzutu narkotyków. W pewnej chwili jednak kamera pokazuje widzowi zmasakrowane ciała leżące na ziemi. By podkreślić stosunek Popeye (jego obojętność) jedna z osób biorących udział w oględzinach miejsca wypadku stwierdza *explicite*, że zajmują się teraz czym innym i przez szacunek dla zmasakrowanych młodych ludzi, Popeye nie powinien naciśkać. Nie zmienia to jednak zachowania Popeye; ani uwaga szefa, ani zmarli nie robią na nim żadnego wrażenia.

Druga scena ma miejsce tuż potem. Nicoli, który przyczaił się na dachu, by zastrzelić Popeye, przypadkiem trafia w matkę spacerującą z niemowlęciem. Kobieta pada na chodnik, a dziecko kwili. Kiedy do leżącej podbiegają inne kobiety, Popeye przegania je, krzycząc, by się ukryły. Sam chowa się najpierw za drzewem, a następnie pod ścianą. Nie spojrzawszy nawet w kierunku leżącej, rusza w pościg za snajperem. Ten brutalny incydent w dalszej części filmu nie zostaje opatrzony żadnym komentarzem. O scenie pościgu i zabicia Nicoli już pisałam. W tym miejscu warto byłoby dodać, że dla jej nakręcenia Friedkin poświęcił prawdę. Eddie Egan nie zabił Francuza. Ten został złapany, postawiony

¹⁷³ *Ibidem*, s. 35.

przed obliczem prawa i skazany, jak podaje Parish, na jedenaście-dwadzieścia pięć lat¹⁷⁴. O scenie zabicia agenta FBI, Muldinga, również już pisałam. Przy czym, podobnie jak w przypadku Francuza, Eddie Egan nie zabił Franka Watersa¹⁷⁵. Co do zakończenia, to Berliner podkreśla, że nie tylko główny przestępca wymknął się Popeyowi, ale również napisy, które pojawiają się na zakończenie informują o tym, że przestępcy albo dostali niewielkie wyroki, albo wydane one były w zawieszeniu. Na dobrą sprawę to Popeye i Russo zostali ukarani, bo przeniesiono ich do innego wydziału, o czym napisy też informują.

Finezyjna konstrukcja postaci, niejednoznaczność moralna oraz specyficzne użycie konwencji gatunkowych nie są jedynymi dowodami geniuszu Friedkina. Równie istotne z punktu widzenia dalszego rozwoju kina policyjnego jest wykorzystanie elementów kina artystycznego¹⁷⁶ oraz motywacji realistycznej przy konstrukcji świata przedstawionego. Reżyser rozluźnił związek przyczynowo-skutkowy pomiędzy poszczególnymi scenami, stosował elipsy i niedopowiedzenia. Z tego powodu aktywność widza nie ogranicza się w tym filmie do odczytania wskazówek w celu zrekonstruowania fabuły. Widz musi również uzupełniać liczne luki w sjużecie. Dodatkowo Friedkin naprzemiennie przyjmuje punkt widzenia Charniera i policjantów, nieustannie zmieniając perspektywy. Film również nie przynosi jednoznacznego zakończenia – Charnierowi udaje się wymknąć, przestępcy otrzymują niewielkie wyroki, a policjanci odsunięci zostają od pracy w wydziale narkotyków.

Kino hollywoodzkie opiera się na chwiejnej równowadze. Z jednej strony punktem odniesienia są konwencje (zarówno dotyczące poszczególnych filmowych *genres*, jak i te bardziej ogólne, ponadgatunkowe), z drugiej zaś rzeczywistość. Friedkin okazał się mistrzem również jeśli chodzi o wykorzystywanie rzeczywistości jako punktu odniesienia przy konstrukcji postaci i przedstawionego świata. Niewątpliwie wybór Gene Hackmana podyktowany był w dużej mierze „prawdziwością” jego wyglądu. Jak podkreśla Anita Piotrowska, Hackman obdarzony jest „wymiętą» powierzchownością postaci z tłumy”. Przeciętą twarz, masywna sylwetka i niezgrabne, nerwowe ruchy powodują, że nie mógłby odgrywać amanta. Jednocześnie jednak przykuwa uwagę na ekranie. Hackman łączy bowiem w sobie sprzeczności: jest „postacią tragiczną, a jednocześnie bardzo zwyczajną, samotnikiem obsesyjnie dążącym do celu [...], a jednocześnie człowiekiem zmęczonym i prze-

¹⁷⁴ James Robert Parish, *op. cit.*, s. 247.

¹⁷⁵ Todd Berliner, *op. cit.*, s. 46; Nat Segaloff, *op. cit.*, s. 119.

¹⁷⁶ W komentarzu do filmu zamieszczonym na płycie DVD twórcy podkreślają, że inspiracją dla nich było *Do utraty tchu* (1960) Jeana-Luca Godarda i *Z* (1969) Costy-Gavrasa.

granym. [...] człowiekiem przeciętnym, zarazem jednak przyciągającym uwagę wewnętrzną siłą”¹⁷⁷.

Realizm nie ogranicza się jednak do stylu gry Hackmana. W przypadku *Francuskiego łącznika* ważny był również realizm opowiedzianej historii, realizm na poziomie realizacji, realizm w oddaniu pracy policji oraz realizm miejsca i czasu. Jak już wspomniałam, scenariusz filmu oparty został na opublikowanej w 1969 roku książka Robina Moore’a *The French Connection: A True Account on Cops, Narcotics, and International Conspiracy*, której punktem wyjścia była słynna na początku lat sześćdziesiątych sprawa przerzutu heroiny. Friedkin utrzymywał, że przed przystąpieniem do kręcenia nie czytał powieści. Podkreślał natomiast wielokrotnie, że przez kilka miesięcy jeździł z policyjnymi konsultantami na patrole i uczestniczył w codziennej pracy policji. Przekonał do tego również grających główne role Gene Hackmana i Roya Scheidera. Scenariusz miał wykrystalizować się z poczynionych przez nich obserwacji oraz wielogodzinnych rozmów. Co więcej, Friedkin, po zapoznaniu się aktorów ze scenariuszem, kazał im go wyrzucić i grać na swój sposób¹⁷⁸. Policjanci, którzy stanowili pierwowzór postaci Doyle’a i Russo, Eddie Egan i Sonny Grosso, pracowali przy filmie jako konsultanci oraz pojawili się w filmie w niewielkich rolach. Tak często jak tylko mógł, Friedkin zatrudniał naturszczyków i kręcił na ulicach, wykorzystując obecność nieświadomych tego faktu przechodniów.

Do lat siedemdziesiątych filmowcy rzadko decydowali się na wyjście poza studio i kręcenie w miastach, w naturalnym otoczeniu. Problem stanowił nie tylko sprzęt, ale i konieczność zapanowania nad przechodniami i ruchem ulicznym. Merowie metropolii niechętnie też wydawali pozwolenia na wejście ekip filmowych, gdyż wiązało się to z zamykaniem poszczególnych przecznic, a czasami nawet całych kwartałów dzielnic. Dlatego Friedkin zdecydował się na kręcenie bez wyłączania ulic z ruchu i specjalnej choreografii ulicznych zachowań. Wraz z operatorem wychodzili na zewnątrz i filmowali przemierzające się postacie w codziennym ruchu. W komentarzu zamieszczonym na płytowym wydaniu *Francuskiego łącznika* operator Ricky Bravo opowiada o kilku przyjętych przez Friedkina strategiach. Reżyser nie bał się kręcenia z ręki. Pozwalał Bravo na poruszanie się wśród przechodniów z kamerą na ramieniu. Sekwencja śledzenia Charniera na Manhattanie przez

¹⁷⁷ Anita Piotrowska, *Gene Hackman*, [w:] Tadeusz Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 383.

¹⁷⁸ Nat Segaloff, *op. cit.*, s. 104; Elsie M. Walker, David T. Johnson (eds.), *Conversations with Directors: An Anthology of Interviews from Literature/Film Quarterly*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham (Md), 2008, s. 17–18; Anthony Loeb, *op. cit.*, s. 93.

trzech policjantów została bardzo precyzyjnie zaplanowana. Friedkin kilkakrotnie odgrywał ją w ruchu miejskim z aktorami. Z tych prób wyłączony został operator. Kiedy mieli kręcić, reżyser wydał mu polecenie śledzenia postaci, wręczając dla ułatwienia kamerę wyposażoną w obiektywy z długą ogniskową. Dojazd kamery nie rozkładali szyn i nie używali specjalnych wózków, ale sadzali Bravo na wózku inwalidzkim, ciągnąc go z kamerą po ulicy.

Friedkin odważył się również włączyć do filmu sekwencje, w których pokazana zostaje codzienna policyjna harówka. Długie godziny spędzone na podsłuchach i obserwacjach. Wyczekiwanie na rogach ulic, we wnękach budynków i samochodach. Zarywane noce, brak snu, zimno i zmęczenie. Nikłe rezultaty i walka z samym sobą, by się nie zniechęcić. Konieczność wypełniania papierów, sporządzania raportów i wypraszenia u przełożonych nakazów i zezwoleń. Friedkin w sposób mistrzowski odsłania to oblicze pracy policyjnych detektywów (przypomnę, że Harry Callahan na patrolu spędził jedną noc i od razu wydarzyło się coś niezwykłego). Pokazuje również policyjne sztuczki, które z perspektywy dzisiejszego widza są czymś oczywistym, jednak na początku lat siedemdziesiątych stanowiły w kinie *novum*. Chodzi o sposoby pozyskiwania i kontaktowania się z informatorami, zdobywanie informacji od drobnych handlarzy narkotyków, prowadzenie przesłuchań, często brutalnych i opierających się na zastraszaniu. Niezwykła pod tym względem jest jedna z początkowych scen filmu, gdy Doyle i Russo urządzają rozwałkę w barze, a następnie dopadają mężczyznę, od którego chcą wydobyć informacje. Mężczyźni stosują wówczas zmodyfikowaną wersję metody na dobrego i złego policjanta.

Konwencja kina policyjnego, która wraz z *Brudnym Harrym* ulegnie utrwaleniu, będzie wymagała, by na zakończenie detektyw zmierzył się z przestępcą-swoim sobowtórem lub cieniem i pokonał go, pozbawiając życia. *Francuski łącznik* nie doprowadza do konfrontacji ze złem. Poppey'owi nie udaje się schwytąć Charniera. Wydaje się, że sam również osuwa się w szaleństwo. Nat Segaloff zwraca uwagę na to, w jak finezyjny sposób Friedkin w ostatniej scenie pokazuje cienką linię oddzielającą zaangażowanie emocjonalne od obsesji¹⁷⁹. Pozwalając bohaterowi na przekroczenie jej, reżyser również gwałci oczekiwania odbiorcze. Wydaje się, że to przestępca zapanował nad bohaterem, doprowadzając go do obłędu. Dopiero w nakręconym cztery lata później *sequelu*, Doyle zabija Francuza. Wcześniej jednak będzie zmuszony wyruszyć w nieznane i przejść przez piekło. Mam wrażenie, że właśnie te dwa elementy –

¹⁷⁹ Nat Segaloff, *op. cit.*, s. 119.

przeniesienie miejsca akcji z Nowego Jorku do Marsylii oraz poddanie Popeye ciężkiej próbie, w czasie której otrze się o śmierć – przyczyniły się do porażki finansowej tego skądinąd frapującego filmu.

Jimmy Doyle we *Francuskim łączniku II* zostaje przysłany z Nowego Jorku do Francji, gdzie ma odnaleźć Charniera. Na posterunek przybywa akurat w chwili jednego z większych upokorzeń. Tamtejsi detektywi otrzymali przeciek o przerzucie narkotyków w świeżo złowionych rybach. Zarekwirowali ładunek i na placu przed budynkiem, zakasawszy rękawy, patroszyli je i przeszukiwali wnętrzności. Przeciek okazał się primaaprilisowym żartem (we Francji 1 kwietnia przyczepia się papierowe ryby). Ta wpadka potwierdza przekonanie Doyle'a o nikłych umiejętnościach tamtejszych policjantów. Jego złość spotęgowana zostaje rozmową z szefem tamtejszego wydziału narkotyków, Barthélémy (Bernard Fresson). Francuz nie tylko wyciąga najbardziej nieprzyjemne fragmenty jego życiorysu (zabicie pięciu osób, w tym dwóch policjantów, agresywne zachowanie), ale mówi wprost, że obecność Doyle'a nie jest mile widziana. Jako miejsce do pracy wyznacza mu stolik przy wejściu do toalet i każe nie spuszczać z oczu dwóm swoim policjantom.

Jak się okazuje, Doyle nie został przysłany do Marsylii, by rozpracować Charniera. Miał służyć jako przynęta. Zirytowany stosunkami panującymi w tamtejszej policji, francuskim stylem życia i pracy, Doyle wymyka się ochroniarzom. Sytuację wykorzystuje Charnier. Jego ludzie porywają Amerykanina, przez jakiś czas więżą w podrzędnym hotelu i uzależniają od narkotyków. Chcą wydobyć od Popeye będące w jego posiadaniu informacje. Gdy się to nie udaje, wyrzucają odurzonego pokąsną dawką heroiny mężczyznę przed posterunkiem policji. Barthélémy nie zawiadamia o zaginięciu i odnalezieniu strony amerykańskiej. Sprowadza medyków, by wyratowali będącego niemal w agonicznym stanie mężczyznę, po czym na kilka tygodni zamyka go w jednej z cel na odwyku. Chcąc chronić jego przyszłość, niszczy też dokumentację medyczną. Po dojściu do siebie i odzyskaniu kondycji, Doyle odnajduje hotel, w którym był przetrzymywany i podpala go. Od jednego z opryszków policjanci uzyskują informacje o nowym ładunku narkotyków, który przyłynął do portu na statku pod holenderską banderą. Nocna próba przejęcia nie udaje się. Przestępcy uciekają z towarem, ginie jeden z detektywów, a Popeye ratuje życie Barthélémy'emu, na którego głowę spadła jedna z krokwi. W rewanżu za uratowanie życia Barthélémy zgadza się poobserwować wraz z Popeye kapitana holenderskiego statku, choć jego zwierzchnicy domagają się natychmiastowego opuszczenia przez Amerykanina terytorium Francji. Cierpliwość zostaje nagrodzona. Ludzie Barthélémy'ego z ukrycia są świadkami

przekazania pieniędzy za towar. Śledząc prawą rękę Charniera, docierają też do manufaktury, w której przygotowywany jest on do dalszej drogi. Dochodzi do strzelaniny. Charnier znów się wymyka. Popeye nie poddaje się, dociera za nim do portu i gdy Francuz wypływa z zatoki, strzela do niego, pozbawiając życia.

Mimo braku większego odzewu ze strony publiczności, *Francuski łącznik II* oglądany po latach wydaje się niezwykle frapujący. John Frankenheimer w interesujący sposób wprowadza i przepracowuje wątek kumplowski, partnerem Popeye czyniąc francuskiego policjanta. Cel, jakim jest schwytanie przestępcy, będzie wymagał zatem współpracy pomimo różnic w sposobie postępowania i charakterze, ale też różnic międzykulturowych¹⁸⁰. W filmie wykorzystany zostaje również schemat Wyprawy Bohatera do strukturyzowania opowiadanej historii. Jest to dość nietypowe z dwóch względów. Po pierwsze dlatego, że rzadko w filmach policyjnych w tak dosłownej postaci w latach siedemdziesiątych wykorzystywane. Po drugie ze względu na to, że odrodzenie bohatera nie służy tu jego wewnętrznej przemianie, a jedynie egzekucji sobowtóra (który z typowego *doppelgängera* przeistacza się w Cienia).

Popeye udaje się w podróż w sensie przenośnym i dosłownym (wyprawa). Opuszcza Nowy Jork, miejsce, które świetnie zna i czuje (Zwyczajny Świat) i ląduje „za morzem”, w Europie (Świat Niezwykły). Francuski styl życia jest mu zupełnie obcy i go nie interesuje. To powoduje, że nie rozprasza się w swojej podróży. Nie zna też języka, co potęguje jego wyobcowanie i poczucie zawieszenia. Barthélémy początkowo wydaje się kimś zupełnie nieprzyjaznym, kto go odstrasza (Strażnik Progu). Z biegiem czasu zmienia jednak maskę i okazuje się pomocnikiem, ratując go od śmierci (Sprzymierzeniec). Popeye ociera się o nią dosłownie. By powrócić do życia musi nie tylko przewyciężyć nałóg (Barthélémy w scenach odtrucia przybiera maskę Mentora), ale też poddać ciało reżimowi. Zbliżeniem do Najgłębszej Groty staje się pogrążenie w nałogu za sprawą Charniera. Detoks odbyty w podziemiach więzienia oraz późniejsza walka, by doprowadzić się do formy, stanowią Próbę. Z punktu widzenia schematu Wyprawy Bohatera bardzo interesujące są dwie sceny, w których wprowadzone zostają żywioły. W pierwszej Po-

¹⁸⁰ Inne przykłady filmów kumplowskich z policjantami o różnej narodowości oraz pochodzeniu etnicznym nie są liczne; wymienić warto *Czarny deszcz* (1989), gdzie zestawiony zostaje zacietrzewiony amerykański glina z Japończykiem, *Czerwoną gorączkę* (1988), w której rosyjski glina przybywa do Stanów i za partnera otrzymuje Amerykankę (polskiego pochodzenia, co, niestety, nie zostaje w filmie należycie, z polskiej perspektywy, wygrane) i *Godziny szczytu* (1998), gdzie czarnoskóry Amerykanin musi współpracować z Chińczykiem.

popeye podpala hotel, sam niemal ginąc w płomieniach (oczyszcza się, niszcząc doszczętnie miejsce swojego upokorzenia i upadku). W drugiej, na nabrzeżu, odradza się, przechodząc swego rodzaju chrzest. By unie możliwić pościg depczącym im po piętach policjantom, handlarze narkotyków napuszczają wodę do specjalnego basenu, w którym jest konserwowany statek, narażając w ten sposób Doyle'a i Barthélémy'ego na utonięcie. Popeye ratuje życie Francuzowi, co czyni go jego Pomocnikiem. Prowadzi to do Nagrody, czyli drugiej szansy na namierzenie i schwytanie przemytników. Dzięki Eliksirowi, czyli formie fizycznej, którą musiał odbudować po wycieńczeniu zatruciem narkotykowym i później detoksie, jest w stanie dogonić luksusowy jacht, którym Charnier chce wymknąć się po raz kolejny wymiarowi sprawiedliwości. Jak przystało na filmowego policjanta – zabija swój Cień.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na amerykańskie ekrany wprowadzono szereg filmów, w których pojawiły się elementy istotne z punktu widzenia zarysowanej w tej pracy formuły kina policyjnego (zarówno w jej synchronii, jak i diachronii rozwojowej). Charakterystyczny dla *cop cinema* wątek dwóch diametralnie różnych pod względem społecznym i osobowościowym policjantów, muszących dotrzeć się, by zrealizować przydzielone im zadanie – wskazanie i schwytanie przestępcy – pojawił się w filmie *W upalną noc* (1967). Specyficzny typ humoru, będący wyrazem dystansu do siebie i ściganych przestępców ujawnił się w *Uśmiechniętym gliniarzu* (1973) z Walterem Matthau. Wykorzystywany na szerszą skalę w kolejnych dekadach terroryzmu, inicjował rozwój wypadków w *Długim postoju na Park Avenue* (1974). Postacie seryjnego mordercy oraz profilanta, którzy zawładnęli wyobraźnią widzów w latach dziewięćdziesiątych, wprowadzone zostały w 1968 roku w *Dusicielu z Bostonu*. W *Blefie Coogana* (1969) zarysowane zostało przejście od westernu do kina policyjnego. Zdeterminowany w swych działaniach policyjny detektyw, nie do końca radzący sobie w życiu osobistym, ale nieprzejednany jeśli chodzi o chwytanie przestępców wystąpił w *Detektywie* (1968), *Madiganie* (1969) i *Bullicie* (1969). Mimo że obecne w annałach historii kina amerykańskiego, filmy te zapowiadały erupcję kina policyjnego.

Bodziec do wykrystalizowania się formuły przyniosły dwa filmy, wprowadzone na ekrany w drugiej połowie 1971 roku: *Francuski łącznik* i *Brudny Harry*. Ich bohaterowie, choć będący pracownikami oficjalnego systemu policyjno-prawnego, noszą piętno westernowych „samotnych wilków”. Pozbawieni rodziny, żyją na uboczu, trzymając się z dala od codzienności konstytuującej byt przeciętnego człowieka. Wbudowana na

stałe wewnętrzna busola pozwala im natychmiast rozpoznać i zidentyfikować zło zagrażające społeczności, a następnie daje siłę i pewność do konsekwentnego eliminowania go. To coś, co charakteryzowane jest jako „wewnętrzna prawość”, nie pozwala również „zaciętrzewionemu gliniarzowi” pójść na kompromis z przedstawicielami establishmentu, zwłaszcza tymi, którzy dla władzy, pieniędzy lub pojmowanego w wypaczony sposób prestiżu sprzeniewierzyli się etosowi i wartościom. Nieprzejednanie względem osób dopuszczających się łamania prawa wzmocnione jest często doświadczeniami osobistymi, przenosząc walkę z nimi z poziomu *stricte* społecznego na osobisty. Stosowane przez „zaciętrzewionego gliniarza” metody zbliżają go raczej do figury samotnego mściciela (*vigilante*) niż stróża prawa.

Kino policyjne *sensu stricto* pojawiło się w specyficznym okresie zarówno historii kina amerykańskiego, jak i Stanów Zjednoczonych. Kryzys społeczny, ekonomiczny i polityczny pogłębiły poczucie destabilizacji, chaosu i anomii. W takich sytuacjach niemal automatycznie dochodzi do działania atawizmów. Trzy z nich przyczyniły się do ukształtowania *cop cinema*, a następnie były przez nie tematyzowane: charakterystyczna dla wielu społeczeństw potrzeba silnej, działającej z altruistycznych pobudek jednostki (białego, heteroseksualnego mężczyzny w średnim wieku będącego uosobieniem hegemonicznej męskości), która przyjdzie, weźmie sprawy w swoje ręce i zaprowadzi porządek; wypracowany i kultywowany przez amerykańskie społeczeństwo mit regeneracji poprzez przemoc oraz poszukiwanie winnych. Co również charakterystyczne, akcja większości filmów policyjnych umieszczana była w wielkich miastach, takich jak Nowy Jork, San Francisco czy Los Angeles. Przy czym, prezentowane one były jako pełne zła, przemocy, gwałtów, znieczulicy i zwyrodnienia betonowe dżungle, nie zaś siedliska kultury i oświeconej cywilizacji.

W przeciwieństwie do klasycznych kryminałów, których istotą było ustalenie, kto i w jaki sposób popełnił zbrodnię, w filmach policyjnych nacisk położony został na znalezienie sposobu na schwytanie przestępcy. Typowa dla *cop cinema* składnia „jak-ich-złapać” uzupełniona została o elementy składni policyjnych procedur oraz sięganie do rzeczywistości (zarówno w odniesieniu do zdarzeń, które stały się kanwą scenariuszy, jak i reprezentowania rzeczywistości). Najrzadziej wykorzystywaną w omawianych filmach składnią była składnia „trudnego partnerstwa” (relacji kumpłowskich). Na głębszym poziomie narracja tych filmów determinowana była przez wątek *doppelgängera*. Przestępcy, których ściga „zaciętrzewiony glina”, charakteryzują się zbliżonym do niego profilem osobowościowo-charakterologicznym. Z jednej strony doprowadza

to do swoistego zbliżenia, zrozumienia i fascynacji wynikającej z podobieństwa, z drugiej przekłada się na przekształcenie tej relacji w walkę ze swoim gotyckim drugim. Przestępca bowiem w tych filmach przedstawiany jest jako jaźń-monstrum, ciemna strona protagonisty, pozwalająca sobie na ujawnienie resentymentów, których policjant, jako społeczny bohater, ujawnić nie może. Zdeterminowało to *backlashową* wymowę kina policyjnego.

Mimo swojej formułatowości oraz podlegania schematom wynikającym z przynależności do sfery kultury popularnej, trudno jest jednoznacznie orzec o i zaklasyfikować wszystkie powstałe w omawianym okresie produkcje, zawierające elementy kina policyjnego. Zamiast tworzenia list, jestem raczej skłonna wskazać te filmy, które realizowały formułę z „zaciętrzewionym gliną” w sposób bardziej lub mniej eksplcytny. Pośród nich na pierwszym miejscu wymienić należy zanalizowane w tym rozdziale filmy z inspektorem Harrym Callahanem oraz detektywem Jimmym Doylem (*Bрудny Harry* [1971], *Siła magnum* [1973], *Strażnik prawa* [1976], *Nagłe uderzenie* [1983], *Pula śmierci* [1988] oraz *Francuski łącznik* [1971] i *Francuski łącznik II* [1974]), jak również cykl *Z podniesionym czołem* (1973, 1975, 1977), choć bohater jest szeryfem, a akcja poszczególnych części rozgrywa się na wsi.

Inne, charakterystyczne dla *cop cinema* filmy tego okresu to: *Klute* (1971), *Nowi centurioni* (1972), *The Rookies* (1972), *Odznaka 373* (1973), *The Blue Knight* (1973), *Chase* (1973), *The Police Story* (1973), *The Seven-Ups* (1973), *Serpico* (1973), *Pechowa Elektra Glide* (1973), *Zielona pożywka* (1973), *Toma* (1973), *Policjanci* (1974), *Szwadron śmierci* (1974), *Detektyw McQ* (1974)¹⁸¹, *Raport dla komisarza* (1975), *Starsky i Hutch* (1975), *Atak na posterunek 13* (1976), *Deadly Hero* (1976), *The Killer Inside Me* (1976), *Law and Order* (1976), *Dwuminutowe ostrzeżenie* (1976), *The Choirboys* (1977), *The City* (1977), *Contract on Cherry Street* (1977), *Wyzwanie* (1977), *The Girl in the Empty Grave* (1977), *Cops and Robin* (1978), *A Real American Hero* (1978), *The Two-Five* (1978), *Beach Patrol* (1979), *Cebulowe pole* (1979), *The Return of Mod Squad* (1979).

¹⁸¹ *Detektyw McQ* i powstały rok później *Brannigan* stanowią kolejne, po *Blefie Coogana* i *Billym Jacku*, interesujące ogniwo pomiędzy westernem a kinem policyjnym, głównie ze względu na *star personę* odtwarzającego w tych filmach rolę policyjantów Johna Wayna. Choć intrygi są wciągające, a *Detektyw McQ* zawiera świetną sekwencję pościgu samochodowego odbywającego się na plażach w pobliżu Seattle, widzowi trudno jest pozbyć się rozbijającego przyjemność odbiorczą lęku, czy wiekowy już i niezbyt fizycznie sprawny aktor nie dostanie zawału serca podczas spektakularnych potyczek w przestępcami.

Większość z tych filmów powstała jako produkcje klasy B¹⁸² i wyświetlana była jako filmy telewizyjne (*The City, The Girl in the Empty Grave, The Return of Mod Squad*). Niektóre z nich przekształcone zostały w cieszące się popularnością seriale telewizyjne (*The Rookies, Obława, The Police Story, Starsky i Hutch*). Większość korzystała z materiału rzeczywistości, jednak już wówczas zaznaczył się trend wchodzenia w relacje z innymi, odmiennymi gatunkami, jak chociażby w *science-fiction* w *Zielonej pożywce* i *Cops and Robin*. Kilka powstałych w latach siedemdziesiątych filmów krytycznie podchodziło zarówno do instytucji policji i systemu prawa, jak i do postaci „zacierzewanego gliniarza” (*Cebulowe pole, Pechowa Electra Glide*), wyłamując się tym samym z analizowanego w tej pracy głównego nurtu kina policyjnego.

Jednocześnie należy pamiętać, że postać „zacierzewanego gliniarza” nie zniknęła z ekranów wraz z upływem dekady. Po roku osiemdziesiątym wciąż realizowane były filmy, w których był on centralną postacią. Co więcej, zarówno gliniarze kina akcji (McClane z cyklu *Szklana pułapka* czy Riggs z *Zabójczej broni*), jak i policyjnego kina z seryjnym mordercą (Graham z *Łowcy*, Mills z *Siedem*) noszą pod wieloma względami jego piętno. Jeśli chodzi o filmy z „zacierzewanym gliną” z kolejnych dekad, to warto wskazać: *Fort Apache, Bronx* (1981), *Nocny jastrząb* (1981), *Gliniarz z Beverly Hills* (1984, 1987, 1994), *Rok smoka* (1985), *Cobra* (1986), *RoboCop* (1987), *Kolory* (1988), *Czarny deszcz* (1989), *Wydział wewnętrzny* (1990), *Negocjator* (1998), *W sieci zła* (1998), *Sprawa honoru* (1999), *Bezsensowność* (2002), *Wyścig z czasem* (2003) czy *16 przecznic* (2006).

¹⁸² Oczywiście nie w sensie produkcyjnym, ale wartości rozrywkowo-artystycznej.

Rozdział III

Policyjne kino akcji lat osiemdziesiątych XX wieku

W powszechnej świadomości amerykańskie kino lat osiemdziesiątych XX wieku zdominowane zostało przez superprodukcje, których rola sprowadzała się do dostarczenia niegroźnej rozrywki spragnionym prostych emocji i niezbyt intelektualnie rozwiniętym widzom, którzy w zamian mieli przynosić do kin pieniądze, przekładające się na kolejne, coraz bardziej niebotyczne sukcesy kasowe¹. Widzów do kin przyciągały filmy akcji o prostej fabule, zawieszanej co chwilę po to, by zaprezentować wciskające w fotel sekwencje katastrof, wybuchów, pościgów, bójek i walk. Owe spektakle przemocy były na tyle niezwykle, oszałamiające i zaskakujące, że kino tego okresu zaczęto traktować jako nowy rozdział w rozwoju X muzy i określać jako kino nowej widzialności. Wyrokowano również o upadku narracji i kresie opowieści w kinie. Jak dowodzi jednak Barry Langford², *action blockbusters*, choć dość zaskakujące jako forma ewolucji kina amerykańskiego (zwłaszcza po hollywoodzkim renesansie lat siedemdziesiątych), nie były ani tak bardzo nowe i niezwykle (od postrzegania wynalazku jako nowej formy widzialności kino się rozpoczęło), ani nie dominującym – dość szybko bowiem gatunek ten ewoluował w stronę melodramatu³.

¹ Jest to oczywiście obraz uproszczony i krzywdzący, gdyż, jak pokazuje chociażby Stephen Prince, w latach osiemdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych doszło do niezwyklej erupcji kina niezależnego, które z czasem, pod względem ilościowym przewyższyło kino głównego nurtu. Jednocześnie jednak wciąż w Hollywood powstawały projekty ambitne w swoich zamierzeniach, choć często mniej bezkompromisowe niż poprzednicy z lat siedemdziesiątych. Por.: Stephen Prince, *Introduction*, [w:] idem (ed.), *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2007, s. 3–8.

² Barry Langford, *The Action Blockbuster*, [w:] idem, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, s. 233–256.

³ Melodramatu, jak w rozdziale drugim pisałam, rozumianego na sposób amerykański, jako filmu, którego tematem jest przemiana bohatera/ki.

Action blockbuster

Pierwsze próby definicji nowego gatunku (czy formuły) – *action blockbuster* (zorientowanych na akcję hitów ekranowych) – zdominowane zostały przez ujęcia estetyczne oraz instytucjonalny kontekst ich powstania⁴. Szybko uzupełnione jednak zostały o analizy ideologiczne, w których nacisk kładziony był na wyjaśnienie „preedympalnych cudowności” oraz specyficznego (tradycyjnego) sposobu kodowania męskości (oraz kobiecości, etniczności – by wymienić najbardziej dominujące ujęcia). Elementem, który miał konstytuować ową formę, były widowiskowe sekwencje, sprowadzające się do ukazania niezwykle zdarzeń. Krytycy twierdzą, że odbywało się to kosztem precyzyjnie skonstruowanej intrygi, mającej rozwinąć się w najmniej dla widza oczekiwanym kierunku oraz wyraziście zarysowanych postaci, które zmieniają się pod wpływem filmowych doświadczeń. Narracja w *action blockbusters* zredukowana została do swego rodzaju przebiegów narracyjnych, mających uzasadnić kolejne widowiskowe sekwencje walk, pościgów i zmagania, wzbogaconych na etapie produkcji komputerowo generowanymi efektami specjalnymi (które są postrzegane jako jedna z przyczyn rozwoju gatunku)⁵.

Położenie nacisku na sekwencje akcji, według Langforda, wywołuje w widzu efekt wyobcowania. Nie angażuje się on w opowieść, gdyż jest ona na tyle przewidywalna i uproszczona, że nie wyzwała niemal żadnych emocji (prócz może irytacji – nawet u widzów, którzy deklarują sympatię dla *action blockbusters*). Szybki i niezwykle dynamiczny montaż, ruch zwolniony, niezwykle ilość ujęć z różnych, często nieoczekiwanych ustawień kamery, powodują, że również przestrzeń i czas ulegają zniekształceniu, nie służąc już narracji, ale usamodzielniając się; miejsce i czas nie są już miejscem i czasem narracji, ale spektaklu. Emocje zaś wywoływane są nie poprzez współodczuwanie, ale przez „przemoc sensoryczną” – „atak” na zmysły widza, (czyli na poziomie wizualnym i dźwiękowym)⁶.

Widowiskowe sekwencje akcji uznać można, zgodnie z rozróżnieniem Ricka Altmana, za element semantyczny gatunku. Jeśli chodzi o syntaksę, to za podstawową Langford uznaje „stanowcze (i zwykle

⁴ Steve Neale pisze o „jak się wydawało nowym i dominującym” w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, trendzie, a nie gatunku. Por.: Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London & New York 2009, s. 52.

⁵ *Ibidem*; Barry Langford, *op. cit.*, s. 234.

⁶ Barry Langford, *op. cit.*, s. 235.

gwałtowne) działania przedsiębrane wbrew niezwykłym przeciwnościom przez «niepokorną» jednostkę, najczęściej bez wsparcia, a nawet przeciw władzom, by przywrócić porządek zagrożony przez jakieś niezwykle siły”⁷. Bohater często w swojej walce otrzymuje pomoc od respektującego istniejące *status quo* kumpla. Mimo tego pozostaje w swojej walce osamotniony: sam musi zmagać się z siłami zagrażającym łaadowi społecznemu i z władzami. Dlatego można go wpisać w szereg charakterystycznych dla kultury popularnej (i nie tylko) postaci wyjętych spod prawa bohaterów (*outlaw heroes*) zdefiniowanych przez Roberta Raya⁸, którzy występują przeciw oficjalnej władzy. Jak twierdzi Langford, ów sprzeciw wobec władz może mieć różne podłoże. Może wynikać z osobistych przekonań i zasad wewnętrznych bohatera, przeświadczenia niemającego podparcia w rzeczywistości lub złych wcześniejszych doświadczeń (np. zdrady)⁹.

Traktując *action blockbuster* jako nowy fenomen w amerykańskim kinie głównego nurtu, Barry Langford opowiada się po stronie zwolenników ujmowania kina postklasycznego jako różnego od klasycznego, w przeciwieństwie do zwolenników ujmowania kina postklasycznego jako kontynuacji kina klasycznego. Upraszczając polemiki, można powiedzieć, że konflikt sprowadza się do przeciwstawienia zwolenników narracji (ona w dalszym ciągu dominuje; dobrze skonstruowana historia stoi za każdym filmem, który odniósł sukces¹⁰), zwolennikom spektaklu (efekty techniczne, mające przytłoczyć widza, odsunęły na plan dalszy narrację, sprowadzając ją do roli łączników i przejść pomiędzy kolejnymi „numerami”). Do grona tych pierwszych zalicza się Kristin Thompson i Davida Bordwella, do grona tych drugich Thomasa Schatza i Tima Corrigan. Pierwsi podkreślają ciągłość stylistyczną i narracyjną, które, mimo unowocześnień i zmian wynikających chociażby z włączenia elementów narracji kina artystycznego¹¹, wciąż są nie tylko zauważalne, ale i kardynalne dla paradygmatu hollywoodzkiego. Drugi z kolei zwraca

⁷ *Ibidem*, s. 234–235.

⁸ Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1985, s. 59–66. Porównaj również rozdział pierwszy niniejszej pracy.

⁹ Barry Langford, *op. cit.*, s. 235.

¹⁰ W sposób niezwykle zajmujący dowodzi tego w swojej książce Kristin Thomson. Por.: Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narratives Technique*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London 2001.

¹¹ Chodzi tu chociażby o mniejszą spójność w przyczynowo-skutkowo motywowanym łańcuchu zdarzeń, większe przyzwolenie na dwuznaczność w konstrukcji bohatera i akceptację dla otwartych zakończeń.

ją uwagę na zmiany organizacyjno-finansowe w systemie produkcji, położenie nacisku na stymulację zmysłową (efekty dźwiękowe i wizualne) oraz powrót do mitów i archetypów, strukturujących społeczeństwa euroatlantyckiego kręgu kulturowego¹², które mają charakteryzować nowe kino.

Thomas Elsaesser i Warren Buckland proponują jednak inne rozwiązanie, które nie wyklucza ani narracji, ani spektaklu z aktu interpretacji. Co więcej, pokazują w jaki sposób mogą one w dziele współdziałać, tworząc i wzbogacając warstwę znaczeniową. Analizując *Szklaną pułapkę 1*, wskazują na głębsze sensy niesione przez spektakl, które współdziałają z sensami zrekonstruowanymi na podstawie narracji (zarówno w jej wymiarze Arystotelesowskim, jak i strukturalistycznym). Wstępnym krokiem, który miałby przyczynić się do zmiany tego nastawienia byłoby przesunięcie dokonane w sposobie podejścia do dzieła. Elsaesser i Buckland postulują odejście od postrzegania go jako tekstu podatnego na „logiczne i narrato-logiczne” odczytanie na rzecz rozumienia go jako „koherentnie zorkiestrowanego «doświadczenia»”, które przygotowane zostało z uwzględnieniem przemian społecznych, wynikających z rozwoju technicznego, dominacji nastawienia konsumpcyjnego i oczekiwań widzów w stosunku do kina głównego nurtu¹³.

Badacze podkreślają, że *action blockbusters* nie tyle sytuują się na biegunach wyznaczanych przez narrację i spektakl lub znaczą przełom pomiędzy klasycznym i postklasycznym. Filmy te wpisują się w fenomen, który oni proponują określić jako „niepohamowany klasycyzm” (*excessive classicism*)¹⁴. „Twierdzimy, że kategorię spektaklu należy nie tyle pojmować jako wizualny nadmiar lub jako znacznik fizycznej przemocy i widowiskowego przedstawienia osiągnięć technicznych, i nawet może nie jako miejsce, w którym «demonstracja [*showing*’]» przekracza (narracyjne) powody demonstrowania. Już raczej, w szerszym, przekraczającym binarne opozycje kontekście, konotuje inny rodzaj samo-manifestacji czy «samowiedzy», szczególnie rodzaj świadomości kodów rządzących klasyczną reprezentacją i jej konwencjami gatunkowymi, wraz z chęcią manifestacji tej samowiedzy oraz włączenia widowni do tej gry”¹⁵. Dokonuje się to za pomocą elementu, który, mimo „semiotycznego” wydziwisku, proponują określić jako „prześlizgujący się ele-

¹² Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Arnold, London 2002, s. 28–29.

¹³ *Ibidem*, s. 61, 78.

¹⁴ *Ibidem*, s. 61.

¹⁵ *Ibidem*, s. 78.

ment znaczący" (*sliding signifier*)¹⁶. Definiują go jako „nadmiar sensu i znaczenia, który przylega do materiału wizualnego, werbalnego i dźwiękowego, otwierając go na gry słowne (kalambury) i powierzchniowe manifestacje (przebłyśki), jak również specjalne (dźwiękowe) efekty i specjalne (obrazowe) efekty”¹⁷. „Prześlizgujący się element znaczący stanowi swego rodzaju kondensację znaczenia, przy czym jego natura nie pozostaje stała i raz na zawsze określona, ale jest płynna, zmienna, niejednoznaczna, sytuuje się na różnych poziomach dzieła i wybiera różne elementy jako nośniki swojego znaczenia. Co więcej, nasycony jest ironią, dystansem i wspomnianą świadomością reguł i konwencji klasycznych, które stanowią jego nieustający punkt odniesienia. Przy czym, nie rozbudowuje się, jak symbol, w głąb, już raczej pozostaje na powierzchni i ulega przemieszczeniom (*float*)”¹⁸.

Action blockbuster jest, według Langforda, hybrydą gatunkową, która czerpie z (jak pisze badacz „kolonizuje”) historycznych gigantów (*historical epic*) i *science-fiction*¹⁹. Z kolei Neale stwierdza, że wyróżnikiem *action cinema* jest wielogatunkowość – poszczególne realizacje przynależą do: „od filmów płaszcza i szpady do *science-fiction*, od thrillerów poprzez westerny do filmów wojennych”²⁰. Choć rozkwit formuły przypada na lata osiemdziesiąte XX wieku, w historii kina wcześniej pojawiały się okresy może nie tyle dominacji, co swego rodzaju wysunięcia na plan pierwszy „widzialności”. Tropiąc genezę kluczowych dla *action blockbuster* elementów, Langford odwołuje się wręcz do samych początków kina i wiąże gatunek z, jak to określił Tom Gunning, „kinem wizualnej atrak-

¹⁶ Za pomoc przy ustaleniu polskiego odpowiednika terminu dziękuję Dorocie Gołańskiej.

¹⁷ Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *op. cit.*, s. 78.

¹⁸ *Ibidem*, s. 74. Z perspektywy interpretacji policyjnego kina akcji, które zdominowało kino policyjne w latach osiemdziesiątych, jeszcze jedna kwestia w rozważaniach Elsaessera i Bucklanda jest istotna. Przyglądając się publikacjom poświęconym tej formule, badacze zwracają uwagę na powtarzający się schemat dowodzenia. Interpretacje w duchu krytyki ideologicznej opierają się w gruncie rzeczy na stylu dowodzenia i przesłankach wziętych z metodologii czerpiącej z Arystotelesa lub/i ze strukturalizmu i semiotyki. Obecność sekwencji zdominowanych przez efekty wizualne i dźwiękowe (spektaklu), owszem, jest konstatawana, ale albo w niewielkim stopniu, albo wcale nie przekłada się na interpretację. Podstawą w tego typu analizach jest charakterystyka postaci, fabuła oraz dialogi. Elsaesser i Buckland w sposób niezwykle przemyślany i precyzyjny rozpracowują również „poziom” spektaklu, pokazując w jaki sposób znaczenia kodowane są również za jego pomocą z wykorzystaniem owych „prześlizgujących się elementów znaczących”. Wróć jeszcze i do tej kwestii, i do ich analizy *Szklanej pułapki* 1.

¹⁹ Barry Langford, *op. cit.*, s. 235.

²⁰ Steve Neale, *op. cit.*, s. 52.

cji”, gdy kino nie wykształciło jeszcze umiejętności opowiadania poprzez obraz i różnego rodzaju figury montażowe, poprzestając na objawianiu widzialnej rzeczywistości²¹. Kolejne etapy to zaadaptowanie historycznej epiki, której wzorem były historyczne giganty pochodzące z Włoch, jak *Cabiria* (1913) i *Quo Vadis?* (1913), filmy Griffitha (*Narodziny narodu* [1915] i *Nietolerancja* [1916]), filmy akcji z elementami filmów płaszcza i szpady oraz pirackich z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Następnie zaś widowiska filmowe z okresu zmagania z telewizją – zwłaszcza filmy realizowane w nowych technikach jak Cinemascope, Technicolor i produkcje szerokoekranowe. Interesującą formę ewolucyjną stanowiły również filmy katastroficzne z początku lat siedemdziesiątych wyprodukowane przez Irvina Allena (*Tragedia Posejdona* [1972] i *Płonący wieżowiec* [1974])²².

Asumpt do tej fazy rozwoju przyniosły dwa filmy, które uznawane są za nowy początek komercyjnego kina hollywoodzkiego: *Gwiezdne wojny* (1977) i *Szczęki* (1975). Chodzi tu nie tylko o zmianę tematyczną oraz zmianę podejścia do funkcji pełnionych przez kino (okres klasyczny: rozrywkowo-dydaktyczna-instruktażowa, okres renesansu Hollywood: prowokowanie do myślenia, okres po 1975 roku: jedynie rozrywkowa i eskapistyczna). Od połowy lat siedemdziesiątych zmiany uległy organizacja przemysłu filmowego oraz sposoby produkcji. Jak pisze Peter Lev, Hollywoodem nie zarządzali już showmani, ale biznesmeni, którzy kierowali się w swoich decyzjach badaniami rynku. Filmy miały przynosić dochody, stąd stosowanie narzędzi produkcyjno-marketingowych zapożyczonych z gospodarki towarowej. Scenariusze opierano na wcześniej uznanych powieściach, komiksach czy spektaklach, co miało zminimalizować niepewność przy wprowadzaniu produktu na rynek. Prowadzono również produkcję i sprzedaż pakietową, wraz z filmem wypuszczając na rynek produkty towarzyszące, takie jak taśmy i płyty ze ścieżką dźwiękową, gry komputerowe, gadżety tematyczne, ubrania

²¹ W języku polskim nowoczesne teorie dotyczące początków kina omawia Elżbieta Ostrowska. Por.: Elżbieta Ostrowska, *Odkrywanie źródeł – współczesne reinterpretacje wczesnego kina*, [w:] Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski (red.), *Interpretacja dzieła filmowego: Teoria i praktyka*, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 1995, s. 118–133.

²² Barry Langford, *op. cit.*, s. 237–40. Tutaj warto byłoby pamiętać o ostrzeżeniu Pierre’a Bourdieau, który zwraca uwagę przy tego typu porównaniach na dwie iluzje: „nigdy niewidziane” i „zawsze takie samo”. Pierwsza charakterystyczna jest dla badaczy, którzy we wszystkich nowinkach widzą nowatorstwo i przełomy, druga dla tych, którzy w nowinkach dostrzegają elementy przeszłości. Por.: Anna Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieau*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 167.

czy maskotki. Do łask wróciły również gwiazdy, które miały wartość marketingową i z łatwością przyciągały widzów do kin²³.

Zmianie uległ również sposób wprowadzania filmów na rynek. Podczas gdy wcześniej wyświetlano je najpierw w wybranych kinach premierowych, stopniowo udostępniając kopie kolejnym kinom w oparciu o zasadę podziału na strefy (*run-zone-clearance*), od połowy lat siedemdziesiątych przyjęto jako zasadę wyświetlania strategię nasycenia (*saturation release*). Premierę filmów z dużym potencjałem zysku poprzedzano niezwykle kosztowną kampanią reklamową w mediach (zarówno za pomocą ogłoszeń, plakatów, jak i spotów; P&A – Prints & Advertising). Następnie film wprowadzano na ekran jednocześnie w co najmniej jednym multipleksie w każdym z większych miast, licząc na dochód z pierwszego tygodnia wyświetlania²⁴. Jak wspomniałam w pierwszym rozdziale, ten nowy sposób produkcji i wprowadzania na rynek okazał się na tyle determinujący dla całego systemu, że badacze odeszli od tradycyjnych sposobów opisywania i definiowania systemu (poprzez tryb produkcji filmowej, gatunki, gwiazdy) na rzecz instytucjonalno-produkcyjnego sposobu. Coraz częściej posługując się przy tym sprobematyzowanym przez Justina Wyatta pojęciem *high concept cinema* (kina wysokiego konceptu) na jego określenie²⁵.

Pod względem tematycznym Barry Langford wyróżnia dwie grupy filmów w obrębie *action blockbuster*. Z jednej strony były to przygodowe filmy fantasy (*fantasy-adventures*), z drugiej męskie kino akcji (*male action films*). *Fantasy-adventures* (określane również przez niego jako *action-fantasy*) wywodziły się z *Gwiezdných wojen* (1977), *male action films* z kolei czerpały ze *Szczęk* (1975), wykorzystując motyw konfrontacji samotnego w swojej walce mężczyzny, który broni zagrożonej społeczności przez siłami zła, chaosu, nieobliczalnej natury. Filmy z pierwszej grupy, których przykładem może być cykl przygód Indiany Jonesa, dalsze części *Gwiezdných wojen* czy cykl *Park jurajski*, bazowały przede wszystkim na „czynniku ojej!” (*wow factor*) i „estetyce zadziwienia” (*aesthetic of astonishment*), stawiając na egzotyczne lokalizacje oraz spektakularne sekwencje, dla których osią była zręczność bohatera, pozwalająca wyjść

²³ Peter Lev, *American Films of the 70s: Conflicting Visions*, University of Texas Press, Austin 2000, s. XVI–XVII.

²⁴ Szczegółowo zmiany te opisuje Marcin Adamczak w książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci* (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 29–74).

²⁵ Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 1997, s. 20–22.

cało z opresji²⁶. Reżyser, który firmuje te produkcje – Steven Spielberg – „waloryzuje przed-młodzieńczą fiksję na «cudowności» kosztem tak nieistotnych i niemile widzianych komplikacji dorosłego życia jak rodzi- cielstwo, miłość fizyczna, życie zawodowe itd.”²⁷ Krytycy często wska- zywali jednak na to, że choć filmy te skupiały się na widowiskowych sekwencjach, jednak narracja wciąż pozostawała w nich istotna, stano- wiąc dźwignię dla głębszego przesłania²⁸.

Drugą, dużo ważniejszą z punktu widzenia tematu tej pracy grupą filmów było męskie kino akcji. Langford wpisuje je w tradycję męskiego melodramatu, czyli filmów, w których pojawia się emocjonalny problem, z którym męskim bohater musi sobie poradzić. Przy czym nie tyle roz- waża go i zastanawia się nad nim, co przystępuje do działania i „roz- prawia się z problemem” poprzez (fizyczne) pokonanie przeciwności, które nieuchronnie się przed nim piętrzą. Bohaterami *male action films* byli często ludzie w jakiś sposób związani formalnie z aparatem władzy (policjanci, żołnierze, członkowie innych sił zbrojnych). Rzadko jednak bronili oni systemu. Częściej, by chronić porządek i społeczność zagro- żoną chaosem, występowali zarówno przeciw wrogom, jak i przedsta- wicielom władzy. W tym sensie bliżej tym filmom było do filmów poli- cyjnych lat siedemdziesiątych niż do filmów wojennych i filmów po- licyjnych procedur²⁹.

W tych filmach „samotny wilk” nie wędrował po bezdrożach, a przemierzał miejską dżunglę, balansując na granicy prawa (i często ją przekraczając) i posługując się przemocą, by zaprowadzić porządek. Filmy te charakteryzował „nieokiełznany indywidualizm, wrogość w stosunku do «Silnego Rządu Federalnego» [«*Big Government*»] i pozy- tywne odniesienie do «tradycyjnych wartości» (tj. przywrócenie białej

²⁶ W polskiej krytyce filmowej filmy *action blockbuster* z naciskiem na *action-fantasy* okre- ślane są jako kino Nowej Przygody. Mimo że pojęcie jest chwytnie i zdaje się odda- wać istotę produkcji hollywoodzkich tego okresu, nie jestem specjalną zwolenniczką trwania przy nim. Powody tego wyjaśniam w artykule *Kino Nowej Przygody: Postkla- syczne Hollywood w polskiej krytyce filmowej*, ([w:] Piotr Zwierzchowski, Barbara Giza (red.), *Polskie piśmiennictwo filmowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkie- go, Bydgoszcz 2013, s. 219–231).

²⁷ Barry Langford, *op. cit.*, s. 244–245.

²⁸ Przykładem interesującej analizy, która wydobywa głębsze chrześcijańskie przesłanie, jest analiza *Indiany Jones i ostatniej krucjaty* Tomasza Kłysa. Por.: Tomasz Kłys, *Filmy (nie)religijne*, [w:] Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska (red.), *Miedzy słowem a obrazem*, Rabid, Kraków 2005, s. 185–196 (191–193). Interesujący pod wieloma względami jest również tom *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*, red. Dean A. Kowalski, The University Press of Kentucky, 2010.

²⁹ Barry Langford, *op. cit.*, s. 247.

patriarchalnej władzy po wyzwaniach lat sześćdziesiątych)”³⁰. Bohater był samotnikiem, co nie znaczy, że nie miał pomocnika w postaci kolorowego mężczyzny lub białej kobiety. Dominowali wrogowie zewnętrzni, jednak nieustannie podkreślana była wrogość wobec władz federalnych. Bohaterowie wyróżniali się również swoją fizycznością. Większość wcielających się w ich role aktorów związana wcześniej była z kulturystyką lub sztukami walki (Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Jean-Claude Van Damme, Chuck Norris, Steven Seagal, Dolph Lundgren). Wywodzili się również często spoza Stanów Zjednoczonych; dla nich język angielski nie był językiem ojczystym, stąd „twarda” mowa i ostry akcent, podkreślające, że nie chodzi o sprawność retoryczną, ale fizyczną³¹.

Male action film postrzegane są jako odpowiedź na kryzys męskości i próbę zaklinalnia rzeczywistości poprzez przywrócenie dawnego, tradycyjnego porządku. Joseph Sartelle posuwa się dalej i niemal zrównuje fenomen hitów ekranowych końca lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych XX wieku z rozważaniami nad kwestią białej męskości. Filmy tego okresu ściśle powiązane były z kwestiami politycznymi i stanowiły swego rodzaju reakcję na problemy, z którymi Amerykanie musieli się zmierzyć. Wśród nich wymieniana bunt młodzieży w latach sześćdziesiątych oraz polityczne niepokoje wynikające z nierozwiązanych zagadek zabójstw politycznych owego okresu, dewaluację instytucji państwowych (w tym prezydenta), będącą skutkiem afery Watergate, wojnę w Wietnamie oraz zmagania mniejszości płciowej i etnicznych w celu uzyskania równego statusu³².

Filmy te nie tyle stawiały czoło wymienionym problemom, co uciekały przed nimi w świat fantazji i fikcji politycznej, wsparcie uzyskując w retoryce i polityce ideologicznej prezydentury Ronalda Reagana. Owo podejście Sartelle określa jako „tryb triumfalny” (*triumphal mode*). Sprowadzał się on do swego rodzaju myślenia magicznego, polegającego na tym, że jak w *Powrocie do przyszłości* (1985), bohaterowie filmowi wygrywali potyczki, zmagania i wojny, które w rzeczywistości przegrali. Zamiast przepracować problem i odrobić lekcję historii, tak by wyciągnąć z niej naukę, Amerykanie, poprzez filmy, pisali tej historii inną, filmową wersję, która pozwalała im zatriumfować i wyjść zwycięsko. Było to nie przepracowanie, ale ucieczka od problemu w świat fantazji. Jak pisze

³⁰ *Ibidem*, s. 247–248.

³¹ *Ibidem*, s. 246–249.

³² Joseph Sartelle, *Dreams and Nightmares in the Hollywood Blockbuster*, [w:] Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, New York, Oxford s. 516–526.

autor: „filmy te wspierały przekonanie, że przewyciężanie historii polegało na tym, by mieć wiarę, że można to uczynić”³³.

Sartelle zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię. Choć filmy te kończyły się triumfem głównego bohatera, to początkowo przedstawiany był często jako ofiara³⁴. Opuszczony przez bliskich, przełożonych oraz władze, musiał cierpieć nie tylko upokorzenia, ale też fizyczne i psychologiczne cierpienia: „nacisk położony zostaje na zdolność bohatera do znoszenia cierpień: strzela się do niego, dźga go nożem, miazdży, rozczłonkowuje, przypala lub torturuje, używając jeszcze innych metod”³⁵. „Jak tylko uzyska status ofiary, może rościć sobie moralne prawo, wynikające ze statusu ofiary. Innymi słowy, paranoiczna fantazja białego mężczyzny, podkreślająca zarówno cierpienia, jak i zemstę bohatera, pozwala białemu mężczyźnie angażować się w równie agresywne zachowania, jak te, które spowodowały, że zyskał sobie miano głównego światowego opresora, jednocześnie uwalniając go od poczucia winy poprzez kodowanie tych zachowań jako usprawiedliwione akty zemsty”³⁶. Wspomniany wyżej nacisk na znoszenie fizycznego bólu oraz ekspozowanie obnażonego, poranionego męskiego ciała były na tyle zastanawiające, że badacze – szczególnie Yvonne Tasker oraz Susan Jeffords – właśnie poprzez te cechy opisywać zaczęły fenomen kina akcji.

„Żelazne ciało”

Jak dowodzi Susan Jeffords, kino akcji ściśle związane było z prezydenturą Ronalda Reagana (1981–1989). Poprzedzający ją okres (od afery Watergate) postrzegany był jako czas zapaści kraju, utraty znaczenia i prestiżu Stanów Zjednoczonych. Kryzys ten, jak wykazuje badaczka,

³³ *Ibidem*, s. 518.

³⁴ Najbardziej zaskakującym pod tym względem jest cykl filmów (określany przez Sartelle jako gatunek) z niepełnosprawnymi (*genre of «disability films»*). W takich, niezwykle wówczas popularnych, filmach jak *Rain Man* (1988), *Przebudzenie* (1990), *Zapach kobiety* (1992), gwiazdy wcielały się w role niepełnosprawnych. Kolejno byli to Dustin Hoffman jako osoba autystyczna, Al Pacino jako niewidomy oraz Robert De Niro jako chwilowo wybudzony ze śpiączki. Według Sartelle było to wyrazem „pragnienia przyjęcia pozycji ofiary” i wynikało z potrzeby transformacji swojej tożsamości: „Pojawienie się ich jako możliwej do zidentyfikowania kategorii stanowiło dość oczywisty symptom kulturowego życzenia, by normatywny (heteroseksualny i przynależący do klasy średniej) biały mężczyzna stał się kimś innym; kimś, kto może rościć sobie prawo do statusu mniejszości”. Por.: Joseph Sartelle, *op. cit.*, s. 522.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, s. 525.

powiązany został przez wiele autorytetów tamtego okresu (Jeffords odwołuje się głównie do książki Roberta Bly'a *Żelazny Jan* [1990] oraz Richarda Nixona *The Real War* [1980]) z kryzysem męskości. Przywrócenie godności mężczyźnie i wypracowanie obrazu silnego patriarchy, potrafiącego właściwie kierować narodem i wyprowadzić go z okresu ciemności, stało się niezwykle ważnym zadaniem. Reagan skwapliwie podjął się wypełnienia go i umiejętnie wykorzystał w tym celu swój wizerunek oraz aktorskie umiejętności. Jeffords, jak pisze, nie chce oceniać prezydentury Reagana i jej dokonań, a jedynie przyjrzeć się powiązaniu płaszczyzny symbolicznej z filmami tego okresu oraz, szerzej, kulturą popularną.

Badaczka twierdzi, że w latach osiemdziesiątych oraz wczesnych dziewięćdziesiątych XX wieku, gdy Hollywood zdominowane zostało przez kino akcji, w centrum zainteresowania znalazły się męskie ciała, stając się nośnikami znaczeń symbolicznych: „w czasie prezydentury Reagana kultura popularna służyła nie tylko do identyfikowania, ale również ustanawiania relacji pomiędzy ludźmi a Państwem, [odbywało się to – E.D.] poprzez przedstawianie tego Państwa jako jednolitego narodowego męskiego ciała”³⁷. Przy czym owo narodowe męskie ciało miało swojego Innego. Wyodrębniono bowiem i przeciwstawiono sobie dwa rodzaje ciał: „żelazne” (*hard bodies*) i „miękkie” (*soft bodies*). Ciało „żelazne” stanowiło swego rodzaju normę, kojarzone z „siłą, pracą, determinacją, lojalnością i odwagą”³⁸, było pozytywnym punktem odniesienia. „Żelazne ciała” (w liczbie mnogiej, gdy uosabiane przez poszczególne postacie) charakteryzowane są przez trzy podstawowe komponenty: „muskulaturę, działania podszyte agresją [*violent action*] oraz jednostkową determinację”³⁹. Jeśli chodzi o ciała „miękkie”, Jeffords pośrednio wyróżnia dwa ich rodzaje. Z jednej strony bowiem pisze o ciele „miękkim” jako o zdecydowanym przeciwieństwie „żelaznego ciała” (w tym sensie „miękkie ciało” jest „ciałem, które zbłądziło”). Tworzy wówczas negatywny punkt odniesienia dla „żelaznego ciała”. Jest „błędnym ciałem”, naznaczonym „przenoszonymi drogą płciową chorobami, niemoralnością, nielegalnymi substancjami, «lenistwem»”⁴⁰. Jako takie ciała „miękkie” również charakteryzowane były w płaszczyźnie genderowej i rasowej, gdyż były nie-męskimi i nie-białymi ciałami.

³⁷ Susan Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2004, s. 13.

³⁸ *Ibidem*, s. 24.

³⁹ *Ibidem*, s. 21.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 24.

Jeffords jednak kategorii „miękkie ciało” używa jeszcze w innym kontekście – historycznym. Wówczas „miękkie ciało” kojarzy z postacią poprzednika Reagana na stanowisku prezydenta Stanów Zjednoczonych, Jimmy’ego Cartera – również białego mężczyzny, jednak nie dość agresywnego w polityce zagranicznej, który dopuścił, by Amerykanie jako naród poczuli się zepchnięci na boczne tory, nieważni, pozbawieni potęgi i władzy. Z drugiej jednak strony Jeffords pisze (już później, niejako po odzyskaniu potęgi przez naród za sprawą kuracji „żelaznym ciałem” w latach osiemdziesiątych), że ciała „miękkie” również charakteryzują się siłą i władzą, ale osiągają je poprzez „wewnętrzne, osobiste, bardziej rodzinne wartości”⁴¹. Jeffords zwraca uwagę na to, że z czasem ten wizerunek – bohatera o „żelaznym ciele”, który jedynie poprzez nie był w stanie obronić społeczeństwo – uległ zmianie: na początku kolejnej dekady złagodniał, stał się bardziej uczuciowy i delikatny, stając się bohaterem „podatnym na zranienie”. Jednak wtedy już mógł sobie na to pozwolić. W latach osiemdziesiątych udowodnił bowiem, że należy mu się powaga i szacunek.

Chociaż wcześniej w kinie amerykańskim pojawiły się postacie twardych mężczyzn, którzy samotnie bronią społeczeństwa i kojarzonych z nim pozytywnych wartości, filmy o „żelaznych męskich ciałach” znacząco przesuwają, według Jeffords, punkt ciężkości. O ile Harry Callahan bronił wartości poniekąd na przekór samemu społeczeństwu (spotykając się z niezrozumieniem i wrogością), to bohaterowie o „żelaznych ciałach”, w filmach epoki Reagana, bronią ich na przekór „rządowi i instytucjonalnym biurokratom”. Harry przeciwstawiany był przeżartemu korupcją społeczeństwu, bohaterowie *action-adventure* przeciwstawiani są „biurokratom, którzy stracili kontakt z ludźmi, którym winni służyć”⁴². Warto przy tym podkreślić, że to nie same instytucje są złe, ale biurokraci, którzy je przejęli i wykorzystują do siebie tylko wiadomych (często sprzecznych z interesem narodu) celów⁴³. Wydaje się, że Jeffords nie do końca ma w tej kwestii rację. Analiza *Brudnego Harre’ego* dowiodła, że właśnie na antyestablishmentowej wymowie opierał się „urok” Callahana. W latach osiemdziesiątych niechęć wobec biurokratów stała się po prostu bardziej eksplicytna⁴⁴.

⁴¹ *Ibidem*, s. 13.

⁴² *Ibidem*, s. 19.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Jeffords zwraca uwagę również na sposób przedstawiania policjantów w tych filmach. Szeregowi funkcjonariusze są oddani i ciężko pracują, by zachować porządek, jednak są przepracowani i często wykorzystywani do innych celów przez osoby niegodne swoich stanowisk, które stoją na czele służb porządkowych lub są u władzy. Usunię-

Kino policyjne było predestynowane, by się w ten trend wpisać. Do jego konstytutywnych elementów należało epatowanie przemocą, charakteryzujący się „żelaznym ciałem” bohater oraz antyestablishmentowe przesłanie. Jeffrey Brown dodaje jednak, że nie tylko tempo, bohater oraz przemoc wpłynęły na nagły wykwit, jak to określa „podgatunku” w obrębie *action-adventure*. Policyjne kino akcji dawało również odpowiedź na bardzo ważne pytania, które nurtowały część społeczeństwa. Skierowane było do specyficznej publiczności i jako takie mogło uchodzić za „mediatora kulturowych napięć”. Jak pisze Brown: „W obrębie bezpiecznego obszaru pseudorealistycznej fantazji policyjne filmy akcji dostarczają widowni skorygowanej [*corrective*], czy raczej *możliwej do skorygowania* [*correctible*], wizji miejskiej przemocy, skorumpowanych agencji rządowych, wystawionej na niebezpieczeństwo rodziny i narastających kulturowych antagonizmów”⁴⁵.

Charakterystyka kina akcji

Policyjne kino akcji opiera się na wyraźnie zarysowanej i powtarzalnej trzyaktowej strukturze⁴⁶. Jeffrey Brown najpierw streszcza ją pobieżnie, a następnie przechodzi do szczegółowej analizy, skupiając się rów-

cie tych osób powoduje, zgodnie z logiką tych filmów, że instytucje te zaczną na powrót właściwie funkcjonować, że wszystko będzie dobrze [s. 20].

Jeffords zwraca uwagę również na ambiwalencję, która wiąże się z pokazaniem i użyciem zaawansowanej techniki w filmach akcji. Z jednej bowiem strony w tych filmach (i w polityce Reagana) kładziono nacisk na rozwój techniczny, z drugiej, w walce, to ciało głównie brało na siebie ciężar zmagania (Rambo rzadko używa zaawansowanego sprzętu, który często wręcz stanowi dla niego obciążenie). Ten paradoks, jak twierdzi Jeffords, rozwiązywano w ten sposób, że to jednak jednostka „nie technologia, stanowiła bazę amerykańskiej wyższości nad sowieckim myśleniem [...]”. Imperium Zła oparte było na pogardzie dla jednostki, podtawą siły amerykańskiej było to, że w twardym ciele znajdował się „«wolny» amerykański umysł”. Por.: Susan Jeffords, *op. cit.*, s. 40–41.

⁴⁵ Podkreślenie w oryginale. Por.: Jeffrey A. Brown, *Bullets, Buddies, and Bad Guys: The «Action-Cop» Genre*, „Journal of Popular Film and Television”, Summer 1993, Vol. 21: 2, s. 79.

⁴⁶ Kristin Thompson zwraca uwagę na to, że bardzo wiele (czy niemal wszystkie) filmów, które cieszyły się popularnością wśród widzów po przełomie lat siedemdziesiątych XX wieku ściśle przestrzegało trzyaktowej struktury oraz jej konsekwencji. Ową cechę odczytuje jako argument przeciwko wskazywaniu na odmienną pomiedzy „starym” a „nowym” Hollywoodem. Dowodzi raczej, że mimo przemian oraz pojawienia się i rozkwitu trybu narracji artystycznej, niewiele się w Hollywood pod względem konstruowania scenariuszy zmieniło. Por.: Kristin Thompson, *op. cit.*

niez na pozostałych istotnych elementach, jak główne postacie, wartości itd. W akcie pierwszym wprowadzone zostają najważniejsze postacie: „bohater, jego nowy partner, przełożeni, bliskie mu osoby oraz złoczyńcy”. Najczęściej sytuacje, w których zostają wprowadzeni i przedstawieni są skonwencjonalizowane i wielokrotnie powtarzane z filmu na film. W akcie drugim dochodzi do nie tyle rozwinięcia, ile do ustanowienia głównych konfliktów. Brown wymienia trzy najważniejsze: bohater a czarny charakter, bohater a partner, bohater a system. Akt trzeci przynosi ich rozwiązanie „wszystko zostaje zachowane, a świat jest lepszym i bezpieczniejszym miejscem – do czasu *sequelu*”⁴⁷.

Główny bohater nie jest nikim nadzwyczajnym. W stosunku do bohatera kina klasycznego wyróżnia go to, że dotarł do punktu w swoim życiu, kiedy czuje, że musi coś zmienić. Brown, kiedy stwierdza, że wyróżnikiem kina akcji jest to, iż bohater jest zwykłym człowiekiem, nie ma racji. W kinie klasycznym pojawiali się zwykli bohaterowie. Rzecz polegała na tym, że w sytuacjach, w których się znaleźli, musieli się wykazać często niezwykle umiejętnościami, niezwykłą siłą, opanowaniem, itd.⁴⁸ Co jest niewątpliwym *novum*, to właśnie ów kryzys o charakterze egzystencjalnym, który spotyka bohatera, a który wcześniej był charakterystyczny dla kina artystycznego (trybu narracji artystycznej)⁴⁹. Brown pisze, że kryzys ten to albo wypalenie, albo tendencje samobójcze wynikające z utraty bliskiej osoby i niemożliwości zagojenia rany po tej stracie, albo problemy rodzinne (kolejno bohaterowie filmów: *Ostatni skaut* [1991], *Zabójcza broń* [1987], *Szklana pułapka* [1988])⁵⁰. Dodałabym jeszcze brak zrozumienia dla pracy i oddania się jej bohatera.

Po śmierci poprzednika, partner jest drugą ważną postacią. W wielu filmach (wyłączając oczywiście *squale*) jest to nowy partner, który narzucony został bohaterowi przez przełożonego. Bohater ostentacyjnie okazuje niezadowolenie z nowego kompana. Jeffrey Brown podkreśla cechę niezwykle istotną w amerykańskim kontekście. Partner stanowi, pod różnymi względami, antytezę bohatera: „Jeśli jeden jest poważny, to drugi jest dziecinny (*Ciężka próba* [1991]); jeśli jeden jest schludny, drugi jest niechlujny (*Tango i Cash* [1989]); jeśli jeden jest obcokrajowcem, drugi jest dumnym Amerykaninem (*Czarny deszcz* [1989])”. Brown wiąże to z charakterem amerykańskiego społeczeństwa i funkcją, jaką filmy te

⁴⁷ Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, s. 80.

⁴⁸ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 165 i 207.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 207–208.

⁵⁰ Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, s. 80.

miały odegrać wobec publiczności. Społeczeństwo amerykańskie jest niezwykle różnorodne, obok siebie muszą funkcjonować często zupełnie odmienni ludzie. Filmy te „uczą” jak podchodzić do różnic, jak je traktować, ale przede wszystkim, jak „rozbrajać” konflikty, które z tych różnic mogą wynikać⁵¹. Jednak w tych filmach, o czym już Brown nie wspomina, chodzi o cechy charakteru, ale również – a może przede wszystkim – etniczność, często też płeć i wiek. Ta kwestia – etnicznej i (czasami) płciowej odmienności partnerów w policyjnym kinie akcji – spowodowała, że większość analiz (a raczej, jak dowodzi Neal King⁵², interpretacji) tego podgatunku koncentrowała się głównie na tych zagadnieniach.

Stan emocjonalny głównego bohatera często związany jest z sytuacją panującą w domu. Jeżeli jego żona wcześniej nie została pozbawiona życia (co przedstawiane jest jako uzasadnienie jego dziwnego zachowania, motywacja jego *vigilantizmu*), to zazwyczaj i tak nie może odnaleźć z nią porozumienia⁵³. Nie inaczej jest z dziećmi, zwłaszcza jeśli chodzi o córki. Bohaterowie często pokazani zostają w interakcjach z nimi. Przy czym owe córki są najczęściej replikami matek-walczących-feministek i uosobieniem wszystkiego, co niesie ze sobą ruch kobiet. Jednak bohaterowie i tak je kochają; są w stanie dla nich zrobić wszystko – ryzykują własne życie i zdrowie, gdy niecnoty znajdują się w niebezpieczeństwie (*Zabójcza broń 1* [1987], *Ostatni skaut* [1991], *Szklana pułapka 4.0* [2007]). Negatywny stosunek żon do bohaterów wynika głównie z tego, że nie godzą się na to, jak ważną rolę w życiu mężów odgrywa praca. Nie chcą pozostawać na drugim planie i nie chcą żyć z myślą, że naraża on swoje życie dla obcych, dzień w dzień ryzykując tym, że osieroci własne dzieci (*Gliniarz* [1988], *Policja* [2002]).

Bohater często jest skonfliktowany ze swoim bezpośrednim przełożonym. Jak podkreśla Brown, jest to wynikiem nieprzestrzegania przez bohatera zasad, które na metody postępowania z przestępcami i podejrzanymi nałożyło społeczeństwo. Zachowanie bohatera, łamanie praw podejrzanych, sposoby zdobywania informacji, metody przesłuchań

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Neal King, *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S.*, Temple University Press, Philadelphia 1999.

⁵³ Jedynym wyjątkiem jeśli chodzi o szczęśliwość relacji małżeńskich głównego bohatera są *Nietykalni* (1987), których King zalicza do tego podgatunku, ale i tak wyjaśnia, że jest to możliwe ze względu na umieszczenie akcji w przeszłości. Użycie tego chwytu stanowi uzasadnienie poprawności relacji („wówczas jeszcze było to możliwe”), choć inne filmy temu przeczą. Por.: Neal King, *op. cit.*, s. 86.

i zatrzymań często są powodem jego problemów, gdyż narażony jest na gniew „ludzi z ratusza”, prasy i różnego rodzaju organizacji zajmujących się prawami mniejszości. Pod tym względem szef jest przedstawicielem i uosabia system, który również jest w filmach reprezentowany przez organizacje rządowe, takie jak FBI lub CIA (jeśli oczywiście bohater nie jest agentem). Jednak zazwyczaj również w skrytości ducha czuje podziw dla bohatera z powodu jego oddania, poświęcenia i dążenia do przyjętego celu, jakim jest utrzymanie porządku. Kiedy tylko może, chroni go przed ludźmi z ratusza i daje mu czas na to, by doprowadził operację do końca⁵⁴.

Jeśli chodzi o przestępców, podobnie jak w westernie, jedynie oni stanowią godnych dla bohatera przeciwników. Zdarza się, że pracują samodzielnie, często jednak działają w świetnie zorganizowanej grupie przestępczej. Są doskonale wyszkoleni, oddani i bezwzględni. Dysponują najwyższej klasy sprzętem, bronią i autami. Są bogato, choć nie zawsze gustownie ubrani. Działanie poza prawem traktują jako formę biznesu, z którego czerpią niezwykle profity. Przy czym, jako oficjalne powody swojej działalności podają walkę z systemem, kapitalizmem i hegemonią zachodniego świata (*Nocny jastrząb* [1981], *Szklana pułapka 3* [1995]). Często powiązani są lub chronieni przez wysoko postawionych polityków, stąd jedynie bezwzględność i nieprzekupność bohatera daje gwarancję wyeliminowania ich (*Siła magnum* [1973], *Renegaci* [1989])⁵⁵.

Zdarzenie inicjujące stanowi zazwyczaj morderstwo popełnione przez przestępcę, które bezpośrednio dotyczy głównego bohatera. Jak podkreśla Brown, jest to bardzo ważny element, gdyż pozwala spersonalizować działania głównego bohatera, uzasadnić gniew z jakim działa i ściga przestępców oraz, gdy już dojdzie do konfrontacji i często niepożądanej śmierci na zakończenie – uzasadnić moralną wyższość bohatera, mimo niskich faktycznych pobudek jego działań⁵⁶. W akcie drugim dochodzi do rozwinięcia konfliktów. Wprowadzone zostają również takie motywy jak: życie w nieustannym zagrożeniu i konieczność ochrony przez bohatera przed kolejnymi zabójcami nań czyhającymi, odkrycie tożsamości czarnego charakteru i zdanie sobie sprawy ze skomplikowania powiązań, w jakie jest uwikłany. Bohater uświadamia sobie też, że żeby zneutralizować przestępcę, musi działać jeśli nie poza prawem, to na jego granicy. Przestępcy okazują się zbyt inteligentni i przebiegli, by nie ominąć konwencjonalnych zasadzek. W akcie drugim dochodzi rów-

⁵⁴ Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, s. 80.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 80–81.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 81.

niez do bezpośredniego narażenia życia rodziny lub jej członków. Prześciga, zdając sobie sprawę z bezwzględności głównego bohatera, uderza w najczulszy punkt i porywa bądź krzywdzi żonę, dziecko/ci bohatera lub jego partnera. Prowadzi to do wzmocnienia osobistego wymiaru działań bohatera i podkreśla różnicę pomiędzy nim a przestępcą. Daje też, jak ironizuje Philippa Gates, bohaterowi szansę „wykazania się” przed rodziną. Kiedy są bezpośrednio zagrożeni, rozumieją, jak ważna jest postawa męża i ojca⁵⁷. Sharon Willis i Neal King dodają, że, jak wcześniej w westernie, kobieta, której grozi niebezpieczeństwo stanowi dla mężczyzny najlepszy stymulator do działania oraz afrodyzjak⁵⁸.

W akcie trzecim następuje rozwiązanie najważniejszych wątków. Po kolei wszyscy członkowie przestępczej grupy zostają wyeliminowani. Na zakończenie dochodzi do ostatecznego pojedynku pomiędzy gliniarzem a szefem grupy. Towarzyszy temu niezwykle widowiskowa sekwencja akcji, zrealizowana w szybkim tempie i ociekająca przemocą⁵⁹. Brown stwierdza, że im bardziej bezwzględny przestępca, tym okrutniejsza i bardziej bezwzględna spotyka go śmierć. Mimo że do ostatecznej potyczki bohater staje sam, nie zwyciężyłby, gdyby nie współpraca z partnerem. Umiejętność współdziałania ma charakter oczyszczający i pokazuje, że wszelkie różnice można pokonać lub że nie są one istotne. Wyeliminowanie zagrożenia prowadzi również do odzyskania przez bohatera rodziny⁶⁰.

Kino akcji, wedle Browna, poprzez ikonografię powiązane jest *à rebours* z westernem. Umieszczenie akcji westernów na Dzikim Zachodzie pozwalało rozegrać konflikt wartości pomiędzy naturą a cywilizacją. Przy czym natura była w większości waloryzowana pozytywnie, cywilizacja zaś stanowiła zagrożenie. W *cop action* natura jako element pozytywny została wyeliminowana nie tylko przestrzennie (w ogóle jako punkt odniesienia nie funkcjonuje). Doszło równocześnie do przemieszczenia znaczeń. Policyjne filmy akcji ograniczają się do przestrzeni miejskiej. Co istotne, w większości filmów wydarzenia rozgrywają się w metropoliach: Nowym Jorku i Los Angeles, czasami również Chicago,

⁵⁷ Philippa Gates, *Cop Action Films*, dostępne przez: <http://www.crimeculture.com/Contents/80sCopFilms.html> (12.12.2008 r.)

⁵⁸ Sharon Willis, *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Duke University Press, Durham, London 1997, s. 28; Neal King, *op. cit.*, s. 60.

⁵⁹ O możliwości odczytania walki wręcz jako refiguracji aktu seksualnego pisałam w rozdziale drugim. Dwuznaczny wymiar fascynacji pomiędzy bohaterem a przestępcą nieustannie podkreśla Neal King. Więcej na temat relacji homoerotycznych i fascynacji homoseksualnych w dalszej części rozdziału.

⁶⁰ Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, s. 82.

Detroit, Miami, San Francisco. Miasta te są tak olbrzymie, że mimo mobilności, bohater rzadko jest w stanie wyjechać poza ich granice (lub chociażby do nich dotrzeć). Stanowią one symbol cywilizacji charakteryzowanej jako dzika i bezwzględna asfaltowa dżungla lub miejskie piekło. „One [metropolie – E.D.] nie są bastionami cywilizacji, ale nowej i niebezpiecznej dzikości. Prawo nic tu nie znaczy; na porządku dziennym są przestępstwa i przemoc”⁶¹. Miasto stanowi uosobienie zła (miejskie piekło), jest esencją tego, z czym zмага się główny bohater oraz co zagraża jemu i jego rodzinie.

Brown stwierdza, że filmowe plakaty do omawianych filmów najlepiej oddają ich wymiar ikoniczny, wskazując na obecność wątku kumpłowskiego, akcji, przemocy i wspomnianej lokalizacji. Miasto (w postaci drapaczy chmur) umieszczane jest w tle. Wątek kumpłowski zasygnalizowany zostaje przez postacie dwóch bohaterów stojących obok siebie, ale zwróconych do siebie plecami (dla zaznaczenia odmienności) oraz bokiem do odbiorcy. Broń w ich dłoniach wskazuje element przemocy⁶². Plakaty do policyjnych filmów akcji również oddają ich najistotniejszy, według Browna, przekaz ideologiczny. Spoglądając przez pryzmat charakteru amerykańskiego społeczeństwa, jego często niemożliwej do wyobrażenia różnorodności, filmy te dowodzą, że można działać wspólnie mimo różnic. Daje się je przezwyciężyć i funkcjonować nie tylko obok siebie, ale również razem, osiągając wspólne cele. Przesłanie to zrealizowane zostaje w specyficzny sposób. Najważniejszą kwestią jest przesunięcie: różnice rasowe, płciowe, wiekowe i klasowe zostają nie tyle usunięte w cień, co spowodowane do różnic charakteru, czyli z poziomu społeczno-politycznego na poziom osobisty. Problemy, zamiast mieć charakter społeczny, zostają zdefiniowane jako wynikające z odmienności przekonań i zachowań i, jako takie, mogą być potraktowane jako drugorzędne w sytuacji zagrożenia życia i dobra społeczności lub wybranych jej członków. Nawet jeśli, jak twierdzi Brown, zdarzają się filmy, które bardziej *explicite* podchodzą do problemu (autor wymienia dwie produkcje: *48 godzin* [1982] i *Gliniarza z Beverly Hills* [1984]), to wykorzystują inne zabiegi celem zneutralizowania wagi problemu, np. śmiech (oba wspomniane filmy są komediami)⁶³. Z filmów tych Amerykanie wychodzą więc pocieszeni: mimo wszystkich różnic, potrafimy się zjednoczyć i działać wspólnie. „Hollywood sprzedaje ideologiczne przekonanie, że w Ameryce wszyscy ludzie są równi i że są panami własnego

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, s. 83.

⁶³ *Ibidem*.

losu. «Tak – mówi Hollywood – istnieją w Ameryce uprzedzenia, ale potrafimy się wznieść ponad nie. Jeśli, jak ci bohaterowie, potrafimy nauczyć się wzajemnie rozumieć, Ameryka znów wyjdzie na prostą»⁶⁴.

Najlepszym przykładem tego ideologicznego rozwiązania jest, według Browna, *Czerwona gorączka*. Wprowadzony na ekrany w 1988 roku film opowiada historię nawiązania przyjaźni podczas wspólnego działania dwóch policjantów: kapitana Ivana Danko (Arnold Schwarzenegger) oraz sierżanta-detektywa Arta Ridzika (James Belushi). Ten pierwszy przybywa ze Związku Sowieckiego za zbiegłym przestępcą, ten drugi pracuje w Chicago⁶⁵. „Ridzik jest hałaśliwym, tępym Amerykaninem, który nagina zasady, gdyż jest dobrym policjantem. Danko jest stoickim, pozbawionym poczucia humoru sowietem, który jest bezwzględny, gdyż jest dobrym policjantem. Wreszcie rozpoznają, że tak na dobrą sprawę są podobni, ponieważ to, co ich łączy – bycie dobrym gliną – jest ważniejsze niż różnice wynikające z ich odmiennych narodowości”⁶⁶. Dotychczasowy wróg numer jeden – Związek Sowiecki – powoli chylił się ku upadkowi. Z perspektywy sytuacji politycznej, dyplomacji, lepiej było współpracować niż dalej walczyć. Jak jednak wyjaśnić karmionemu przez dziesięciolecia społeczeństwu, że Rosjanie nie są tacy źli? Jak dowodzi Brown, jednym ze sposobów było wykorzystanie w tym celu ideologicznej manipulacji *cop action*.

Podobnie rzecz się miała z Japończykami. Jeszcze w *Szklanej pułapce 1* (1988) są oni wrogiem numer jeden. W *Czarnym deszczu* (1989) policjanci: dwaj Amerykanie, Nick Conklin (Michael Douglas) i Charlie Vincent (Andy Garcia), i Japończyk, Masahiro (Ken Takakura⁶⁷), muszą w końcu przezwyciężyć różnice, by zapobiec poczynaniom opryszka, który chce przejąć władzę w jakuzie. Przesłanie *Czarnego deszczu* jednak nie do końca jest zbieżne z przesłaniem *Czerwonej gorączki*. W filmie Scotta, choć widz zdobywa zaufanie do jednego Japończyka, nie przenosi tego na całą Japonię, podczas gdy w filmie Waltera Hilla tak się dzieje.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 84.

⁶⁵ Brown nie porusza tej kwestii, jednak warto tutaj wskazać jeszcze jeden element. Art Ridzik jest Arturem i ma polskie pochodzenie. Zaprzyjaźnia się z Rosjaninem, a przestępcą, którego ścigają, jest Gruzinem.

⁶⁶ Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, s. 84.

⁶⁷ Obsadzając Kena Takakurę, Scott odwołał się do rzeczywistości pozafilmowej. Ten japoński aktor słynie ze swoich ról w kinie jakuzi. Nazywany też jest japońskim Clintem Eastwoodem. Warto w tym miejscu może dodać, że w wywiadzie zamieszczonym na zestawie płyt DVD z *Jingi naki tataikai* (Homevision, 2004), William Friedkin podkreśla niezwykle rolę, jaką odegrało policyjne i gangsterskie kino japońskie w rozwoju amerykańskiego kina policyjnego i kina akcji.

Brown tłumaczy to ówczesną sytuacją – Związku Sowieckiego można się już wówczas było przestać bać, Japonia wciąż traktowana była jak imperium zła; nie pod względem politycznym, ale ekonomicznym.

Wątek kumplowski

Jako jedną z najważniejszych cech *cop action cinema* wymienia się wątek kumplowski (*buddy cop movies*) powiązany z kwestiami rasowymi (*inter-racial buddy cop movies*). Stanowi on główny wątek i nieustanne źródło gagów w kluczowych dla policyjnego kina akcji cyklach filmów (48 godzin [1982], Gliniarz z Beverly Hills [1984], Zabójcza broń [1987] oraz – z pewnymi zastrzeżeniami – Szklana pułapka [1988]). Nagłe i nieoczekiwane pojawienie się go w kinie lat siedemdziesiątych Molly Haskell wiąże z upadkiem klasycznego trybu produkcji oraz negatywną, żeby nie powiedzieć wrogą, reakcją na rozwijający się w latach sześćdziesiątych ruch feministyczny. Utrzymywanie gwiazd (obojsza płci) na długoterminowych kontraktach, jak to robiono w okresie klasycznym, wiązało się z koniecznością właściwego ich wykorzystywania. Studiom nie opłacało się po prostu płacić aktorom, w których przygotowanie zainwestowało olbrzymie sumy pieniędzy, dlatego konstruowano scenariusze zarówno dla męskich, jaki i kobiecych protagonistów. Przejście na system kontraktów na poszczególne filmy spowodowało niezwykle wzrost dochodów najbardziej popularnych aktorów. Jednak w ich gronie rzadko znaleźć można było kobiety⁶⁸.

Owa niechęć do obsadzania kobiet w głównych rolach wynikała, według Haskell, z niechęci wobec coraz silniejszego głosu kobiet w amerykańskim społeczeństwie. Zmuszeni do stopniowego oddania „swojego” gruntu mężczyźni wzięli odwet w sferze symbolicznej, wykluczając kobiety z przestrzeni filmowej, znacząco ograniczając ich rolę i wpisując je w niezwykle krzywdzące patriarchalne schematy, w centrum zainteresowania umieszczając w zamian zdwojony w swej sile maskulinizm, propagujący zdecydowanie tradycyjne i patriarchalne podejście do rozumienia roli płci męskiej w społeczeństwie. Alternatywą wobec tego – ale również wykluczającą kobiety – były filmy kumplowskie. W tych filmach rola kobiet sprowadzała się przede wszystkim do potwierdzania właściwej z punktu widzenia dominującej kultury, czyli heteroseksualnej, orientacji głównych bohaterów, których – właśnie ze względu na

⁶⁸ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2nd Edition, The University of Chicago Press, Chicago & London 1987, s. 323.

charakter łączących ich relacji – bardzo łatwo można było posądzić o wzajemną, więcej niż uczuciową, fascynację. Nawet w filmach, w których wątek kumplowski odsunięty jest na dalszy plan, ale pojawiają się inne silne relacje emocjonalne między mężczyznami, kobieta funkcjonuje jako indeks heteroseksualizmu bohatera. Haskell szczególny nacisk kładzie tu na relacje między policjantem a jego przełożonym, policjantem i jego partnerem oraz policjantem i jego przeciwnikiem (*nemesis*) – przestępcą⁶⁹.

Robin Wood postrzega filmy kumplowskie z lat siedemdziesiątych XX wieku nie w negatywnym świetle, jak to robi Haskell, ale pozytywnym. Stwierdza, że produkcje z tego okresu pozwoliły na ujawnienie biseksualnych tendencji wcześniej w Hollywood maskowanych, czy wręcz represjonowanych. Popularność tych filmów – Wood wymienia *Butcha Cassidy'ego i Sundance Kida*, *Swobodnego jeźdźcę*, *Nocnego kowboja* (wszystkie trzy z 1969 roku), *Pioruna i Lekką Stopę* (1974), *Stracha na wróble* (1973), *Kalifornijski poker* (1974) i *Pieskie popołudnie* (1975) – wskazuje na zapotrzebowanie ze strony męskiej publiczności na, jak pisze, „uprawomocnienie miłosnych związków między mężczyznami”⁷⁰.

Wzorzec ustanowiony został w roku 1969 wejściem na ekrany trzech filmów: *Butch Cassidy i Sundance Kid*, *Swobodny jeździec* i *Nocny kowboj*. Późniejsze produkcje w większości korzystały z cech wyróżnionych przez Wooda na podstawie tych filmów. Były to kolejno: podróż, marginalizacja kobiet, nieobecność domu, męska *love story*, obecność jawnego homoseksualisty oraz śmierć⁷¹. Najważniejszą cechą jest brak domu, „dezintegracja [jego – E.D.] konceptu” w społeczeństwie. Dom rozumiany jest tutaj jako przestrzeń symboliczna, „stan umysłu” i „konstrukt ideologiczny”, które pozwalają jednostce poczuć się bezpiecznie w świecie. Tak rozumiany dom opierał się na „normalności” zrównanej z „heteroseksualnym romansem, monogamią, rodziną, powtarzalnością *status quo*, Prawem Ojca”. Nie tylko feminizm podważył ową normalność, wykazując, że opiera się ona na represjonowaniu kobiet. Równie istotne z tej perspektywy były „skandale polityczne”, które zachwiały narodowym poczuciem bezpieczeństwa. Wood wymienia wojnę w Wietnamie oraz aferę Watergate⁷².

Bohaterowie filmów kumplowskich wyruszają w podróż. Nie chodzi przy tym o dosłowne, fizyczne przemierzanie olbrzymich przestrzeni.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 323 i 263.

⁷⁰ Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Columbia University Press, New York 2003, s. 205.

⁷¹ *Ibidem*, s. 203–205.

⁷² *Ibidem*.

Filmy te raczej strukturowane są przemieszczaniem się z miejsca na miejsce, często w obrębie tego samego miasta⁷³. Piszac o podróżowaniu, Wood ma na myśli poszerzenie sfery codziennych doświadczeń. To, co przydarza się bohaterom jest wynikiem tego, że przemieszczając się spotykają różne postacie, doświadczają określonych zdarzeń i zmuszeni są na nie reagować (podobnie będzie w filmie policyjnym).

Wood przyznaje poniekąd rację Molly Haskell. Kobiety nie mają większego wpływu na przebieg zdarzeń. Bohaterowie spotykają je, traktują zazwyczaj przedmiotowo i ruszają przed siebie, nie baczac na ich dalsze losy. Jeśli pojawiają się żony, to funkcjonują na zasadzie indeksu dawnego, odrzuconego życia. Ich obecność i zachowanie utwierdza bohatera jedynie w przekonaniu, że schemat szczęśliwego zakończenia z żoną u boku jest nierealny⁷⁴. Piszac o męskiej *love story*, Wood zastrzega jednak, że nie tyle chodzi o jawnie homoseksualny związek przedstawiony na ekranie, co o znaczenie męskiej relacji. Filmy opowiadają o emocjach, które rodzą się na bazie relacji kumpłowskiej. Z uwagi na wykluczenie drugiej, bardzo istotnej dla tradycji hollywoodzkiej, linii narracji jaką jest heteroseksualny romans⁷⁵ kończący film zbliżeniem pary i, w konsekwencji, zachowaniem dotychczasowego porządku w postaci obietnicy założenia rodziny, filmy kumpłowskie stają się szczególnie kulturowo „podejrzane”⁷⁶.

Podobną do kobiet-listków figowych rolę pełnią w tych filmach postaci jawnych homoseksualistów. Z reguły są oni przerysowani, karykaturalni, żeby nie powiedzieć: śmieszni. W porównaniu z bohaterami oni „rzeczywiście są” gejami. Stąd widz może odetchnąć i powiedzieć, jak podkreśla Wood, że przecież „nasi chłopcy nie są tacy”⁷⁷. Wreszcie śmierć, która wkracza w życie bohaterów. Nie tylko służy wpisaniu opowiedzianej historii w ramy melodramatu, ale zapobiega skonsumowaniu homoseksualnej więzi. Związek pozostaje czysto platoniczny, zatem nie ma mowy o homoseksualizmie⁷⁸.

⁷³ *Ibidem*, s. 203.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ David Bordwell stwierdza, że heteroseksualny romans traktować należy w klasycznych filmach hollywoodzkich jako najważniejszy wątek, drugi wątek jest zmienny i zależy od gatunku, czyli od sfery życia, w której rozgrywa się film: „pracy, wojny, misji lub wyprawy czy też innych osobistych relacji”. Por.: David Bordwell, *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*, [w:] Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986, s. 19.

⁷⁶ Robin Wood, *op. cit.*, s. 204.

⁷⁷ Podkreślenie w oryginale. Por.: *ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*. Wykвіт filmów kumpłowskich w latach siedemdziesiątych XX wieku Wood ocenia pozytywnie – doprowadziły one do częściowego ujawnienia skrywanych do-

Wood w swojej analizie pomija kino akcji, w którym wątek kum-płowski (i, jak twierdzi wielu badaczy, wątek wzajemnej homoseksualnej fascynacji) znalazł swoją niezwykłą realizację. Filmy te jednak, dość paradoksalnie, włączają i wykorzystują wyróżnione w kinie lat siedemdziesiątym przez Wooda elementy (może sam krytyk powiedziałby, że zawłaszczają) po to, by na zakończenie przywrócić patriarchalny porządek i wyraźnie podkreślić, że bohaterowie podejmują wszystkie zmagania właśnie dla niego. W kinie akcji zdecydowanie konserwatywna wymowa zestawiana była z najczęściej żartobliwie wypowiedzianymi kwestiami o silnym zabarwieniu homoerotycznym. Było to na tyle widoczne i na tyle częste, że stało się przedmiotem zainteresowania badaczy. Richard Dyer, Cynthia Fuchs, Christine Holmlund, Sharon Willis czy Yvonne Tasker⁷⁹ zwracali uwagę na tę kwestię, starając się zinterpretować to nagłe i niespodziewane zjawisko przede wszystkim w kontekście społecznym i ujawnionych tendencji *backlashowych*. Promowaniu opisanego przez Susan Jeffords „żelaznego ciała” towarzyszyło bowiem

tąd treści. Po raz pierwszy na taką skalę w kinie amerykańskim pozwolono na pokazanie homo- i biseksualnych tendencji wśród mężczyzn. Stosowano przy tym wspomniane „strategie zapierania”, Wood tłumaczy je jednak świeżością możliwości ujawnienia i wciąż otaczającą kwestie nienormatywnej tożsamości seksualnej aurą tabu, czy wręcz paniki. Mimo powtarzających się wątków i wpisaniu tych filmów w pewien schemat, uznaje je za przełomowe. Inaczej rzecz się ma z filmami o homoseksualnych pragnieniach i tendencjach mężczyzn z kolejnej dekady. Wood podaje jako przykład i analizuje *Kochać się* (1982) oraz *Victor, Victoria* (1982). Mimo że otwarcie mówią o fascynacji seksualnej mężczyzn oraz unikają wcześniejszych stereotypów i wątków, „strategii zapierania”, są bardziej, w przekonaniu Wooda, jednoznaczne i przez to nieprzełomowe, wręcz zachowawcze (warto byłoby również dodać, na co zwraca uwagę Wood, że oba filmy firmowane są nazwiskami reżyserów jednoznacznie kojarzonych z patriachatem: Arthura Hillera, najbardziej znanego z *Love story* [1970], oraz Blake’a Edwardsa [zwłaszcza w komediach]). Wynika to z dwóch kwestii: po pierwsze przedstawiania homoseksualistów jako istot zupełnie odmiennych od heteroseksualistów, jakby dwóch różnych gatunków ludzkich (Wood ujawnia się tutaj jako zwolennik podejścia, które można sprowadzić do stwierdzenia „jesteśmy tacy jak wy”, w przeciwieństwie do zwolenników dyskursu odmienności), oraz, po drugie, z restytuowania idei domu i, w konsekwencji, symbolicznej figury Ojca, na której patriarchalna idea domu się opiera. Por.: Robin Wood, *op. cit.*, s. 213–218.

⁷⁹ Richard Dyer, *Kill and Kill Again*, „Sight and Sound” 1997, Vol. 7: 9, s. 14, 16–17; Cynthia J. Fuchs, *The Buddy Politic*, [w:] Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London, New York 2008 (1993), s. 194–210; Chris Holmlund, *Masculinity as Multiple Masquerade*, [w:] Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London, New York 2008 (1993), s. 213–229; Sharon Willis, *op. cit.*; Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, London, New York 2008 (1995).

niezwykle silne negatywne odniesienie (nie tyle wprost, co poprzez deprecjację) do grup określanych jako mniejszościowe w kulturze: kobiet, nie-białych mężczyzn i nie-heteroseksualistów.

Można powiedzieć, że heteronormatywny charakter patriarchalnego społeczeństwa spowodował zaskakującą sytuację. Z jednej strony obie płci biologiczne były niezbędne – ze względu na reprodukcję – do jego podtrzymania⁸⁰. Społeczeństwo patriarchalne winno zatem teoretycznie wspierać właściwe (jak najbardziej pozytywne, rozbudowane, czyli, używając języka ekonomii, dostarczające gratyfikacji) relacje pomiędzy płciami, dążąc do niwelowania ewentualnych nieporozumień i różnic mogących doprowadzić do pogłębienia rozbieżności i obcości pomiędzy nimi. Wyraźne rozdzielenie płci zaowocowało niezwykle dysproporcją, skutkiem której było wytworzenie tego, co określa się jako płcie kulturowe. Różnice biologiczne niezbędne do podtrzymania biologicznego istnienia społeczeństwa zamiast zacierać, społeczeństwa zaostriżyły, doprowadzając do tak dużej dysproporcji, że badacze, by w ogóle móc mówić o rolach społecznych, musieli wprowadzić rozróżnienie na płć rozumianą biologicznie i płć rozumianą kulturowo. Używam tu form bezosobowych, gdyż patrząc na to z globalnej perspektywy, okazuje się, że jest to kolejny powszechnik kulturowy.

Społeczeństwa nie tylko poprzez doprowadzenie do wytworzenia rozdzielonych płci kulturowych wzmacniały różnicę pomiędzy płciami biologicznymi. Dodatkowo jeszcze zorganizowały życie w ten sposób, by kobiety i mężczyźni na co dzień funkcjonowali w odrębnych sferach, tam uzyskując informacje o tym, jak należy reagować, radzić sobie z problemami i wyzwaniem oraz wsparcie. Podziały te pogłębiały przepaść i prowadziły do jeszcze większych barier kulturowych w obrębie kultur narodowych. Oczywiście już dziś w naszej strefie kulturowej jest podział i wyraźne płciowe zróżnicowanie na sferę publiczną i sferę prywatną. Tę pierwszą zdominowaną przez mężczyzn, tę drugą przez kobiety. Przy czym interesujące jest to, że funkcja biologiczna kobiety służyła do wyjaśnienia i zachowania tak podziału, jak i charakterystyk obu sfer oraz wytworzenia szeregu uregulowań prawnych, które ubezwłasnowolniały kobietę na tyle, że z punktu widzenia ekonomii i bezpieczeństwa lepszym dla niej było zachowywanie tego porządku.

Wspomniane podziały miały jednak jeszcze jedną konsekwencję. Jeśli kobiety wykluczało się jako partnerów (nie wiedziały, czym jest praca

⁸⁰ Powracam do podziału na płć biologiczną i kulturową, który, jak wykazałam w rozdziale pierwszym, odrzucany jest przez badaczy takich jak Judith Butler. Pozwoli mi to jednak zarysować ów kluczowy, według mnie, paradoks.

w sferze publicznej, nie były wykształcone, stąd nie mogły uczestniczyć w dyskusjach itd.), to naturalnym jest, że w polu zainteresowania pozostawali jedynie mężczyźni. Czas spędzony razem, podobieństwo problemów i wyzwań, poprowadziły do zbliżenia, często przeradzającego się w fascynację. Owa fascynacja, jeśli towarzyszyło jej spełnienie, zagrażała z kolei porządkowi patriarchalnemu, zwracając się przeciwko niemu. Nawet bowiem jeśli związek osób tej samej płci przyniesie spełnienie emocjonalne, z punktu widzenia ekonomiki systemu jest bezwarściowy, żeby nie powiedzieć – szkodliwy. Związek taki nie przyczyni się do biologicznego przedłużenia gatunku; odciąga mężczyznę od reprodukcji i dbania o potomstwo. Potęgą owej kulturowej (znów: w sensie szerokim) szkodliwości znalazła swój pośredni (niejako indeksalny) wyraz w silnych tendencjach homofobicznych społeczeństw.

Problem jednak w tym, że to, co określamy jako „społeczeństwo”, jak podkreślają krytycy, przy bliższym przyjrzeniu sprowadza się do klas panujących, ewentualnie tych, którzy w poszczególnych mniejszych zbiorowościach dzierżą władzę; są to mężczyźni. Zatem homofobia jest w dużej mierze wytworem grupy, która na fascynację swoją płcią jest najbardziej narażona. Jeśli jeszcze dodać, że na wcześniejszych etapach rozwoju wszyscy, którzy wiązali się z aparatem władzy (urzędnicy poprzez studia, które wcześniej dostępne były jedynie dla mężczyzn, wojskowi, policjanci, duchowni) przechodzili trening w środowiskach sztucznie pozbawionych kobiet (akademiki i uczelnie, koszary, seminaRIA), wówczas rysuje się niezwykle skomplikowany, żeby nie powiedzieć zagmatwany, obraz, na którym płynnie przechodzą i mieszają się: homospołeczny charakter relacji, homoseksualizm (zarówno na poziomie psycho-emocjonalnym, jak i seksualnym) oraz homofobia. Neal King zwraca uwagę na to, że bliskość mężczyzn traktowana jest jako zagrożenie społeczne: „Wszystko, co męskie więzy oferują – towarzystwo, braterstwo, mentorowanie, awans, «złożoną sieć opartą na męskiej władzy nad środkami produkcji, reprodukcji oraz wymiany dóbr, ludzi i znaczeń» – może w każdej chwili stać się ofiarą odchylenia szkodliwego dla całego społeczeństwa”⁸¹. Bardzo ważne jest, by o tym pamiętać, analizując ten aspekt policyjnego kina akcji lat osiemdziesiątych (i dziewięćdziesiątych).

Policja jako organizacja jest zdecydowanie zdominowana przez mężczyzn, filmowa (choć już nie serialowa) w o wiele większym stopniu niż rzeczywistość. Policjanci większość czasu spędzają z innymi mężczyznami. Zdecydowaną większość przestępców stanowią również męż-

⁸¹ Neal King, *op. cit.*, s. 157.

czyżni. Kobiety, jeśli się pojawiają, to głównie w roli ofiar – osób sprowadzonych do ciała, będącego pretekstem do podejmowania czynności śledczych oraz ścigania morderców (czyli nawiązania kolejnej relacji o charakterze homospołecznym), co szczególnie uwidoczni się w filmach z seryjnym mordercą. Z reguły również występują w tle, jako matki i żony, zaludniające i ograniczone do sfery prywatnej – domowego ogniska. Mężczyźni potrzebują ich, by mieć dokąd wrócić po dniu spędzonym na ściganiu przestępców (na ile są to one jako podmioty, a na ile strażniczki i kultywatorki domowego ogniska pozostaje inną kwestią). Jednak w większości, podobnie jak w filmach kumplowskich lat siedemdziesiątych, ich rola sprowadza się do bycia indeksem heteroseksualizmu męża, partnera lub narzeczonego. Zdecydowaną większość czasu mężczyźni spędzają w swoim towarzystwie. Praca ich jest na tyle niebezpieczna, że koszty emocjonalne i psychiczne są ogromne. Nikt nie jest w stanie zrozumieć tego lepiej niż partner, który też jest wystawiony na niebezpieczeństwo śmierci i często od jego reakcji zależy życie bohatera, stąd dochodzi między nimi do nawiązania szczególnej więzi.

Z reguły więź owa nie jest symetryczna; zewnętrznie objawia się jako różnica wieku i, co się z tym wiąże, doświadczenia. Nowo przyjęty do służby młodzik może być lepiej wyedukowany, zdolny, inteligentny, lotny i wyćwiczony w posługiwaniu się bronią (jak Johnny Utah w *Na fali* [1991]), jednak partner przewyższa go mądrością życiową i doświadczeniem (oficer Bob Hodges w *Kolorach* [1988]). Nawet jeśli jest pełen podziwu dla sprawności i postawy młodzika (młodzików), okazuje się jednak, że nie do końca są właściwie ukształtowani moralnie i dają się zwieść złu (*Sila magnum* [1973], *Siedem* [1994]). Dlatego z reguły relacja między nimi ma charakter relacji mistrz–uczeń lub mentor–uczeń. Zbliżenie ze starszym mężczyzną, wzajemna fascynacja i chęć ze strony starszego, by „wprowadzić w świat” młodzika (w świat policji i sposobów na chwytywanie przestępców) jest na tyle silna, że często przeradza się w relację o charakterze ojciec–syn. Szczególnie wówczas, gdy nowicjusz ma problemy ze swoim biologicznym ojcem (*Żółtodziób* [1990]).

Mississippi w ogniu

Jak istotny i silnie zakorzeniony był to wątek niech za przykład posłuży film Alana Parkera *Mississippi w ogniu*. Wprowadzony na ekrany w 1988 roku – czyli w tym samym czasie co dwa kluczowe dla gatunku filmy tego okresu: *Zabójcza broń 1* i *Szklana pułapka* – pomyślany był jako film dotyczący problematyki społecznej i upamiętniający wydarzenia

1964 roku (lato wolności), które przyczyniły się do przebudzenia społeczeństwa amerykańskiego i, jak twierdzi wielu badaczy, uchwalenia aktów prawnych znoszących segregację na Południu. W wyniku działań maszyny hollywoodzkiej wydarzenia historyczne przekształcone zostały w kolejny scenariusz, od dziesięcioleci kultywowany w Fabryce Snów, docierania się dwóch mężczyzn i włączania elementów światopoglądu jednego z nich do światopoglądu drugiego⁸². Punktem wyjścia wydarzeń pokazanych w filmie był incydent, do którego doszło w hrabstwie Neshoba pod koniec czerwca 1964 roku. Trójka młodych ludzi związanych z CORE (Congress of Racial Equality), pochodzący z Mississippi czarnoskóry James Chaney oraz dwóch Żydów z Nowego Jorku, Michael Schwerner i Andrew Goodman, zostali zatrzymani przez tamtejszego szeryfa. Jak się później okazało był to pretekst, by dać czas członkom Ku-Klux-Klanu na przygotowanie zasadzki. Młodzi ludzie, tuż po wypuszczeniu z więzienia, zostali złapani i bestialsko zamordowani w odwecie za działanie na rzecz rejestracji czarnoskórej ludności Południa na listach wyborczych.

Scena zasadzki i mordu otwiera *Mississippi w ogniu*. Mimo zgłoszenia zaginięcia trójki aktywistów, nic nie można zrobić, gdyż ich ciała zostały ukryte. Przysłani z Waszyngtonu agenci FBI, Allan Ward (Willem Defoe) i Rupert Anderson (Gene Hackman) napotykają znowę milczenia. Nikt z okolicznych mieszkańców nie chce z nimi współpracować: Afroamerykanie lękają się odwetu członków klanu – ci drudzy bowiem potrafią uprowadzić i pobić do nieprzytomności nawet za udzielenie odpowiedzi na pytanie zadane przez agenta. Biali zaś nie dostrzegają, bądź nie chcą dostrzegać, problemu, a wszelkie próby zmian traktują jako wtrącanie się w ich sprawy. Wobec prób zastraszenia oraz mnożących się przejawów agresji, Ward decyduje się na zwiększenie liczby agentów. Nie na wiele się to zdaje; przynosi wręcz przeciwne rezultaty. Dopiero decyzja żony zastępcy szeryfa, Pani Pell (Frances McDormand), by wyjawić Andersonowi w sekrecie miejsce ukrycia zwłok, zmienia sytuację. Kobieta zostaje za to skatowana przez męża (który sam uczestniczył w morderstwie i jest członkiem Ku-Klux-Klanu). Powoduje to, że agenci odstępują od oficjalnych metod i poprzez zastraszenie, manipulację, groźby oraz sfigowane porwania wymuszają przyznanie się do winy mniej odpornych przestępców i składanie zeznań przeciw pozosta-

⁸² Wydawać się może, że jestem dość jednostronna w ocenie tego filmu. Potwierdzenie swoich intuicji znalazłam jednak w książce Roberta Toplina *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past* (2nd Edition, University of Illinois Press, Urbana, Chicago 2009).

łym. W ten sposób winni zbrodni zostają ukarani, choć nie trafiają za kratki z powodu morderstw.

Wydarzenia historyczne – zamordowanie trójki aktywistów – stają się w *Mississippi w ogniu* jedynie pretekstem. Podobnie jest z prowadzonym śledztwem – zostaje ono odsunięte na drugi plan. Niezwykle silną wymowę emocjonalną mają unaocznione akty napaści na gospodarstwa zamieszkujących okolicę Afroamerykanów, połączone z przemocą oraz doszczętnym niszczeniem za pomocą ognia ich z mozołem gromadzonego mienia. W filmie jest również bardzo wiele scen napaści na kościoły i kaplice, w których Afroamerykanie spotykają się na nabożeństwa. Nie tylko wtedy, gdy stoją one puste, ale również podczas modlitw. Wówczas zdarzają się dotkliwe pobicia kobiet, mężczyzn i dzieci. Sceny te charakteryzują się specyficznym przedstawieniem. Wielokrotnie powracają one w filmie mniej bądź bardziej umotywowane. Zdarza się, że przedmiotem napaści jest osoba bądź rodzina, która w poprzedzającej scenie wyróżniła się swoją postawą względem agentów, np. odpowiedziała na zadane wprost publicznie pytanie. Zdarza się również jednak, że kolejny akt przemocy zostaje po prostu wprowadzony bez takiego uzasadnienia. Oczywiście można to umotywować tym, że tak właśnie postępowali członkowie Ku-Klux-Klanu – atakowali bez wyraźnego powodu, dla efektu psychologicznego zastraszenia. Jednak w filmie te ataki, na co zwracali uwagę krytycy, są wyestetyzowane. Przemoc pokazywana jest w taki sposób, że wzbudza nie tylko sprzeciw i gniew, ale również trwogę połączoną z fascynacją⁸³. Afroamerykanie pokazywani są w większości w grupie. Bogle ironizuje, że wykonując ulubioną przez Hollywood czynność – śpiewając hymny i zanosząc błagania do Boga, by ulżył ich cierpieniom. Brakuje w *Mississippi w ogniu* wyraźnie po ich stronie zarysowanych charakterów. Jedynym wyjątkiem jest czternastoletni Mose (Jake Gipson; Bogle nazywa go Darius). Jednakże, w obliczu milczenia pozostałych członków wspólnoty, jego bunt można odczytać jako obnażenie pasywności starszych. Tylko czternastolatek ma na tyle odwagi, by wyrazić swój sprzeciw i nie dać się zastraszyć. Pozostali nie mają dość siły⁸⁴.

Wobec braku zindywidualizowanych postaci po stronie Afroamerykanów, oczywistym jest, że ogniskiem identyfikacyjnym stają się agenci FBI. Alan Ward, chociaż jest młodszy, jest zwierzchnikiem. Ward jest typem intelektualisty z Północy, który skończył Harvard i, kierowany

⁸³ Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Film*, 4th Edition, Continuum, New York, London 2001, s. 302.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 302–303.

poczuciem misji, chce zmieniać świat. Niezwykłe pryncypialny w tym, co robi, trzyma się zasad i reguł wyznaczonych przez procedury. Głuchy na odmienności kulturowe i specyfikę ludzi zamieszkujących Południe, za wszelką cenę chce zaprowadzić porządek. Kiedy podejmowane przez niego kroki nie przynoszą rezultatu, zagłusza prawdę zintensyfikowaną aktywnością. Opór otoczenia oraz wzrost pokazowych działań Ku-Klux-Klanu stara się przebić zwiększeniem liczby agentów i ściągnięciem oddziałów żołnierzy. Kiedy właściciel zamieszkiwanego przez ludzi Hoovera motelu chce się ich pozbyć, każe odkupić motel. Jego działania okazują się jednak albo mało skuteczne, albo niezwykle czasochłonne (albo i jedno, i drugie).

Rupert Anderson jest starszy i bardziej doświadczony. Wyróżniającym go rysem jest mądrość życiowa oraz umiejętność słuchania. Anderson wychował się na Południu i tam też zaczynał swoją karierę jako stróż prawa. Bardziej niż zasady i reguły, interesują go ludzie, z którymi przebywa i wśród których prowadzi śledztwo. Ma umiejętność dopasowywania się do nich stylem zachowania. Zamiast sprawdzać i kontrolować, zadaje pytania i rozmawia. Jest przy tym niezwykle skuteczny – udaje mu się zdobyć od razu informacje, które Ward ściąga za pomocą teleksu z Waszyngtonu. Anderson wyżej niż procedury ceni kontakt z mieszkańcami. Wrażliwy na sytuację innych, potrafi jednak również sięgnąć po nielegalne metody, gdy w inny sposób nie udaje mu się osiągnąć celu. By przerwać milczenie i przełamać zмовę mieszkańców hrabstwa, wykorzystuje oszustwo, prowokację i manipulację, posuwając się również do uprowadzenia i groźby kastracji. Wobec różnic między nimi, zarówno wiekowych, charakterologicznych, jak i w sposobach działania, *Mississippi w ogniu* już od pierwszych scen staje się widownią ich wzajemnego docierania i uczenia się. Włączania do swojego światopoglądu elementów partnera-innego (choć również białego, hegemonicznego i związanego z klasą średnią).

Robert Toplin zwraca uwagę na podobieństwa tego scenariusza do jednego z kanonicznych dzieł filmowych dla kultury amerykańskiej, a mianowicie wprowadzonego na ekrany w 1962 roku westernu Johna Forda: „Sposób przedstawienia w filmie relacji pomiędzy Andersonem a Wardem nie opiera się na źródłach historycznych, ale na temacie znanego westernu, *Człowiek, który zabił Liberty Valance’a*. Gerolmo [Chris Gerolmo – pomysłodawca filmu i autor scenariusza – E.D.] bardzo lubił historię, w której Jimmy Steward, odgrywający młodego, pokojowo nastawionego prawnika z książkami za pazuchą, zaprzyjaźnia się z twardym kowbojem Johnem Waynem. Kiedy jeden z najbardziej nikczemnych, złych ludzi Zachodu (grany przez Lee Marvin’a) zastrasza

prawnika, niszczy wydające lokalną gazetę wydawnictwo i bije do nieprzytomności jej redaktora, prawnik wreszcie decyduje się na użycie przemocy w odpowiedzi. Bierze do ręki swoją strzelbę. Z pomocą kowboja eliminuje zagrożenie ze strony złego człowieka. Bazując na tym pomysle – dwóch ludzi o różnych światopoglądach, którzy uczą się współpracować, by złapać przestępcę – Gerolmo zaakcentował różnice pomiędzy Andersonem i Wardem”⁸⁵. *Mississippi w ogniu* historię mordu na działaczach CORE przekształciło w historię zmagania dwóch agentów FBI, którzy choć reprezentują odmienne wizje świata, decydują się jednak na współpracę, by zaprowadzić ład w społeczności.

Wątki homoerotyczne

Tym jednak, co w kinie policyjnym o wiele bardziej niepokoi badaczy są relacje między policjantami-partnerami, w których dochodzi do ujawnienia relacji o dużo bardziej skomplikowanej kulturowo naturze, oraz pomiędzy bohaterami a przestępcami. Do filmów z lat osiemdziesiątych (i dziewięćdziesiątych) na niezwykłą skalę wdarły się wątki o charakterze homoerotycznym. Chociaż opisywane filmy odczytywane były jednoznacznie jako wpisujące się w tradycyjne postawy lansowane przez neokonserwatystów i prezydenta Reagana, większość z nich zawierała sceny i dialogi o charakterze sodomicznym. W większości przypadków wyrażały one w sposób wulgarny chęć odbycia stosunku seksualnego z mężczyzną. Neal King określa je mianem „sadosomachistycznych rytuałów upokarzania i śmierci” (*sadosomachistic rituals of humiliation and death*) i „rytualnego inwokowania sodomii” (*ritual invocation of sodomy*)⁸⁶. Z reguły kierowane były one do złoczyńców i miały doprowadzić do ustalenia relacji symbolicznej podległości. Zwłaszcza w sytuacjach, gdy przestępcy wydawali się panować nad sytuacją i trzymać bohatera w szachu. Przestępca często określany był jako „duppek” (*asshole*), *fucker*, *buttfucker*. Policjant prowokuje go, mówiąc do niego: *blow me* (obciągnij mi), *bend over buddy* (pochyl się koleś), *I am going to fuck your ass* (zerżnę ci dupsko)⁸⁷. Wszystkie one są wulgarne i jednoznacznie wskazują na odbywanie homoseksualnych stosunków płciowych.

⁸⁵ Robert Toplin, *op. cit.*, s. 31–32.

⁸⁶ Neal King, *op. cit.*, s. 160 i 163.

⁸⁷ W polskich wersjach językowych słowa te albo nie są w ogóle tłumaczone, albo w ich tłumaczeniach pojawiają się złagodzone wersje. Chociażby tym ostatnim przypadku: „skopię ci tyłek”.

Przedmiotem tego rodzaju obelg, które ze względu na podkreślany heteroseksualizm głównego bohatera można określić jako męskie gry słowne, są przestępcy. Neal King zwraca uwagę na powracające cechy w ich charakterystyce. Układają się one w schemat przestrzegający podziałów klasowych, rasowych i genderowych. Na pierwszy rzut oka przestępców można śmiało zestawiać z bohaterami (często nawet zdarza się, że wcześniej już się spotkali i nawet przyjaźnili): są świetnie wyszkoleni, mają nie tylko wiedzę i umiejętności, które sprawiają, że górują oni nad społecznością, to jeszcze, podobnie jak bohater, są wyposażeni w intuicję, specjalny zmysł, pozwalający dużo wcześniej przewidzieć posunięcie przeciwnika i zareagować, zanim ten podejmie określoną aktywność. Przestępców i gliniarzy kina akcji łączy również to, że wcześniej albo służyli w służbach specjalnych, albo byli w Wietnamie (*Żółto-dziób, Zabójcza broń*). Różni ich zaś przede wszystkim klasa oraz cel. Podczas gdy przestępcy angażują się w „kultywowanie męskich relacji” (*male bonding*) – za którym stoi i spod którego przeziiera „sadosochistyczny rytuał upokarzania i śmierci” – w celu zdobycia dóbr materialnych (kieruje nimi chciwość), policjanci robią to, jak twierdzi King, dla zabawy i pensji⁸⁸.

Jak wspominałam w rozdziale poświęconym latom siedemdziesiątym, filmy policyjne mają antyestablishmentową wymowę. Bohater wykazuje się cechami wyróżniającymi go zdecydowanie ze społeczności (specjalnymi talentami, mówiąc językiem strukturalistycznym) przez co poniekąd, jak kowboj, może być traktowany jako przedstawiciel specjalnej klasy, „amerykańskich arystokratów” (*American noble man*). Jednak w filmach policyjnych te konotacje są zdecydowanie osłabione na rzecz podkreślenia jego związków z klasą pracującą. Najważniejsi z jego wrogów natomiast charakteryzowani są jako przedstawiciele klas wyższych⁸⁹. Mieszkają w luksusowych rezydencjach, jadają w wykwinnych restauracjach, jeżdżą drogimi samochodami i ubierają się w garnitury od słynnych projektantów. Przy tym zwracają uwagę na maniery i sposób wypowiedzania. Co oczywiście nie przeszkadza im w mordowaniu, nawet gołymi rękoma, przeciwników (prekursorem tego typu złoczyńców jest Alan Charnier z *Francuskiego łącznika* [1971], a najdoskonalszym ucieleśnieniem Hans Gruber z pierwszej części *Szklanej pułapki* [1988]).

W filmach policyjnych przestępcami bywają również często Afroamerykanie i Latynosi. King zwraca jednak uwagę na to, że zdecydowana

⁸⁸ Neal King, *op. cit.*, s. 164.

⁸⁹ Oczywiście chodzi tu o amerykański sposób rozumienia rozwarstwienia społecznego. Pozornie egalitarystyczne społeczeństwo Stanów Zjednoczonych dzieli się względem rocznych dochodów oraz charakteru wykonywanej pracy.

większość najbardziej bezwzględnych, zaciętrzewionych i przebiegłych kryminalistów to postawni, wysportowani niebieskoocy mężczyźni z blond (często wręcz mlecznobiałymi) włosami. Jak pisze: „Ci niebezpieczni i okrutni zabójcy są nie tyle «anglo» czy «kaukascy» co BIALI. Stanowią ucieleśnienie wszystkich najgorszych aroganckich/niemieckich nazistów/Aryjczyków pochodzących z wyższych klas/gentelmanów-sadystów i rasistów”⁹⁰. Prowadzi to do niezwykle ciekawej sytuacji. Okazuje się bowiem, że ci aryjscy w typie fizycznym przestępcy, z którymi zmagają się bohater, skontrastowani zostają również z partnerami bohatera, którzy reprezentują różne rasy: są Afroamerykanami, Latynosami i Amerykanami o azjatyckich korzeniach. O ile przestępcy-Aryjczycy mają niezwykle upodobanie do posługiwania się przemocą, to cechą wyróżniającą wspomnianych partnerów jest zdecydowana niechęć do jej używania⁹¹.

Cechą, która również wyróżnia przestępców, jest fakt pokazywania ich często w grupie innych, towarzyszących im mężczyzn. Relacje między nimi są zdecydowanie hierarchiczne, a posłuszeństwo wobec przywódcy bezwzględne. Poddawani są różnego rodzaju próbom (w *Zabójczej broni* jeden z nich musi trzymać gołą rękę nad ogniem zapalniczki, by dowieść swojego oddania). Nigdy nie powiedziane zostaje wprost, jednak wydaje się, że przedkładają relacje homospołeczne nad relacje z kobietami, dlatego postrzegani mogą być jako homoseksualiści⁹². Co jeszcze wzmocnione zostaje wspomnianymi rytuałami inwokowania sodomii.

Homoerotyzm nie tylko w tych filmach ukierunkowany jest na przestępców. Równie pobudzającym do refleksji dla badaczy (a może nawet jeszcze bardziej) były rytuały inwokowania sodomii w odniesieniu do partnerów. Wspomniałam wcześniej, że w wielu filmach relacja między bohaterem a jego partnerem nie była symetryczna. W wielu filmach kumplowskich, w których relacja między partnerami jest symetryczna, dochodzi do swoistego jej opracowania, tak że zbliża się ona do wzajemnej homoseksualnej fascynacji. Sama z siebie nie byłaby ona czymś

⁹⁰ Neal King, *op. cit.*, s. 69.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Interesujące jest również to, że gdy pojawiają się u ich boku partnerki, to choć są one na swój sposób pociągające (i wyraźnie podkreślona zostaje silna więź seksualna pomiędzy przestępcą a jego partnerką), jednak określane bywają jako męskie w typie: silne, pozbawione emocji i wątpliwości, zdecydowane, asertywne i gotowe walczyć – typowe wojowniczeki. Przykładem niech będą partnerki z *Szklanej pułapki* 3 i 4 (1997, 2007), *Żółtodzioba* (1990). W tym ostatnim filmie kobieta przestępca gwałci jednego z bohaterów, granego przez Clintę Eastwooda.

zaskakującym. Pamiętać jednak należy o wymowie ideologicznej kina policyjnego.

Pisząc o bieżącym kinie kumpłowskim⁹³, Cynthia Fuchs zwraca uwagę na paradoks ich wymowy: „jednocześnie przedstawiają i zaciera ją różnice, które zagrażają kumpelskiemu sojuszowi”⁹⁴. Z jednej strony filmy te wskazują na to, że mężczyźni zdolni są w określonych okolicznościach połączyć swe wysiłki, powściągnąć chęć rywalizacji na poziomie jednostkowym, by ustanowić swego rodzaju „wszechmęską jedność, przekraczającą rasowe i klasowe podziały, celem ustanowienia stabilnej tożsamości własnej”. Z drugiej jednak strony owa wewnątrz-męska jedność osiągnięta zostaje poprzez narzucenie podobieństwa opierającego się na iluzji. Dokonuje się to przez „transgresję pomiędzy sobą i innym, wewnętrznym i zewnętrznym, prawnie usankcjonowanego i bezprawnego”⁹⁵. Ten sztuczny twór osiągnięty zostaje za pomocą zjawiska określonego przez Eve Sedgwick mianem „męskiego homosocjalnego pragnienia” (*male homosocial desire*), polegającego na jednoczesnym zaprzeczaniu oraz poddawaniu się. Mężczyźni w swoistym tańcu przemieszczają się od homoseksualizmu do homofobii i z powrotem. W filmie owo przemieszczenie dodatkowo wpisane jest w strukturujący narrację konflikt. Schwywanie i (w większości przypadków niczym nieuzasadnione poza funkcją rytualną) fizyczne zgładzenie przeciwnika po odbyciu z nim walki wręcz stanowi spektakl triumfującej męskości, która, odnosząc sukces, wymazuje początkowe „rasowe, pokoleniowe, polityczne i etniczne” różnice: „Obfitość psychoseksualnej manifestacji (kosztowne efekty specjalne i formułatywne powtórzenia) stanowi niezbyt subtelną metaforę absurdałnej natury kumpłowskiej polityki. Zbyt dużo i nigdy dosyć, ostateczne *katharsis* jest niemożliwe do osiągnięcia”⁹⁶.

W wielu filmach kumpłowskich z lat osiemdziesiątych zauważyć się daje pewne powracające wątki. Przy czym nie do końca można je zdecydowanie rozróżnić i opisać jako sobie przeciwstawne lub istniejące w stanie czystym. Najbardziej rozpoznana i przez filmoznawców opisaną grupą jest grupa międzyrasowych policyjnych filmów kumpłowskich, jak chociażby cykle: *48 godzin* (1982, 1990), *Gliniarz z Beverly Hills* (1984, 1987, 1994), *Zabójcza broń* (1987, 1989, 1992, 1998), pierwsza i trzecia część

⁹³ Pierwsze wydanie książki, na którą się powołuję, ukazało w 1993 roku, a autorka bada filmy powstałe na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

⁹⁴ Cynthia J. Fuchs, *op. cit.*, s. 194.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 195.

Szklanej pułapki (1988, 1997) czy *Ostatni skaut* (1991) (choć ten film opowiada o byłym policjancie, a obecnie prywatnym detektywie). Mniej na pierwszy rzut oka wyróżniająca się, choć również popularna i przez to eksploatowana, zwłaszcza pod koniec lat osiemdziesiątych, formuła, to policyjne filmy kumpłowskie, w których policjant ma równego sobie partnera, który reprezentuje odmienny typ męskości. Mam tu na myśli *Mississippi w ogniu* (1988), *Czerwoną gorączkę* (1988), *Czarny deszcz* (1989), *Tango i Casha* (1989) i *Ciężką próbę* (1991). W filmach tych pojawia się niezwykle interesujący wątek negocjowania tradycyjnej męskości. W *Czerwonej gorączce* i *Czarnym deszczu* wzmocnione jeszcze poprzez wprowadzenie wątków międzykulturowych – partnerami muszą zostać przedstawiciele dwóch odmiennych kultur.

Oczywiście można powiedzieć, że filmy z partnerami reprezentującymi odmienne rasy stanowią również przykład filmów międzykulturowych. Zdecydowana jestem jednak je wyodrębnić ze względu na różne wpisane w nie przesłanie. O ile filmy międzyrasowe mówią: „możemy się zaprzyjaźnić mimo swej odmienności i stanowić doskonałą parę” (oczywiście jest to niezwykle ideologiczne), to filmy drugiej wyodrębnionej grupy sugerują raczej: „są różne modele męskości, uczmy się od siebie, by sprawnie osiągać w życiu to, czego pragniemy”. Ujęłam to przesłanie tak ogólnie, gdyż cele, które przed sobą stawiają bohaterowie, mają charakter zarówno zawodowy (schwytywanie przestępcy i doprowadzenie go przed oblicze prawa), jak i prywatny (zdobycie kobiety i założenie rodziny). Filmy te mogą być komediami (*Tango i Cash*, *Ciężka próba*), jak i dramataми społecznie zaangażowanymi (*Mississippi w ogniu*) czy thrillerami (*Czarny deszcz*). W każdym z nich jednak wyraźnie zaznacza się ewolucja, dokonująca się w jednym lub obu bohaterach, polegająca na odejściu od wąskiego, stereotypowego rozumienia męskości na rzecz bardziej elastycznego podejścia (co nie jest równoznaczne z porzuceniem szowinizmu). Wręcz przeciwnie, czasami ewolucja dokonuje się w kierunku „utradycjonienia” wzorca. Za przykład niech posłuży wspomniany wcześniej agent Alan Ward z *Mississippi w ogniu*. Rozwiązać zagadkę zaginięcia aktywistów ruchu swobód obywatelskich udaje się rozwiązać dopiero, gdy wyraża przyzwolenie na odstępianie od zgodnych z przepisami reguł postępowania na rzecz zastraszenia i podstępów wobec niewzruszonych dotychczas oprawców. Metod, których reprezentantem i ucieleśnieniem jest agent Rupert Anderson, z którym dotychczas nieustannie toczył spór.

Kłopot z męskością

Negocjowanie męskości okazuje się jednoznaczne w tym sensie, że raz prowadzi do uelastycznienia, innym razem do utwardzenia postawy bohatera/ów. Jednak większość z filmów daje się wpisać w zjawisko opisane przez Susan Jeffords. Według badaczki rok 1991 był przełomowy dla sposobów przedstawiania mężczyzn w kinie hollywoodzkim. Lata osiemdziesiąte zdominowane były przez kino akcji, w którym występowali „twardzi, wojowniczy, uzbrojeni po zęby, niezależni, muskularni i heroiczni mężczyźni”. Ich uosobieniem byli „Rambo (Sylwester Stallone), pułkownik Braddock (Chuck Norris), Brudny Harry (Clint Eastwood), John McClane (Bruce Willis), Martin Riggs (Mel Gibson), Indiana Jones (Harrison Ford), Superman (Christopher Reeve)”. W latach dziewięćdziesiątych zastąpieni zostali oni przez bardziej „wrażliwych, nastawionych na wychowywanie i opiekuńczych” mężczyzn. Co widoczne jest chociażby w takich filmach, jak *Odnaleźć siebie*, *Terminator 2: Dzień sądu*, *Dobry gliniarz*, *Doktor*, *Fisher King*, *Sułtani westernu*, *Switch – trudno być kobietą* (wszystkie z 1991 roku)⁹⁷.

Głównym atrybutem filmów z lat osiemdziesiątych XX wieku było męskie ciało. Ekspozowane, obnażane, poddawane przemocy i katuszom, wychodziło cało z każdej opresji. W latach dziewięćdziesiątych doszło do zmiany za sprawą rodziny. Nagle okazało się, że filmowi mężczyźni, którzy zmagali się ze światem za świat, zatęsknili za rodziną i byciem ojcem. Według Jeffords, tę zmianę najlepiej unaocznia *Gliniarz w przedszkolu* (1991), zarówno na poziomie narracji, jak i wykorzystania kulturowego przesłania niesionego przez aktora odtwarzającego główną postać – Arnolda Schwarzeneggera⁹⁸. „Przesłanie? Emocjonalnie dojrzały i fizycznie wyleczony mężczyzna lat osiemdziesiątych nie chce nic więcej poza tym, by być ojcem; już nie wojownikiem/gliniarzem”. I dalej: „Problem, z jakim przychodzi się skonfrontować tym wszystkim mężczyznom w tych opowieściach jest to, że wykonali swoją robotę zbyt dobrze, kosztem relacji ze swoimi rodzinami. Poświęcanie czasu tropieniu przestępców i zarabianiu pieniędzy pozostawiało niewiele miejsca na posiadanie, nie mówiąc już o wychowaniu, dzieci lub nawiązaniu stosunków, nie wspominając o spotykaniu, kobiet. Co więcej, czego jasno dowodzi

⁹⁷ Susan Jeffords, *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties*, [w:] Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York, London 1993, s. 197.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 198–200.

Gliniarz w przedszkolu, podczas gdy ci mężczyźni robili co do nich należało, byli nieszczęśliwi, samotni i bardzo często cierpiący”⁹⁹.

Winą za zaistniały stan rzeczy (męskie problemy z rodziną itd.) obarczone zostało ciało, które wcześniej było przyczyną heroicznych i nadludzkich czynów. Ciało, jak podkreśla Jeffords, nagle oddzieliło się od mężczyzny i „występowało przeciw prawdziwym skrywany przez mężczyzn uczuciom”¹⁰⁰. Badaczka analizuje tę kwestię na przykładzie *RoboCopa 2* (1990) i *Terminatora 2* (1991). Szczegółowiej zaś przygląda się bohaterowi *Switch – trudno być kobietą* (1991), Steve Brooks (Perry King/Ellen Barkin), który niejako wpadł w pułapkę kulturowych stereotypów bezrefleksyjnie wykorzystując to, co patriarchat zaoferował mu jako przystojnemu mężczyźnie. Steve musiał to jednak odkupić, wracając na ziemię w ciele kobiety. Jeffords podkreśla jednak, że Steve nie wziął odpowiedzialności za to wszystko, co zrobił w męskim wcieleniu: „Właśnie to niepokoi mnie najbardziej w tych filmach i w kulturowej argumentacji, którą wykorzystują. Przemiana, której doświadczają postacie białych mężczyzn nie odnosi się do kwestii konsekwencji, jakie wiążą się z przywilejami związanymi z białą amerykańską męskością. Przywrócony do swojej ludzkiej postaci Książę/Bestia zachowuje swój zamek i folwark oraz wszystkie klasowe, ekonomiczne i społeczne profity, które im towarzyszą”¹⁰¹. Chcąc odzyskać rodzinę i bliskich, mężczyźni z „żelaznymi ciałami” odwracają się od problemów, które wcześniej ich zaprzątały. Odcinając się od świata, któremu kształt sami nadali, odrzucają też odpowiedzialność za problemy, które nurtują ten świat, a które są konsekwencją ich wcześniejszych działań¹⁰².

Ciężka próba

W opisywaną przez Jeffords przemianę doskonale wpisuje się *Ciężka próba* (1991)¹⁰³. W tym filmie dochodzi do swego rodzaju negocjacji po-

⁹⁹ *Ibidem*, s. 200.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 201.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 207

¹⁰² Co interesujące, to nie ma takiej zależności jeśli chodzi o „kolorowe ciała”. Filmy, które mówią o kolorowych mężczyznach, na równi podnoszą kwestię męskości i rodziny; te dwa elementy są z sobą splecione (*Chłopaki z sąsiedztwa* [1991], *Ucieczka z Brooklynu* [1991], *Malaria* [1991]). Nawet w *Zabójczej broni* bohater grany przez Danny’ego Glovera nie ma „żelaznego ciała”. Nieustannie pokazywany jest z rodziną, jako kochany mężczyzna w dojrzałym wieku. Por.: Susan Jeffords, *op. cit.*, s. 205.

¹⁰³ Jeffords analizuje ten mechanizm w oparciu o komedie filmowe odchodzące od tego, co można uznać za kino akcji. O ile *Gliniarz w przedszkolu* – poprzez personę Schwa-

między „żelaznym ciałem” a tym bardziej „miękkim”. Rozegrane zostaje to z udziałem równie istotnych z punktu widzenia metafilmowego aktorów. Film opowiada historię gwiazdy hollywoodzkiej Nicka Langa (Michael J. Fox), który zmęczony odgrywaniem wciąż jednych i tych samych ról w stylu Indiany Jonesa, postanawia zawalczyć o rolę w filmie policyjnym (jego konkurentem do niej jest Mel Gibson). By lepiej wypaść podczas zdjęć próbnych, Lang chce jakiś czas popracować z jednym z najbardziej „zacierzewionych nowojorskich gliniarzy”, detektywem Johnem Mossem (James Woods). Wykorzystując swój status celebryty, zmusza jego przełożonego do przydzielenia go do służby wraz z nim. W tym czasie Nowy Jork terroryzowany jest przez „Rozganiacza” (*Party Crasher*) (Stephen Lang), który wiedziony misją oczyszczenia miasta, pojawia się w dyskotekach i strzela do winnych narkomanii, prostytucji i innych przestępstw gangsterów, wcześniej uprzedzając o tym policję. Detektyw Moss, ze względu na swoje zacierzewienie, zostaje odsunięty od sprawy, jednak w dalszym ciągu nad nią pracuje.

Niezadowolony z nowego pseudopartnera, Moss stara się od niego uwolnić i jednocześnie dowiedzieć mu, że hollywoodzkie stereotypy o policjantach mają niewiele wspólnego z rzeczywistością i lepiej by było, gdyby postaci takie jak Lang dały sobie spokój z próbami zrozumienia policyjnego świata. Nick jednak jest nieprzejeđnany. Nie tylko nie pozwala się zbyć, stara się we wszystkim naśladować Mossa i skrzętnie notuje jego wypowiedzi (które później wykorzysta w filmie), ale też udowadnia mu, że tamten również może się od niego czegoś nauczyć. Moss nie potrafi, jak się bowiem okazuje, zbliżyć się do żadnej kobiety i zbudować z nią związku. Co więcej, nie jest w stanie pojąć lekcji, którą daje mu w tej sferze Lang. Nawet gdy chce ostrzec Mossa, że ukochana może być w niebezpieczeństwie, ten go nie słucha, a nawet żżyma na niego, dezawuuując jego sposób myślenia¹⁰⁴. Jak w typowych policyjnych filmach, fakt, że kobieta znalazła się w niebezpieczeństwie, działa jak

rozeneggera, wyjściową charakterystykę jego bohatera („zacierzewiony gliniarz”) oraz wątek przewodni filmu (walka z przestępcami) – może jeszcze uchodzić za przejaw tego nurtu, to drugi sztandarowy dla jej rozumienia film – *Switch – Trudno być kobietą* (1991) – wpisuje się zdecydowanie w obszar tego, co można określić jako kino obyczajowe.

¹⁰⁴ Dowcip tej sceny opiera się na autotematycznym w swym charakterze żarcie. Lang przybiega do Johna, by go ostrzec, że Susan grozi niebezpieczeństwo. Zapytany, na jakiej podstawie tak sądzi, odpowiada, że w filmach, w trzecim akcie, przestępca zawsze uderza w słabe miejsce gliniarza, by go sprowokować do ostatecznej walki. Moss oczywiście wyśmiewa ten sposób rozumowania i wskazuje, że tak się dzieje w hollywoodzkich filmach, nie zaś w rzeczywistości. Po czym odbiera telefon od „Rozganiacza” potwierdzający hipotezę aktora.

afrodyzjak. Moss spieszy jej z pomocą. W glorii *happy endu* – Susan zostaje uratowana, przestępca schwytany i w ostatniej scenie widz ogląda Susan i Johna podczas uroczystej premiery nowego filmu Langa, w którym odtwarza on glinę – może umknąć jednak to, że do uratowania Susan Moss wysłał Langa, sam woląc zmierzyć się z „Rozganiaczem”.

Humor w tym filmie w dużej mierze oparty jest na autotematyzmie. Michael J. Fox, jedna z bardziej znanych gwiazd kina *action-adventure* (cykl filmów Roberta Zemeckisa *Powrót do przyszłości* [1985, 1989, 1990]), gra niejako samego siebie (fragmenty pokazywanych filmów stylizowane są na cykl przygód z Indianą Jonesem), ale chce uwolnić się od tego zaszufładowania i zmienić *image* poprzez wejście w inny popularny wówczas gatunek i związaną z nim postać – film policyjny i „zaciętrzewionego gliniarza”. Z kolei James Woods odtwarza samego siebie – występuje w roli „zaciętrzewionego gliniarza”, „samotnego wilka”, który swoje życie podporządkował chwytniu przestępców, ma problemy z przełożonym (i autorytetami) oraz kobietami i otwarciem emocjonalnym. Wreszcie, *last but not least*, musi zmierzyć się z przestępcą stylizowanym na swojego *doppelgängera*. Grający „Rozganiacza” Stephen Lang wygląda jak klon Rutgera Hauera z *Łowcy androidów* (1982) – jest umięśniony, ma krótko ostrzyżone, jak mleko białe włosy, niezwykle sprawny i zafascynowany postacią Johna Mossa. Poza wątkiem *doppelgängera*, w filmie pojawia się wątek wojny gangów, kwestie rasowe (wcześniejszy partner Mossa jest Latynosem, a szef Afroamerykaninem, Moss może być zarówno Irlandczykiem, jak i Polakiem, zaś Susan – jest Italoamerykanką). Film rozgrywa się w Nowym Jorku i aktorzy nieustannie wypowiadają kwestie, które można uznać za parodie wypowiedzi twardych gliniarzy. Film jednak nie posuwa się do już wówczas niezwykle popularnych homoerotycznych podtekstów poza jedną sceną, gdy w pubie, przy stoliku, nieskrępowany okolicznościami Nick stara się przekonać Johna do zmiany stylu komunikowania i większej empatii w stosunku do kobiecych zachowań poprzez odgrywanie Susan.

Tango i Cash

Dużo bardziej swawolny pod względem zarówno odchodzenia od modelu „zaciętrzewionego gliniarza” wyposażonego w „żelazne ciało”, jak i wprowadzania wątków homoerotycznych jest *Tango i Cash* (1989). Wpisuje się on w policyjne kino akcji pod wieloma względami. Interesujące jest jednak rozpracowanie wątku kumplowskiego. Początkowo obaj bohaterowie przedstawiani są jako „samotne wilki”. Co więcej, pracują



Ilustracja 3.1. Policjant w garniturze od Armaniego (*Tango i Cash* [1989])

w tej samej jednostce, jednak nie tylko diametralnie się od siebie różnią, ale też ze sobą walczą. Najlepszym tego przykładem jest rywalizacja o artykuły na temat ich osiągnięć na pierwszej stronie filmowej „Los Angeles Chronicle”. Porucznik Raymond Tango (Sylvester Stallone), to „armani z odznaką”, jak kąśliwie wyraża się o nim porucznik Gabriel Cash (Kurt Russell) (ilustracja 3.1). Tango nie narzeka na brak pieniędzy. Inwestuje na giełdzie i ma z tego dochody umożliwiające jemu i jego siostrze dostatnie życie. Pytany przez przełożonego, dlaczego wciąż jest policjantem, odpowiada, że dla „dobrej amerykańskiej akcji”. Tango nie ukrywa, że jest bogaty. Jest zawsze starannie ubrany w doskonale leżące na jego sylwetce garnitury od Armaniego¹⁰⁵ i gładko uczesany. W wol-

¹⁰⁵ Stallone w perfekcyjnie skrojonych i nienagannie odprasowanych garniturach wyraźnie odstaje w tym filmie (przynajmniej w pierwszej części) od stworzonego przez siebie wizerunku pochodzącego z klasy robotniczej Italoamerykanina, który ma problemy z formułowaniem wypowiedzi (*Rocky* [1976, 1979, 1982, 1985, 1990], *Rambo* [1982, 1985, 1988], *Nocny jastrząb* [1981]). Sposób chodzenia (pewne usztywnienie sylwetki) bohatera stwarza wrażenie, że nie tyle jest on ubrany, co przebrany za eleganckiego

nych chwilach studiuje wiadomości o gospodarce i indeksy giełdowe. Starannie dobiera słowa (zwłaszcza w pierwszej części filmu) i unika dosadnych sformułowań, nawet jeśli kosztem za to ma być wyrok więzienia.

Cash stanowi jego przeciwieństwo. Mieszka w mało prestiżowej części miasta, w odrapany domu. Nie przywiązuje uwagi do wyglądu, wydatki na ubrania uznaje za przesadne. Żał mu nawet zniszczonej przez kulę koszulki za dziewięć dolarów. Chodzi w jeansach, a jego włosy są dłuższe i w nieładzie. O ile Tango przebywa głównie z szefem, Cash pokazywany jest w gronie zwykłych policjantów. Tango przynależy do klasy średniej-wyższej, Cash – do robotniczej. Cash jest impulsywny i skory do uzyskiwania informacji przy wykorzystaniu przemocy. Tango woli unikać fizycznego kontaktu. Doprowadza do tego, że przeciwnik zostaje znokautowany niejako siłą rozpędu. Na przykład w scenie otwierającej film strzela ślepakami do kierowcy nadjeżdżającej ciężarówki (którą wcześniej ścigał i wyprzedził), zmuszając go do gwałtownego zatrzymania, co powoduje, że, wraz ze swoim kompanem, wypadają przez okno. Wówczas rzuca im kajdanki i każe samym sobie założyć. Tango i Cash łączy bezkompromisowość w chwytaniu przestępców, intuicja, poczucie humoru oraz przekonanie o słuszności swojej misji i swojego miejsca w świecie. Pozornie inni, w gruncie rzeczy są do siebie niezwykle podobni¹⁰⁶.

Film opowiada o tym, jak obaj zmuszeni zostają do oczyszczenia się z fałszywych zarzutów. Rozzłoszczony ich sukcesami (a swoimi stratami) gangster zawiadujący Los Angeles, Yves Perret (Jack Palance), zamiast ich zabić, wymyśla intrygę, w wyniku której policjanci zostają oskarżeni o łapownictwo i zabicie działającego pod przykryciem agenta FBI. Okryci niesławą trafiają do więzienia, skąd uciekają, by uniknąć inspirowanych przez Perreta fizycznych ataków i znęcania. Udaje im się uzyskać dowody na swoją niewinność, zabić gangstera i jego ludzi, odzyskać dobre imię i powiększyć sławę. To pobieżne streszczenie pozwala dostrzec niejednorodność gatunkową filmu Konczałowskiego. Dominantą jest kino akcji, jednak intryga policyjna urozmaicona zostaje o elementy kina więziennego oraz wystylizowana (zwłaszcza w części pobytu w więzieniu i następnie ucieczki) na *film noir*.

mężczyznę. Zapewne ta niezbornosć leżała u źródła interpretacji tej postaci dokonanej przez Chris Holmlund. Por.: Chris Holmlund, *op. cit.*, s. 213–229.

¹⁰⁶ Chris Holmlund pisze o Stallone i jego klonie. Por.: *ibidem*.

Hybrydyczność gatunkowa zostaje dodatkowo urozmaicona przez wprowadzenie homoseksualnych aluzji i sodomicznego humoru. Co interesujące, przedmiotem większości tych zabiegów jest Tango, grany – przypomnę – przez Sylvestra Stallone, drugiego obok Schwarzeneggera kulturowego ucieleśnienia „żelaznego ciała”; on też nieustannie obraca je w żart. W wyżej opisanej scenie otwierającej film, gdy upokorzony przestępca krzyczy w jego stronę „Pieprzę cię!” i spluwa, Tango spokojnie obraca się i odpowiada z uśmiechem „Wolę blondynki”. Kiedy szef próbuje go przekonać do porzucenia swojego ryzykownego stylu obchodzenia się z przestępcami, radząc mu: „Powinieneś się ożenić”, Tango przechyla kokieteryjnie głowę i odpowiada pytaniem: „Czy to oświadczy?” Przywiązanego do łóżka i zakneblowanego towarzysza z celi, który chciał go zastraszyć, przedstawia Cashowi jako swoją narzeczoną.



Ilustracja 3.2. I policjant w damskich fataląszkach (*Tango i Cash* [1989])

Cash kilkakrotnie z jego ust słyszy wypowiedziany pod swoim adresem epitet *peeewee* co oznacza „maleńki”, ale odnosi się nie tylko do wzrostu i postury, ale też do rozmiaru penisa. W filmie też Cash poddaje

się niejako symbolicznej kastracji. Po ucieczce z więzienia trafia do wskazanego przez Tango klubu, gdzie pracuje jego niepokorna siostra Kiki (Teri Hatchet). Wkrótce miejsce roi się od tajniaków i policji. By się wydostać Cash wpada na pomysł zamiany ról. Katherine przebiera za Elvisa, Cash przywdziewa zaś seksowne damskie fatalaszki. Gdy jako Lynn wychodzi tylnym wejściem, nie tylko pozwala sobie na szereg zalotnych gestów kobiecych względem policjantów/widzów (kokieterijne przechylenie głowy, cmokanie podkreślonymi szminką wargami, patrzenie poprzez zsunięte słoneczne okulary, odgarnianie włosów i poruszanie biodrami), ale też zatrzymuje się na chwilę w progu, tak by kamera mogła „obejrzeć” go/ją, wykorzystując przy tym zarezerwowaną dla zdejmowania kobiecego ciała wolną jazdę od stóp do głowy (ilustracja 3.2).

Wątki homoerotyczne cd.

We wspomnianych filmach pojawia się jeszcze jeden niezwykle interesujący wątek, na który zwróciła uwagę w odniesieniu do literatury Eve Kosofsky Sedgwick. Elementem łączącym obu bohaterów jest kobieta. W *Ciężkiej próbie* jest to Susan, z którą Moss chciałby się umawiać i nawiązać bliższe relacje, w *Tango i Cashu* z kolei młodsza siostra Tango. Odwołując się do koncepcji rywalizacji mimetycznej René Girarda, Sedgwick stwierdza, że w przypadku, gdy między mężczyznami pojawia się kobieta, chodzi nie tyle o podkreślenie heteroseksualizmu bohaterów (choć to również, w końcu rywalizują o nią). Kobieta pojawia się jako obiekt rywalizacji pomiędzy zafascynowanymi sobą mężczyznami, obiekt zastępczy, gdyż pragnienia nie mogą skierować na siebie ze względu na kulturowy zakaz (tabu). W *Ciężkiej próbie* Moss zaczyna spoglądać na Langa w inny sposób, gdy ten przyciąga uwagę Susan, zresztą Susan staje się przedmiotem zainteresowania Langa tylko dlatego, że Mossowi zależy na niej. Gdyby nie to, Lang, zafascynowany Mossem, nie wiadomo, czy w ogóle zwróciłby na nią uwagę.

Mimo że Tango (*Tango i Cash*) z iście włoskim temperamentem stara się strzec Katherine jako siostrę przed możliwymi doświadczeniami świata zewnętrznego (pozwala jej mieszkać w jednym ze swoich mieszkań i spóźniać się z czynszem, który ona uparcie chce regulować, kupuje jej ubrania), więc teoretycznie powinien również strzec ją przez swoim największym rywalem, Cashem, tak naprawdę sam mu ją podsuwa jako obiekt zainteresowania. Po ucieczce z więzienia podaje mu informacje o Kiki, nie informując, że to jego siostra, tym samym niejako prowokując

parę do padnięcia sobie w ramiona. W ten sposób zastępczo, poprzez Katherine, Tango realizuje swoje pragnienia względem Casha. W jednym z ostatnich ujęć filmu mężczyźni podają sobie ręce ponad leżącą pomiędzy nimi kobietą. Tym samym zacieśniają swoją relację (przytulają się do siebie), utrzymując jednocześnie pozory (pomiędzy ich ciałami jest ciało Kiki).

Przy opisie filmów akcji z lat osiemdziesiątych (i dziewięćdziesiątych), a szczególnie przy opisie policyjnych filmów akcji, często wykorzystywane jest określenie „relacje homospołeczne”¹⁰⁷. Termin ‘homospołeczny’ pochodzi z nauk społecznych, wykorzystywany był również w naukach historycznych na oznaczenie bliskich relacji pomiędzy członkami tej samej płci. Co istotne, chodzi tu o relacje o charakterze emocjonalno-psychicznym bądź towarzysko-społecznym, nie zaś seksualnym. Podkreśla się przy tym, że został on wprowadzony dla odróżnienia tego typu relacji od relacji homoseksualnych. Na termin ten zwróciła uwagę Eve Kosofsky Sedgwick¹⁰⁸. Badając dzieła literackie uznane za kanoniczne dla kultury anglo-amerykańskiej doszła do wniosku, że tak naprawdę granica pomiędzy relacjami homospołecznymi a homoseksualnymi jest zamazana i niejasna. Te dwa typy relacji tworzą raczej swego rodzaju kontinuum, w którym przejście pomiędzy jednym rodzajem relacji a drugim nie jest jasno określone (choć kryterium ich rozróżnienia jest precyzyjne). Sedgwick stwierdza, że często relacje homospołeczne maskują skrywany homoseksualizm. Badaczka sugeruje, że mężczyźni zdają się często angażować w relacje homospołeczne, by ukryć homoseksualne pragnienia¹⁰⁹.

Sedgwick idzie jednak dalej i utrzymuje, że homospołeczne relacje stanowią swego rodzaju listek figowy dla pragnień homoseksualnych. Na dobrą sprawę właśnie tym, na głębszym poziomie, są narracje, które

¹⁰⁷ Christopher Ames, *Restoring the Black Man's Lethal Weapon: Race and Sexuality in Contemporary Cop Films*, „Journal of Popular Film and Television”, Fall 1992, Vol. 20: 3, s. 52–60.

¹⁰⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1992 (1985).

¹⁰⁹ W tym miejscu należałoby poczynić dwie uwagi. Napisałam ‘mężczyźni’, choć określenie ‘relacje homospołeczne’ odnosi się do przedstawicieli obu płci. Sedgwick wyraźnie jednak stwierdza, że w naszej kulturze stosuje się odmienne normy dla kobiet i mężczyzn, przyzwalając na dużo większą bliskość emocjonalną (bez aktywizowania homofobii) między kobietami. Stosunki seksualne między kobietami często się nawet toleruje, twierdząc, że spotkanie odpowiedniego mężczyzny doprowadzi do korekty tego zachowania. Sedgwick również zwraca uwagę na historyczną zmienność tego pojęcia, przywołując homospołeczno-homoseksualne relacje między mężczyznami w starożytnej Grecji.

analizuje. Chodzi w nich o doświadczenie i pofolgowanie pragnieniom w stosunku do przedstawicieli swojej własnej płci. Za każdym razem jednak ta trajektoria przebiegać musi od homospołecznego do homospołecznego, w mniejszym lub większym stopniu ocierając się o homoseksualizm. Obecność kobiet zaś i często deklarowana homofobia stanowią swego rodzaju zasłonę dla folgowania sobie. Badaczka również podkreśla, że nie chodzi tu o uczucie miłości (czyli o sferę emocji), ale o pragnienie rozumiane jako forma strukturująca doświadczenie¹¹⁰.

Dwurasowe kino policyjne: stereotypy Afroamerykanów, syndrom „dla tatusia”, mit „idyllicznego antymażeństwa”

Stereotypy w przedstawianiu Afroamerykanów

Policyjne filmy akcji z wątkiem kumpłowskim zdecydowanie zdominowane zostały jednak przez partnerów o odmiennym kolorze skóry, głównie białym i czarnym¹¹¹. Specyfika wzajemnych relacji oraz złożona i ambiwalentna wymowa ideologiczna przyciągała uwagę bardzo wielu badaczy. Problem przedstawienia rasy oraz reprezentacji postaci o różnym pochodzeniu etnicznym jest niezwykle skomplikowany. Jeśli chodzi o Afroamerykanów to dodatkowo ma on swoją długą historię sięgającą czasów sprowadzenia pierwszych grup Afrykańczyków jako niewolników do Ameryki. W kinie, z uwagi nie tylko na sposoby postrzegania i traktowania Afroamerykanów w społeczeństwie amerykańskim, ale również ze względu na jego patriarchalny (biały) charakter, szczególnie się on uwidocznił. Kino stworzone zostało jako instytucja białego patriarchy¹¹². Przejęło wypracowane przez kulturę amerykańską stereotypy rasowe, bazujące na postrzeganiu Afroamerykanów albo jako niezbyt rozbudowanych, albo dziecinnych osobników. Donald Bogle stwierdza wręcz, że celem tego kina było „zabawianie się kosztem podkreślenia niższości czarnych”¹¹³.

¹¹⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, s. 1–20.

¹¹¹ Stąd też odrębne określenie tego typu filmów – międzyrasowe policyjne kino kumpłowskie (*inter-racial buddy cop movies*).

¹¹² Z tej perspektywy jedną z frapujących kwestii jest skład etniczny włodarzy pierwszych studiów, które stworzyły później Hollywood jako instytucję. Bardzo wielu z nich było Żydami. I choć wówczas jeszcze Żydzi postrzegani byli jako nie-biali, jednak to właśnie twórcy żydowscy stali za systemem.

¹¹³ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 4.

Krzywdzące Afroamerykanów stereotypy wykorzystane zostały już w pierwszych filmach Edisona. Klasyczne Hollywood, a w szczególności *Narodziny narodu* (1915) Davida W. Griffitha, przyczyniło się do ich utrwalenia i spetryfikowania. Donald Bogle wskazuje pięć takich utworzonych na gruncie kultury amerykańskiej i później przejętych przez Hollywood stereotypów. Były to kolejno: wuj Tom (*uncle Tom*), czarnuch (*Coon*), tragiczna Mulatka (*Tragic Mulatto*), niańka (*Mammy*), czarny brutalny samiec (*Brutal Black Buck*)¹¹⁴. Pierwszy z nich wzięty jest z *Chaty wuja Toma* Harriet Beecher Stowe (zresztą zekranizowanej przez Edwina Portera w 1903 roku; trzeba zaznaczyć, że film ten wprowadził również praktykę odgrywania czarnych bohaterów przez białych z pomalowanymi na czarno twarzami). Wuj Tom, mimo nieustannych przeciwności losu, niepowodzeń, nadużyć i przemocy, pozostaje ufny i wierny. Cichy, spokojny, dobroniosny, pozbawiony egoizmu i uczynny¹¹⁵. Do grupy pozytywnych czarnych stereotypów przynależał również czarnuch. Zdobywał on sobie przychyłność białych na inny sposób – stanowił przedmiot rozbawienia. Swoją bufonadą i nieumiejętnie skrywaną przebiegłością wywoływał uśmiech. Bogle wymienia różne odmiany czarnucha, ale łączy ich wygląd: odstające od czaszki włosy, wyłupiaste oczy, którymi często przewraca, oraz charakterystyczny sposób wypowiedzi¹¹⁶.

Tragiczna Mulatka jest owocem niedozwolonego związku. Z uwagi na swój kolor skóry, często może uchodzić za białą. Jest postacią tragiczną ze względu na swoich rodziców, czyli ze względów od siebie niezależnych. Z reguły jest pociągająca i piękna, niezależna i inteligentna, co wywołuje sympatię u widzów (Bogle ironicznie zauważa, że to z powodu tej kropli „białej” krwi). Jednak jej życie ulega diametralnej zmianie, gdy wychodzi na jaw, że jej ukochany jest jej przyrodnim bratem. Śmierć na zakończenie filmu jest jedynym akceptowanym społecznie wyjściem z zaistniałej sytuacji i jednocześnie ostrzeżeniem dla innych, którzy chcieliby pogwałcić tabu krzyżowania ras. Filmem, który wprowadził tę postać był *The Debt* (1912), zaś rok później powstały kolejne (*In Humanity's Cause*, *In Slavery Days*, *The Octoroon*)¹¹⁷. Niańka, wraz z wujem Tomem i czarnuchem należą do ideologicznie pozytywnych stereotypów.

¹¹⁴ Korzystam z tłumaczenia tych stereotypów zaproponowanego przez Aleksandrę Różalską. Por.: Aleksandra Różalska, *Uwarunkowania kulturowe wizerunków mniejszości etnicznych we współczesnej telewizji amerykańskiej*, rozprawa doktorska w maszynopisie, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki 2006, s. 73–74.

¹¹⁵ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 4–6.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 7–8.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 9; Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Blackwell Publishing, Malden (MA), 2006, s. 76.

Bogle zestawia niańkę z czarnuchem, stwierdzając, że ze względu na komizm postaci stanowi jego żeński odpowiednik. Jest kobietą postawianą, otyłą, lubi rządzić i ma swojej zdanie. Choć nie zawsze zgadza się z otoczeniem, pozostaje mu wierna. Jest też oddana i gotowa służyć do śmierci (*Lysistrata* [1914])¹¹⁸.

Wreszcie brutalny czarny samiec – ideologicznie negatywny stereotyp czarnego mężczyzny, stanowiący – podobnie jak tragiczna Mulatka – swego rodzaju zagrożenie dla stabilności białego patriarchatu. Autorstwo tego stereotypu przypisuje się Griffithowi i jego *Narodzinom narodu*. Brutalny czarny samiec to silny i agresywny mężczyzna. Jego wybuchy gniewu tłumaczone są głównie represjonowaną seksualnością. Brutalny czarny samiec jest jak zwierzę przejawiające niezwykłą seksualną witalność, której nie może okiełznać. Tłumi ją więc do czasu, aż znajduje ona ujście w brutalności i przemocy. Brutalny czarny samiec postrzegany był jako postać niebezpieczna również z tego względu, że często wszczynał bunt i wywoływał zamieszki¹¹⁹.

Bogle stwierdza, że problem ze stereotypami polegał na ich adaptowalności. W każdej dekadzie Hollywood potrafiło wprowadzić drobną modyfikację, która zaciemniała obraz i powodowała, że przeciwnicy mieli wytraconą broń z ręki. Jednak za każdym razem stereotypy były te same: „Spektakl w filmach Griffitha był pierwszym przebraniem zaproponowanym widzowi. Wszyscy – brutalne czarne samce czy tragiczne Mulatki – nosili przebranie złoczyńców. Następnie, w latach dwudziestych XX wieku, publiczność zobaczyła swoich wujów Tomów czy czarnuchy w szatach plantacyjnych wesołków. W latach trzydziestych wszyscy byli przebrani w stroje służących. W początku lat czterdziestych nosili kostiumy komików. Pod koniec czterdziestych i w pięćdziesiątych przyoblekli strój ludzi mających kłopoty. W latach sześćdziesiątych ujawnili się jako rozgniewani bojownicy. Ponieważ kostiumy nieustannie się zmieniały, publiczność dawała się zwieść i wierzyła, że sposób przedstawiania amerykańskich czarnych uległ również zmianie. Ale spod płaszczyka różnych przebrań wciąż przeświecały znajome typy”¹²⁰.

Przyjęcie w 1934 roku założeń Production Code spowodowało pewne przesunięcie. Ze względu na sugestie dotyczące zakazu przedstawiania związków o charakterze uczuciowym lub erotycznym przedstawiciele różnych ras, postać tragicznej Mulatki (jako „skutku” złamania tego zakazu) pojawiała się coraz rzadziej. Podobnie, choć z innych względów,

¹¹⁸ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 9; Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *op. cit.*, s. 76.

¹¹⁹ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 13; Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *op. cit.*, s. 76.

¹²⁰ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 17–18.

rzecz się miała z brutalnym czarnym samcem. Jako postać ewokująca potencję seksualną, na którą Production Code również nałożył tabu, został on zmarginalizowany¹²¹. Po drugiej wojnie światowej, w związku z próbą zmiany sytuacji Afroamerykanów podczas wojny (celem zachęcenia ich do zgłaszania się na front), nastąpił krótki okres, kiedy zaczęły pojawiać się filmy dotyczące problemów czarnych i problematyzujące kwestie rasy. Wraz z polowaniem na czarownice i aktywnością HUAC, Hollywood wróciło na konserwatywne pozycje, obawiając się, że bardziej liberalne podejście zaowocować może reperkusjami. Zmianę przyniosło dopiero pojawienie się Sidneya Poitiera w latach sześćdziesiątych oraz kino *blaxploitation*, którego niezwykle bujny rozkwit przypadł na początek lat siedemdziesiątych XX wieku.

Wielu badaczy stwierdza, że Sidney Poitier stanowił przełom. Jako pierwszy afroamerykański aktor zdobył tak niezwykłą pozycję w Hollywood, jednocześnie stając się pozytywnym przykładem, wzorem dla wielu mieszkańców Stanów Zjednoczonych. Cechy, którymi się wykazywał jak najbardziej do tego się nadawały: Poitier grywał wykształconych, inteligentnych, sprawnych retorycznie, dojrzałych i nobliwych bohaterów, którzy wpisywali się w amerykańskie standardy społecznego awansu. Dodatkowo realizował postulaty ruchu praw obywatelskich, opowiadającego się za powolnym, ale systematycznym wdrażaniem ideałów¹²². Jednak z biegiem czasu krytycy, zwłaszcza ci zaangażowani w ruch, coraz częściej powątpiewali w słuszność obranej przez niego drogi. Najlepiej może te wątpliwości wyraża tytuł artykułu zamieszczonego w „New York Times”: *Why Does White America Love Sidney Poitier So? (Dlaczego biała Ameryka tak bardzo kocha Sidneya Poitiera?)*¹²³. Głosy te współgrały z narastającym przekonaniem o niewystarczalności pokojowego, stopniowego odchodzenia od segregacji i pełnego wdrażania równouprawnienia. Od połowy lat sześćdziesiątych wyraźnie bowiem zaznaczyły się coraz bardziej bojowe nastroje i głosy, żądające zdecydowanych posunięć.

W upalną noc

Z perspektywy omawianej problematyki międzyrasowych policyjnych filmów kumplowskich z lat osiemdziesiątych warto zatrzymać się przy jednym z bardziej znanych filmów z udziałem Sidneya Poitiera,

¹²¹ Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *op. cit.*, s. 80.

¹²² *Ibidem*, s. 85.

¹²³ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 217.

który wpisuje się w schematy kina policyjnego nurtu poprzedzającej wykwił gatunku w latach siedemdziesiątych. Wydaje się ponadto, że w znaczącym stopniu zdeterminował sposób przedstawiania relacji pomiędzy czarno- i białoskórymi policjantami. W *upalną noc* (1967) Poitier gra detektywa, najlepszego w Filadelfii eksperta w wydziale zabójstw, który podczas drogi powrotnej od swojej matki do domu, zostaje wpłątany w sprawę zabójstwa notabla z miasteczka Sparta w stanie Mississippi. Czekaający na przesiadkę Virgil Tibbs (Poitier) został posadzony o morderstwo tylko dlatego, że był Afroamerykaninem. Kiedy tożsamość Tibbsa zostaje ujawniona, pod wpływem sugestii przełożonego, detektyw zgadza się zostać w Sparcie i pomóc w rozwikłaniu tajemnicy. Nieustannie jednak spotyka się z niechęcią i pogardą, nawet ze strony szeryfa Williama Gillespie (Rod Steiger) (ilustracja 3.3).



Ilustracja 3.3. Jeden z prekursorów dwurasowego kina policyjnego – *W upalną noc* (1967)

W tym filmie, podobnie jak w *Mississippi w ogniu*, zarówno wątek rozwikłania zagadki, jak i kwestia wciąż kultywowanych na Południu uprzedzeń rasowych odsunięte zostają na plan dalszy. Najważniejsza staje się relacja pomiędzy obu mężczyznami. Gillespie charakteryzowany jest jako przyzwoity człowiek, który poniekąd zmuszony jest – z racji miejsca zamieszkania i pełnionej funkcji – podporządkować się rasistowskim zwyczajom kultywowanym na Południu. Jest inteligentny i świetnie radzi sobie z ludźmi, ale też zgorzkniały i samotny. Na odsłonięcie swojej twarzy pozwala sobie dopiero w domu, po pracy, kiedy bezsenne

noce zapija burbonem. Pierwsze spotkanie obu mężczyzn, gdy niezbyt rozzagnięty patrolowy, Sam Wood (Warren Oates), przywozi na posterunek Tibbsa z triumfalną miną, bo, jak mu się wydaje, wypełnił polecenie szefa i od razu znalazł mordercę (czarnoskórego, nieznanego mężczyznę, który zachowywał się podejrzanie, gdyż był dobrze ubrany, siedział w poczekalni kolejowej i czytał czasopismo), od razu ustala między nimi relacje oraz wskazuje na podskórne, kierujące nimi motywy.

Tibbs, który zdaje sobie sprawę z nieporozumienia, u podstaw którego legły rasistowskie stereotypy, przez długi czas zachowuje milczenie, jakby przedłużając *suspense* i przyczyniając się do zwiększenia efektu zaskoczenia, wynikającego z odkrycia swojej tożsamości. Jego spojrzenie jest znaczące – badawcze i wyrażające cierpliwość, będącą wynikiem poczucia przewagi nad adwersarzami. Tibbs jest nienagannie ubrany i, mimo długiej nocnej podróży, prezentuje się bez zarzutu. Jego wyprostowana sylwetka, sprężyste ruchy i opanowanie wyraźnie kontrastują z wyglądem szeryfa. Ten ostatni dawno utracił już formę i przestał dbać o kondycję. Przed sobą dźwiga opasty brzuch, wynikające z otyłości i braku ruchu problemy z krążeniem dają się mu nieustannie we znaki. Ich skutki potęguje nieznosny upał. Ubrania Gillespie są wymięte, twarz spocona i zmęczona, włosy posklejane. Frustracja będąca skutkiem owego kontrastu daje o sobie jednak znać dopiero wówczas, gdy szeryf dowiaduje się, ile wynosi pensja Tibbsa. Okazuje się, że czarnoskóry detektyw w Filadelfii zarabia tygodniowo więcej niż Gillespie miesięcznie.

Mimo spokoju i opanowania, Tibbs świadom jest możliwości wywołania właściwego (w sensie wywierania wpływu, wrażenia) efektu. Właśnie tę informację – o wysokości swoich zarobków – podaje rzeczowo i dokładnie (łącznie z liczbą centów). Również w taki sam sposób powtarza za swoim szefem, z którym rozmawiają przez telefon (by potwierdzić tożsamość oraz usprawiedliwić swój ewentualny późniejszy powrót do pracy), informację, że jest w Filadelfii największym ekspertem do spraw kryminalistyki. W ten sposób jednak nie tylko udowadnia, że są sobie równi czy nawet przewyższa znacznie wiedzą, umiejętnościami i prestiżem Gillespie'ego, ale również obnaża się przed nim, wskazując na swoją słabość. Tibbsem, jak później wprost mówi mu szeryf oraz sam się do tego przyznaje, kieruje potrzeba dowiedzenia białym, że jest im równy, albo nawet od nich lepszy. I jako Afroamerykanin w ten sposób rozgrywa swoją cichą zemstę za prześladowania Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych.

Początkowo współpraca obu mężczyzn opiera się na chęci zaspokojenia potrzeby rewanzu (ze strony Tibbsa) i cynicznym rachunku ze strony Gillespie'ego. Ten drugi bowiem, jak dobitnie uświadamia mu to jedna z miejscowych grubych ryb, wszystko może zyskać i nic stracić, jeśli zagadkę zabójstwa rozwiąże Tibbs. Z uwagi na to, że formalnie nie jest w Sparcie policjantem, splendor z rozwiązania sprawy spłynie na szeryfa. Jeśli zaś poniesie porażkę, na niego zrzuci się za nią winę, dodatkowo posiłkując się jego prestiżem (nawet największy ekspert z Północy nie mógł jej rozwiązać). Film w większości opiera się na próbach sił pomiędzy mężczyznami. Przy czym częściej porażki ponosi Gillespie. Ciekawy jest jednak sposób przedstawienia jego podejścia do porażek. Gillespie daje upust swoim emocjom: złości i poczuciu utraty gruntu pod nogami, ale nie odrzuca możliwości, jakie otwiera przed nim obecność Tibbsa. Choć często chce, by ten wreszcie wyjechał i przestał tkwić przy nim jako oznaka jego niekompetencji, niewiedzy i ograniczenia, to w końcu powściąga negatywne uczucia i służy potrzebie ustalenia prawdy oraz odkrycia winnych. Nie inaczej jest z Tibbsem. Choć kieruje nim „niska” pobudka dowiedzenia równości czarnych, jednak w końcowym efekcie gotów jest zaryzykować swoje życie, narażając się na rozbujane emocje i bliskie linczowi zachowania, by odkryć prawdę i wskazać prawdziwego mordercę.

W jeszcze jednym obszarze ich zestawienie jest interesujące. Otóż Gillespie zdaje się hołdować postrzeganiu kryminalistyki jako konstrukcji myślowej (znajduje poszlakę wskazującą na coś lub kogoś, buduje teorię, a następnie, najczęściej poprzez wymuszenie i przymus, wydobywa zeznania potwierdzające jego teorię). Z kolei Tibbs reprezentuje inne podejście, opierające się na szczegółowym i starannym zbieraniu i analizie (doświadczalnej) dowodów¹²⁴. Takie zestawienie – zwłaszcza w pragmatycznie nastawionym społeczeństwie amerykańskim – powoduje, że szala sympatii widza przechyla się (a przynajmniej w tym kierunku jest kierowana) na rzecz Tibbsa.

Na zakończenie Tibbs otrzymuje gratyfikację w postaci uznania ze strony białego szeryfa. Ten ostatni nie tylko niesie jego walizkę na peron, zaczyna nazywać „Tibbs” (wcześniej tak on, jak i inni w Sparcie zwracali się do detektywa per „chłopcze” [boy] lub po imieniu, „Virgil”, choć on

¹²⁴ W ten sposób – jako przejście od bazowania na intuicji i budowania konstrukcji myślowych do zbierania i analizowania danych z miejsca zbrodni – określa narodziny i rozwój kryminalistyki Jürgen Thorwald. Por.: Jürgen Thorwald, *Stulecie detektywów. Drogi i przygody kryminalistyki*, przeł. Karol Bunsch, Wanda Kragen, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

sam powiedział im, że tam gdzie mieszka mówią do niego „Mr. Tibbs” [Panie Tibbs]), ale również żegna go słowami, by dbał o siebie. Właśnie owo podejście Tibbsa skłania Donalda Bogle do podsumowania filmu następującym stwierdzeniem: „Rozwiązując zagadkę kryminalną, staje twarzą w twarz z rasizmem. Ale, zgodnie z nową superdynamiką Sir Sidneya, on nie tylko wskazuje tożsamość mordercy, ale również zdobywa przyjaźń i podziw oficera-bigota”¹²⁵. Właśnie ta postawa – przedsiębranie określonych zachowań celem zdobycia przychylności czy uznania białego mężczyzny w średnim wieku (czyli uosobienia patriarchy) – jest symptomatyczna i niezwykle istotna przy chęci zrozumienia sposobów przedstawiania i struktutowania relacji zależności oraz powiązań pomiędzy białymi i czarnymi „partnerami” międzyrasowym w policyjnym kinie kumplowskim.

Syndrom „dla tatusia”

Kwestię ideologicznego wymiaru tego typu postępowania wyjaśnię, wykorzystując tezę artykułu bell hooks *Doing It for Daddy*. hooks odnosi się w nim do zjawiska, na które zwróciła uwagę w początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Otóż w wielu filmach – badaczka odnosi się szczególnie do *Raportu Pelikana* (1993) oraz *Filadelfii* (1993) – pojawia się jako jedna z ważnych postaci, czarny mężczyzna. W toku narracji pomaga on oczyścić dobre imię słabszej jednostki lub/i walczy u jej boku przeciwko establishmentowi (w *Raporcie Pelikana* – białej kobiety studentki prawa, w *Filadelfii* – chorego na AIDS białego homoseksualisty). Naraża życie, spokój rodziny i karierę, by zasłużyć na uznanie ze strony innych białych, czyli podtrzymać „kapitalistyczny patriarchat oparty na supremacji białych”. hooks stwierdza, że robi to po to, by dokonać legitymizacji swojej władzy poprzez uzyskanie akceptacji białego mężczyzny.

hooks podkreśla, że mechanizm ten nie odnosi tego tylko do czarnych mężczyzn; działa on również w odniesieniu do białych kobiet. Badaczka w skrócie określa go jako „dla tatusia” (*doing it for daddy*): „By stać się ważnym, a następnie, zająć ważną pozycję, czarni mężczyźni (i białe kobiety) spędzają swoje życie, starając się naśladować białych mężczyzn. To dążenie staje się dla czarnych mężczyzn polem ćwiczebnym polityki zazdrości wzmacniającej poczucie, że nie posiadają wartości dopóki nie zostaną nią obdarzeni za sprawą akceptacji białych męż-

¹²⁵ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 217.

czyzn”¹²⁶. Tibbs w *W upalną noc* w sposób podręcznikowy realizuje tezę bell hooks.

Można pokusić się o uogólnienie, że zasada „dla tatusia”, znacząca tyle, że czarni mężczyźni (podobnie jak białe kobiety), mimo wysiłków emancypacyjnych pozostawali wciąż pod wpływem białego patriarchy, aktualna jest również w odniesieniu do lat osiemdziesiątych XX wieku i międzyrasowego policyjnego kina kumplowskiego. Donald Bogle zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię. Otóż ta dekada przyczyniła się do dziwnego, niczym nieumotywowanego uśpienia czujności. Wydawało się, że Afroamerykanie zostali włączeni do struktur społecznych. Widomą tego oznaką było ubieganie się przez Jesse Jacksona z ramienia Partii Demokratycznej o kandydaturę na prezydenta Stanów Zjednoczonych w 1984 roku czy niezwykle kariery gwiazd takich jak Michael Jackson, Whitney Houston i Bill Cosby.

W kinie objawiło się to poprzez niezwykłą popularność filmów kumplowskich. Fakt, że wszystkie one miały domieszkę komediovą (lub były komediami), według Bogle’a świadczył o tym, że w przekonaniu przeciętnego Amerykanina „czarni i biali mogli się razem śmiać bez zamartwiania się o problemy społeczne”¹²⁷. Było to iluzoryczne, gdyż tak naprawdę za komediovą patyną kryły się tradycyjne rasistowskie stereotypy charakterystyczne dla kina hollywoodzkiego lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych. Zmiana polegała jedynie na tym, że zastosowano nową strategię zaciemniania, wykorzystując możliwość łączenia zidentyfikowanych przez Bogle’a stereotypów. W odniesieniu do postaci męskich najczęstszą praktyką było łączenie czarnucha i samca oraz czarnucha i niańki. Tę praktykę urozmaicono poprzez obsadzanie Afroamerykanów w rolach romantycznych (wypranych z seksualności) kochanków oraz coś, co Bogle określa jako „Era of Tan” („era opalenizny”). Bohaterowie i bohaterki filmów „wyglądali” jak Afroamerykanie, ale pozbawieni byli swojej afroamerykańskiej tożsamości; byli jak opaleni biali¹²⁸. Te dwie diagnozy – eksploatawanie syndromu „dla tatusia” oraz iluzja inkluzji – naznaczyły całą dekadę, w tym i kino policyjne. Może nawet tutaj z dużo większą wyrazistością, gdyż właśnie filmy policyjne były areną rozkwitu międzyrasowych filmów kumplowskich.

¹²⁶ bell hooks, *Doing It for Daddy*, [w:] Maurice Berger, Brian Wallis, Simon Watson (eds.), *Constructing Masculinity*, Routledge, New York, London 1995, s. 99.

¹²⁷ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 268.

¹²⁸ *Ibidem*.

Mit „idylicznego antymażeństwa”

Christopher Ames w artykule poświęconym międzyrasowemu kinu kumplowskiemu lat osiemdziesiątych (i dziewięćdziesiątych) XX wieku zwraca uwagę na jeszcze jedną bardzo istotną kwestię. Badacz podkreśla, że sposób konstruowania postaci oraz dynamiki relacji pomiędzy partnerami oparty jest na zidentyfikowanym przez Leslie Fiedlera, charakterystycznym dla kultury amerykańskiej mitem, który znalazł swoją realizację i potwierdzenie w powieściach Jamesa Fenimora Coopera (zwłaszcza w *Pięcioksięgu przygód Sokolego Oka*), Marka Twaina (*Przygody Hucka*) czy Hermana Melvilla (*Moby Dick*). Rzecz dotyczy pewnej archetypowej relacji, „idylicznego antymażeństwa”, jak to określa Fiedler. Objawia się ono poprzez powracający obraz „dwóch samotnych mężczyzn, jednego ciemnoskórego, drugiego białego, w dziewiczym sercu amerykańskiej dziczy, pochylonych wspólnie nad ogniem, który należy pilnie strzec”¹²⁹.

Biały mężczyzna, typowy przedstawiciel angloamerykańskiej kultury, umykał przed cywilizacją na łono dziewiczej natury, by odzyskać coś, co w procesie socjalizacji musiał w sobie zrepresjonować. Przede wszystkim jednak potrzebował sprawdzić się i na powrót rozbudzić w sobie najbardziej podstawowe instynkty, które pozwalają przetrwać w głuszy. Indianin (u Coopera) cechy te w sobie wciąż posiada i kulturuje. Przy czym jako postać nie jest jednoznaczny. Często zdarza się, że jest jednocześnie i idealizowany, i demonizowany. Oddaniu owej ambivalencji postaci służy stereotyp szlachetnego dzikusa (*noble savage*). Filmy lat osiemdziesiątych (*48 godzin* [1982], *Gliniarz z Beverly Hills* [1985], *Trofeum zabójcy* [1985], *Zapomnieć o strachu* [1986], *Ostatni skaut* [1991]) odwoływały się do tego mitu, specyficznie go przepracowując. Pierwsza różnica polegała na przeniesieniu miejsca akcji z dziewiczej natury do metropolii, czyli, jak pisze Ames, jej obecnej odpowiedniczki „miejskiej dżungli dzikiej przemocy”. Druga różnica opierała się na odwróceniu cech. W tych filmach „biały mężczyzna jest dzikusiem wyposażonym w cechy umożliwiające przeżycie, podczas gdy czarny mężczyzna ucywilizował się, tracąc kontakt ze swoją dziką męskością”. Znajomość i przyjaźń z białym mężczyzną umożliwia czarnemu mężczyźnie odzyskanie utraconej potęgi. Widomą tego oznaką jest odzyskanie zdolności

¹²⁹ Leslie Fiedler, *What Was Literature: Class Culture and Mass Society*, Simon and Schuster, New York 1982, s. 15; Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Dell, New York 1966, s. 182; podają za: Christopher Ames, *op. cit.*, s. 52.

posługiwania się bronią¹³⁰. Zarówno *Zabójcza broń* (1987), jak i *Szklana pułapka* (1988) dostarczają emblematycznych przykładów realizacji tego odświeżonego mitu (powrócę do tej kwestii przy ich analizie).

Męskie ciało w policyjnym kinie akcji

Badacze zwracają uwagę na specyficzne użycie w policyjnych (i nie tylko) filmach akcji męskiego ciała. Wykorzystane zostaje ono na wszystkich trzech poziomach kodowania i transkrypcji znaczeń: na poziomie reprezentacji, na poziomie narracji oraz znaczeń rozumianych globalnie, odczytywanych na bardziej zintegrowanym poziomie. Jeśli chodzi o reprezentację, badacze wskazują obecność wielu scen, w których protagoniści pokazani zostają, jeśli nie w całości, to przynajmniej częściowo obnażeni. Dodać tu należy, że twórcy niespecjalnie starają się wprowadzić przekonujące uzasadnienie dla tego typu scen. Chyba najbardziej zaskakująca pod tym względem jest jedna ze scen otwierających *Czerwoną gorąckę* (1988). Grany przez Schwarzeneggera bohater pokazany zostaje nagi w łaźni publicznej w Moskwie. Nie mniejszym zaskoczeniem – na co wskazuje częstotliwość przywoływania tej sceny – było pokazanie bohatera *Zabójczej broni* (1987) w pierwszej scenie bez ubrań (poruszenie wywołały zwłaszcza pośladki Mela Gibsona)¹³¹. Jak już wcześniej wspomniałam, badacze podkreślają, że z uwagi na świadomość wagi przełamywania kulturowych tabu, usprawiedliwieniem lub pretekstem dla pokazania męskiego ciała i uczynienia z niego spektaklu była przemoc (tortury) oraz sceny walki (najczęściej wręcz). Przy czym, zaskoczenie badaczy i intensywność reakcji poświadczona liczbą publikacji wydaje się zastanawiająca. Oczywiście jako fenomen kulturowy owo zjawisko nie mogło przejść niezauważona, jednak zaskakuje częstotliwość stwierdzeń, że jest to rzecz zupełnie nowa i dotychczas niespotykana. Steve Cohan w książce *Masked Man*¹³² pokazuje bowiem, że również w latach pięćdziesiątych XX wieku doszło do swego rodzaju erupcji fascynacji męskim ciałem na ekranach filmowych (szczególnym zainteresowaniem cieszyła się obnażona klatka piersiowa). Przy czym oficjalnym uzasadnieniem tego gestu stał się gatunek. Męskie ciała obnażane

¹³⁰ Christopher Ames, *op. cit.*, s. 52–60.

¹³¹ Obecnie rzecz nie wywołuje wśród widzów takiego poruszenia. Należy jednak pamiętać o kontekście czasowym i kulturowym (Ameryka, wbrew pozorom, jest pruderyjna).

¹³² Steve Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1997.

były w gigantach historycznych, które odwoływały się do wydarzeń ze starożytności (na zasadzie: tak wówczas się noszono). Czy na poziomie wizerunku należy zatem mówić o rewolucji i przełamywaniu kulturowych tabu w kinie akcji lat osiemdziesiątych?

Nie inaczej jest na poziomie narracji. Badacze podkreślają, że otwierając filmom akcji drogę na ekrany Spielberg i Lukas spowodowali, że Fabryka Snów straciła zainteresowanie rozwojem wewnętrznym bohatera oraz rozbudowywaniem i pogłębianiem jego charakterystyki na rzecz akcji, zdradzając w ten sposób tradycję klasycznego Hollywood. Kiedy jednak przyjrzeć się bliżej charakterystyce kina klasycznego, to jego cechami wyróżniającymi jest zorientowany na działanie bohater, którego postać konstruowana jest w oparciu o jedną-dwie wyraźnie zarysowane pozytywne i kulturowo istotne cechy charakteru (męstwo, odwaga, dzielność, poczucie honoru)¹³³. David Bordwell podkreśla, że kino akcji jako następca dziewiętnastowiecznej tradycji powieści przygodowych (*adventure fiction*) i późniejszych seriali filmowych pozostaje w obrębie tego typu formuł. Co więcej: „dzisiejsi scenarzyści tworzą *bardziej* zniuansowane psychologicznie postacie niż wcześniej tego od gatunku oczekiwano”¹³⁴. Nie tyle zatem chodzi o położenie nacisku na ciało kosztem pogłębienia wizerunku poprzez działanie, co konstruowanie osobowości postaci również w oparciu o wykorzystanie ciała.

Wreszcie trzeci poziom – poziom znaczeń globalnych rekonstruowanych przy użyciu narzędzi krytyki symptomatycznej. Widzowie otrzymują dużo bardziej starannie zarysowane postacie, które mają nie tylko dążyć do przywrócenia równowagi, ale również często zaświadczyć o pewnych nurtujących społeczeństwo problemach. Przywołałam już koncepcję „żelaznego ciała” Susan Jeffords. Z kolei Thomas Elsaesser i Warren Buckland stwierdzają, że przechodząc z telewizji do kina, wcielający się w postać głównego bohatera cyklu *Szklanej pułapki* Bruce Willis skonstruował swoją osobowość megagwiazdy w dość nieoczekiwany sposób w oparciu o kwestie klasowe, rasowe i genderowe¹³⁵. David

¹³³ David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2006, s. 13–18; David Bordwell, *Narration...*, s. 157.

¹³⁴ Podkreślenie w oryginale. David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006. s. 104.

¹³⁵ Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *op. cit.*, s. 27. Oczywiście, zważywszy na specyfikę amerykańskiego modelu kształcenia filmowego oraz sposób wprowadzania w życie i propagowania wiedzy akademickiej, przenikanie najświeższych mód i tendencji interpretacyjnych jest niezwykle szybkie i wyraźne. Jak tylko Carol Clover wskazała i opisała rolę postaci Final Girl w horrorze, zaczęły pojawiać się filmy, których scenariusze skonstruowane były tak, by albo ironicznie, albo poprzez negację się do niej

Bordwell ironizuje wręcz, że scenariusze wszystkich filmów cyklu konstruowane były tak, by zaspokoić potrzeby krytyków symptomatycznych spod znaku rasy–klasy–problematyki gender¹³⁶. Głównym punktem odniesienia, szczególnie w przypadku policyjnych filmów akcji, było kodowane ideologicznie męskie ciało.

Poczucie zagrożenia ze strony kobiet i obrastającego w siłę ruchu feministycznego zaowocowało umocnieniem, według Philippy Gates, tradycji traktowania kobiety jako Innego, strukturującego patriarchalnego mężczyznę: „Policyjne kino akcji oferowało antidotum na rozpoznane zagrożenie ze strony kobiet. Miało nim być muskularne, męskie i widowiskowe ciało głównego bohatera. Męskie ciało, jako najlepsze narzędzie w walce z przestępczością i niesprawiedliwością zawierało w sobie element różnicy płci”¹³⁷. Z kolei Sharon Willis włącza do tego kwestię rasy i homoseksualizmu: „Tym, co filmy te wysuwają na plan pierwszy, jeśli chodzi o centralną figurę pogrążonej w kryzysie męskości, jest tak naprawdę biała, heteroseksualna męskość, starająca się desperacko zrekonstruować siebie poprzez sieć różnic społecznych, gdzie kluczowe opozycje tworzone są nie tylko przez kobiecość, ale też czarną męskość i męski homoseksualizm”¹³⁸. Przy czym, co podkreśla badaczka, do konstruowania obrazu zagrożonej męskości, która określić się musi wobec strukturujących Innych, włączona zostaje jeszcze kwestia prawa i władzy (*law and authority*). Bohaterowie, którzy muszą w tak skonstruowanym świecie działać, sami są przedstawicielami prawa (*lawmen*): „na poziomie symbolicznym oni zarówno podtrzymują, jak i podlegają tym zakazom”¹³⁹.

Oczywiście można (i chyba należy) w tym miejscu ironizować jak David Bordwell, który twierdzi, że jeśli rzeczywiście mamy do czynienia z kryzysem męskości, to jest to najdłużej trwający kryzys w historii¹⁴⁰, nie zmienia to jednak istoty rzeczy. Jednym ze sposobów sprawowania władzy (szczególnie autorytarnej i totalitarnej) jest kreowanie i podtrzymywanie poczucia zagrożenia. Jeśli coś określimy jako wartościowe

odnieść. Por.: Carol J. Clover, *New Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1993.

¹³⁶ David Bordwell, *The Way Hollywood...*, s. 7–8.

¹³⁷ Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006, s. 139–140.

¹³⁸ Sharon Willis, *op. cit.*, s. 31.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 31–32.

¹⁴⁰ David Bordwell, *The Way Hollywood...*, s. 104.

(patriarchat) – a sam tytuł *Szklanej pułapki: Die Hard*¹⁴¹, od razu ustanawia taką perspektywę – wówczas należy dążyć do utrzymania tego. Jeżeli dodamy, że ktoś na to nastaje (kobiety, kolorowi, homoseksualiści, obce korporacje), wówczas, dzięki uruchomieniu syndromu obłądzonej twierdzy i, w konsekwencji, rozbudzeniu poczucia zagrożenia, krytyka skierowana zostaje na zewnątrz, ku temu zagrożeniu, uruchamiając też mechanizm gloryfikacji dotychczasowych osiągnięć (czyli tutaj *status quo*) i wyłączając krytycyzm. Stąd, nawet jeśli kryzys męskości jako taki w latach osiemdziesiątych nie wystąpił, to samo zdefiniowanie rzeczywistości w jego kategoriach zmobilizowało określony sposób zachowania i opisywania świata.

Pisząc o ciele w filmach *cop action* warto przywołać jeszcze jeden tekst, który tylko pośrednio omawia kwestię sposobu pokazywania ciała w amerykańskich *action blockbuser*, ale wydaje się istotny dla precyzyjnego uchwycenia sposobu potraktowania zaangażowanego w walkę ciała. Analiza przedstawiania ciała w sekwencjach akcji w kinie amerykańskim stanowi dla Davida Bordwella¹⁴² punkt wyjścia do analizy sposobów pokazywania ciała i sekwencji akcji w kinie Hongkongu. W konsekwencji jednak zmierza również do stwierdzenia, że na dobrą sprawę kino hollywoodzkie (mimo głosów potępienia krytyków) unika drastycznych scen (przez które zdaje się rozumieć skutki zderzenia ciała z materia), a aktorzy w tych scenach dalszym ciągu grają bardziej twarzą niż ciałem jako takim. Bordwell dokonuje drobiazgowego rozbioru jednej z końcowych sekwencji *Zabójczej broni 1* (1987), kiedy Riggs, któremu Pan Joshua wymknął się, biegnie autostradą za odjeżdżającym ukradzionym samochodem mężczyzną. Badacz poprzez tę analizę dowodzi, że efekt zaangażowania ciała w akcję i wywoływanie w ten sposób emocji w widzu budowane jest nie poprzez skupienie na ciele w ruchu, ale poprzez środki filmowe takie jak ruchy kamery, montaż i *mise-en-scène*. Jak dowodzi Bordwell, to, co najbardziej kluczowe – ukazanie ciała zmagającego się z materia, wykonującego niebezpieczne ruchy i poddawanego bodźcom zewnętrznym – nie zostaje pokazane. Badacz odwołuje się do ujęcia, w którym przebiegający ulicą Riggs wpada na maskę nadjeżdżającego z głębi kadru z dużą prędkością samochodu osobowego. Analiza

¹⁴¹ *Die hard* (w sensie rzeczownikowym) to „osoba, która żywo popiera lub broni pozornie beznadziejne stanowisko, niemodną postawę, przegraną sprawę itp.”; dostępne przez: <http://dictionary.reference.com/browse/die+hard> (2.02.2012). Polskie tłumaczenie tytułu filmu – *Die Hard* jako *Szklana pułapka* – zagubiło ten istotny z punktu widzenia interpretacyjnego sens.

¹⁴² David Bordwell, *Aesthetics in Action: Kung-Fu, Gunplay, and Cinematic Expression*, [w:] idem, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, London 2008, s. 395–411.

poklatkowa odsłania fakt, że cięcie nastąpiło tuż przed zderzeniem z autem. Tłumacząc to albo obawą przed cenzurą, albo tradycją hollywoodzką, Bordwell stwierdza, że fetyszyzowane przez krytyków ciało, zmagające się z materią, nie jest czymś faktycznym, ale wyobrażonym. Widzowi zostaje zaprezentowana pewna sytuacja w bardzo ogólnej postaci (przewidywana trajektoria ruchu obiektów w kadrze wskazuje, że się zderzą), korzystając ze schematów kognitywnych, rozszyfrowuje ją w określony sposób, natomiast faktyczne zdarzenie nie zostaje zaprezentowane – widz ma je sobie dopowiedzieć w wyobraźni. Zresztą nie zdąża, gdyż po chwili otrzymuje kolejną porcję pseudoakcji (piszę „pseudo-”, gdyż właśnie w ten sposób, według Bordwella, należy to określać; akcja nie jest zaprezentowana *explicite*, ale zasugerowana za pomocą środków filmowych)¹⁴³.

Wywód Bordwella konstruowany jest nie tylko, jak się wydaje, z intencją opisanie w jakimś drobnym wymiarze – przez deklarującego się jako laik w tym obszarze – hongkońskiego kina akcji (które, co podkreśla, cieszy się niezwykłą popularnością wśród nie tylko jego studentów, ale również twórców kina akcji pracujących dla Hollywood). Swoimi analizami badacz stara się też udowodnić mylność (lub chociażby niepełną trafność) tez promowanych przez krytyków ideologicznych. W tym przypadku chodzi głównie o męskie ciało. Obnażając jednak ów sposób konstruowania obrazu zmagającego się ciała – złożenie na barki wyobraźni widza konieczności rekonstruowania drastycznych momentów, czyli przesunięcie w obszar wyobrażeniowego – nie podważa głównej przesłanki krytyki ideologicznej.

¹⁴³ Inaczej jest w hongkońskim kinie akcji. Tam nie tylko wszystko zostaje pokazane, ale ciało porusza się według ściśle określonego wzoru, który strukturuje nie tylko ruch samego ciała (oraz, w konsekwencji, efekt jaki ono wywołuje), ale również sposób filmowania i wykorzystywane środki. Opiera się on na regule pauza-wybuch-pauza (*pause-burst-pause pattern*). Zmuszone do działania (ucieczek, bójek, skoków, upadków) ciała bohaterów nie są filmowane z bezpiecznej odległości za pomocą teleobiektywów, ale w ujęciach w pełni oddających skalę niebezpieczeństwa i zagrożenia. Wprawione w ruch, angażują każdy najmniejszy mięsień. Przez co wysiłek, ale również umiejętność kontroli najmniejszego drgnięcia, zostają objawione. Owa umiejętność kontroli dodatkowo wsparta zostaje pokazaniem ciała, gdy po wykonaniu niezwykle precyzyjnego ruchu, zamiera ono na chwilę (z nim również kamera). Po czym znów zostaje wprawione w niezwykle precyzyjnie kontrolowany i angażujący wszystkie mięśnie ruch. Dlatego Bordwell pisze, że w kinie hongkońskim widz ma do czynienia z prawdziwą akcją, a nie pseudoakcją, wykreowaną za pomocą środków stylistycznych i bazującą na wyobraźni widza. Oczywiście Bordwell zdaje sobie sprawę z wykorzystywania kaskaderów oraz świadomy jest tego, że taka stylistyka wynikać może z znaczenie mniejszej puli środków przeznaczanych na realizację tych produkcji w Hongkongu.

Cykl *Zabójcza broń*

Głównymi bohaterami cyklu filmów *Zabójcza broń* (1987, 1989, 1992 i 1998) są sierżant Martin Riggs (Mel Gibson) oraz sierżant Roger Murtaugh (Danny Glover). Pracują oni w wydziale zabójstw policji w Los Angeles (Riggs przeniesiony został z wydziału narkotyków). Tematem poszczególnych części są nie tyle kolejne prowadzone przez nich sprawy, co wzajemne stosunki między nimi oraz zmiany, jakie pogłębiająca się przyjaźń wywołuje w ich życiu służbowym i prywatnym. Łącząca ich relacja i jej dynamika stanowi modelową realizację formuły międzyrasowego policyjnego filmu kumplowskiego. W tym kontekście głównie będę analizowała *Zabójczą broń*. Dodatkowo przyjrę się również problemowi męskości, który powiązany zostaje w cyklu z wątkiem homoeerotycznym¹⁴⁴. Te kwestie będą stanowiły drugi ważny punkt odniesienia w analizie i interpretacji filmów z sierżantami Riggsem i Mourdaughem.

Zabójcza broń, w dużo większym stopniu niż *Szklana pułapka*, wprowadza i wykorzystuje elementy kina kumplowskiego wyróżnione przez Robina Wooda. Badacz zwraca uwagę – przypomnę – na motyw podróży, marginalizację kobiet, nieobecność domu, męską *love story*, obecność jawnego homoseksualisty oraz śmierci. Poszczególne części strukturowane są poprzez odniesienie do tych elementów, przy czym może być ono afirmatywne (wprowadzone i zrealizowane zgodnie z opisanym schematem) lub może polegać na swoistym jego przepracowaniu. Jeśli chodzi o męską *love story*, to najsilniej motyw ten dochodzi do głosu w drugiej części *Zabójczej broni*. Wielu badaczy zwraca uwagę na usuwanie z pola widzenia w całym cyklu kobiet¹⁴⁵. W pierwszej części, jak tylko Roger Murtaugh dowiaduje się, że jego córka (wcześniej porwana i więziona) jest bezpieczna, przekazuje ją koledze i biegnie walczyć u boku Martina z przestępcami. W drugiej części, już na początku, wysyła żonę z dziećmi do szwagierki celem zapewnienia im bezpieczeństwa, usuwając ich tym samym z pola widzenia. Z kolei nowa sympatia Riggsa w tej części zostaje zamordowana tuż po tym, jak rozpoczął się ich płomienny romans. Trochę inaczej rzecz się ma z Lorną Cole (Rene Russo) w części trzeciej i czwartej, ale ona traktowana bywa raczej jako „męż-

¹⁴⁴ Rolę wątku homoerotycznego w pierwszych częściach cyklu podkreśla m.in. Sharon Willis, *op. cit.*, s. 41–42; Christopher Ames, *op. cit.*, s. 52; Paul Smith, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 185.

¹⁴⁵ Por. chociażby: Christopher Ames, *op. cit.*, s. 55; Sharon Willis, *op. cit.*, s. 29–30.

czyzna w spódnicy”, męska odmiana Riggsa (żeńską wersję zabójczej broni jaką jest bohater¹⁴⁶), niż kobieta.

Interesujące jest również przetworzenie wątku nieobecności domu. Martin Riggs żyje w przyczepie ustawionej na plaży nad oceanem. Ze względu na jej mobilność i rozmiary trudno jest ją nazwać domem. Dom i rodzinę ma Roger, przy czym za każdym razem jest ona zagrożona. W związku z pracą ojca i sposobem procedowania spraw przez jego partnera Riggsa, przestępcy w każdym odcinku wdzierają się do domu i burzą spokój domowego ogniska, nastają na życie poszczególnych członków rodziny i dokonują zniszczeń. Za symboliczny objaw owego zagrożenia rodziny można uznać właśnie to, co dzieje się w filmie z domem Murdoughów. W kolejnych częściach do salonu wjeżdża auto, łazienka i część schodów wylatują w powietrze, wreszcie na zakończenie zostaje on doszczętnie spalony.

Kolejny wątek, jawni homoseksualiści, którzy – poprzez kontrast – mają poświadczać heteroseksualność pary bohaterów w *Zabójczej broni*, wprowadzani są nie wprost. Twórcy odwołali się do stereotypowego wizerunku złoczyńców, ceniących relacje homoerotyczne o silnym zabarwieniu homoseksualnym. W tych filmach w większości są oni przedstawicielami białej rasy w jej nordyckiej odmianie, co zostaje podkreślone poprzez ich związki z Europą. Mają silne, muskularne, wysmukłe i zadbane ciała starannie ubrane (dominują garnitury lub stroje o charakterze militarnym). Są milczący, bezwzględni i do przesady posłuszni (Pan Joshua [Gary Busey] z pierwszej części, by pokazać swoją subordynację i oddanie, poddany zostaje próbie ognia). Najczęstszym ich wyróżnikiem są włosy blond, często wręcz białe jak mleko. Nieobecność w ich gronie kobiet, wstrzemięźliwość i dyscyplina, jakiej przestrzegają, oraz oddanie nasuwają skojarzenia z homoseksualizmem¹⁴⁷. W części drugiej cyklu pojawia się inna postać kodowana homoseksualnie (choć *explicit* deklarująca heteroseksualizm), jest nią Leo Getz (Joe Pesci),

¹⁴⁶ Jeśli Riggs jest „zabójczą bronią” (*lethal weapon*), to Lorna jest jej żeńską odpowiedniczką („*lethal weaponette*”). Laurie Benenson przytacza następującą anegdotę. Otóż Lorna Cole pomyślana została początkowo jako męska postać. Reżyser filmu, Richard Donner, zmienił zdanie pod wpływem swojej żony, Lauren Shuler-Donner, która stwierdziła, że filmowi dobrze zrobiłoby wprowadzenie żeńskiego odpowiednika Riggsa. Por.: Laurie Benenson, *Up and Coming: Rene Russo; Mel Gibson Meets the Lethal Woman*, „New York Times”, 7 June 1992, H-14; dostępne przez: Gale Power Search, <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA174900564&v=2.1&u=ussd&it=r&p=GPS&sw=w> (2.02.2012 r.); Christopher Ames, *op. cit.*, s. 56.

¹⁴⁷ W tym duchu analizę tej grupy – „klasy przestępczej” – przeprowadza Neal King. Por.: Neal King, *op. cit.*, s. 123–149.

księgowy współpracujący z grupą przestępczą, który zgodził się zeznać jako świadek koronny. Postać Leo z kolei budowana jest w oparciu o stereotyp kobieco-dziecięcego homoseksualisty (wróć jeszcze do tej kwestii w dalszej części analizy).

Jeśli chodzi o wątek śmierci, to choć cykl określany jest między innymi jako komedia (poszczególne filmy najeżone są humorem słownym i sytuacyjnym), w każdej części powraca kwestia śmierci. W odniesieniu do Martina Riggsa stanowi centralny element jego charakterystyki. W początkowych scenach pierwszej części mężczyzna rzuca jej wyzwanie, prowokując ją swoim zachowaniem. Następnie wielokrotnie jest torturowany lub angażuje się w walkę wręcz, a ożywienie na jego twarzy pojawia się wówczas, gdy uczestniczy w niebezpiecznych akcjach (pogonie, pościgi samochodowe, bójki). Śmierć dotyka bohaterów poprzez osoby im bliskie, tak że są oni zmuszeni do przepracowania bólu po stracie i żałoby. W pierwszej części Riggs wciąż boleje nad stratą żony (fakt jej przedwczesnego i niespodziewanego odejścia podawany jest jako przyczyna jego fatalnej kondycji psychicznej i skłonności samobójczych), w drugiej zamordowana zostaje jego nowa miłość, Erica (Patsy Kensit), kobieta, z którą chce związać swe życie. Z kolei Roger w trzeciej części zabija zaangażowanego w handel narkotykami kolegę swojego syna, a w czwartej doświadcza utraty przyjaciela-nielegalnego emigranta, którego przegarnął i ukrył wraz z rodziną w swoim domu.

Można powiedzieć, że w najmniejszym stopniu *Zabójcza broń* odnosi się do motywu podróży. Obaj mężczyźni, z racji swoich obowiązków służbowych, które zostają w filmach stematyzowane, nie wytykają nosa poza Los Angeles. Jednak kiedy Wood pisał o podróży, zaznaczył, że nie tyle strukturuje doświadczenie bohaterów (podróż pojmowana jako nabywanie doświadczeń), co stanowi pretekst, by pokazywać bohaterów razem (ich połączenia w parę) i by prowokować ich do wchodzenia w relacje z napotykanymi osobami, w ten sposób konstruując i uzupełniając ich wizerunek (celowo nie piszę tu o pogłębianiu psychologii, bo nie o to w gruncie rzeczy chodzi). Wydaje mi się, że podobnie rzecz się ma z *Zabójczą bronią* i przemieszczaniem się bohaterów. Riggs i Murtaugh przemierzają nieustannie przestrzeń, tyle że jest to przestrzeń miejska. W ten sposób prowadzą śledztwo, ale też napotykają sytuacje i ludzi, dzięki którym uzupełniony zostaje ich wizerunek: każdego z osobna, jak i jako partnerów.

Widoczne jest to szczególnie w pierwszej części cyklu na początku¹⁴⁸. Po sekwencji montażowej, która otwiera film (wróć do niej jeszcze w dalszej części), pokazany zostaje Riggs, gdy uczestniczy w kilku niepowiązanych wzajemnie akcjach: eliminacji mężczyzny z bronią zaciągniętego w szkole, prowokacyjnego zakupu dużej porcji narkotyków oraz ściągnięcia z dachu budynku samobójcy. Pod względem informacyjnym są one redundantne. Scena pokazująca samotnego Riggsa wieczorem w domu, choć niezwykle dramatyczna, wnosi niewiele nowego¹⁴⁹. Christopher Ames stwierdza, że wszystkie te sceny, w gruncie rzeczy nie-

¹⁴⁸ Podstawą analizy jest rozszerzona, tzw. reżyserska wersja cyklu wydana na płytach DVD.

¹⁴⁹ W pierwszej ze wspomnianych scen Riggs odbiera zgłoszenie o snajperze strzelającym w podstawówce do dzieci. Po przybyciu na miejscu, zbiera pobieżne informacje (od histerycznie zachowującego się policjanta w mundurze wydobywa, że rzekomy snajper strzela na oślep i nie wziął zakładników). Dowiedziawszy się, że wszyscy czekają na oddział specjalny (ETA), kryjąc się po kątach, nie informując nikogo o swoich zamiarach, wychodzi na podwórkę i prowokuje werbalnie snajpera. Gdy ten pokazuje się w oknie i strzela wprost do niego, Riggs nawet nie drgnie. Wytrzymuje tak dwie serie strzałów, po czym sam wypala w mężczyznę cały magazynek, zabijając go na miejscu. Odwraca się na pięcie i odchodzi, nie czekając na złożenie wyjaśnień. Jeden z policjantów, który prawdopodobnie znał go wcześniej, rzuca w jego stronę, że jest „psychiczny”, ale naprawdę dobry w tym, co robi. Riggs nawet nie spogląda w jego stronę. Wyrzuca tylko papierosa, którego niezapalonego trzymał cały czas w kącikach ust.

Tego samego dnia Riggs bierze udział w policyjnej prowokacji. Ma nabyć partię narkotyków od mężczyzn, którzy rozprowadzają towar, pracując jako sprzedawcy bożonarodzeniowych drzewek. Inscenizuje farsę, narażając życie i, kiedy odkrywa swoją tożsamość, niemal wpada w zasadzkę, gdyż chce go zastrzelić mężczyzna, chowający się dotychczas za partią drzewek na ciężarówce. Riggs daje sobie radę, jednak jednemu z handlarzy udaje się zbiec i wziąć go jako zakładnika. Trzymany na muszce w uścisku, Riggs krzyczy do przybyłych kolegów z wydziału, by strzelali, nie bacząc na niego. Tamci się wzbraniają. Riggs w coraz większej histerii krzyczy to do nich, to do handlarza, by strzelali. Dochodzi do takiej eskalacji emocji, że Riggs przejmuje kontrolę nad sytuacją, zabiera osłupiałemu mężczyźnie broń i jeszcze przez chwilę krzyczy do niego, pytając, dlaczego ten nie strzelił. Uspokaja się dopiero po chwili.

Scena wieczorem, w domu-przyczepie, dopełnia ten obraz, jednocześnie dodając nowy jego wymiar. Riggs siedzi na kanapie z butelką piwa w ręku. Jest nieszczęśliwy i zdesperowany. Przykłada pistolet najpierw do skroni, później lufę wkłada do ust, ale nie może nacisnąć spustu. Płacze i zwraca się do zdjęcia żony, mówiąc, że będzie jeszcze musiała na niego jakiś czas poczekać. W scenie tej potwierdzone zostaje, że Riggs znajduje się na skraju załamania nerwowego. Jego zachowanie w pracy przedstawione zostaje nie tyle jako gra, ale wyraz desperacji i zwątpienia. Riggs zdaje się prowokować śmierć, dlatego, że nie chce żyć w pustce. Pustka ta z kolei związana jest z niepożądaną śmiercią żony po jedenastu latach małżeństwa.



Ilustracja 3.4. Skojarzenie Martina ze zwierzęcością – scena zjednywania psa w *Zabójczej broni 3* (1992). W głębi Lorna Cole

związane z głównym wątkiem filmu, mają służyć charakterystyce Martina. Podkreślone w nich zostają szczególnie dwa aspekty jego osobowości: brak równowagi psychicznej oraz dzikość, granicząca ze zwierzęcością¹⁵⁰ (ilustracja 3.4).

W *Zabójczej broni* następuje przesunięcie względem *Brudnego Harry'ego*. W filmie Siegela żona zginęła w wypadku samochodowym spowodowanym ignorowaniem prawa przez innych uczestników ruchu. Spowodowało to utwardzenie stanowiska Callahana. Jej bezsensowna śmierć odczytana może również zostać jako jeden z typowych hollywoodzkich wybiegów. Walka z bezprawiem w imieniu Prawa jest czymś abstrakcyjnym i przez to niezrozumiałym. Przesuwając akcent i wskazując na motywy osobiste (Harry walczy z bezprawiem, gdyż przyczyniło się ono do śmierci jego ukochanej żony) stojące za działaniami policjanta, czyni się go niejako automatycznie sympatycznym dla widza. W pierwszej części *Zabójczej broni* Riggs zostaje pozbawiony tego rodzaju sympatii (inaczej będzie w *Szklanej pułapce*, tam John McClane zaangażuje się w walkę, gdyż będzie chodziło o życie jego żony – część pierwsza i druga – oraz córki – część czwarta). Wręcz przeciwnie, wydaje się, że to on ściąga na kobiety, które są nim zafascynowane lub się do niego zbliżają, śmiertelne niebezpieczeństwo (w pierwszym odcinku jest to Rianne Murtaugh [Traci Wolfe], najstarsza córka Rogera, w drugim piękna se-

¹⁵⁰ W trzeciej części cyklu, w której wiele wcześniejszych chwytów zyska żartobliwe opracowanie, Riggs poskromi psa-wartownika, kładąc się przed nim i łaszcząc się do niego. Por.: Christopher Ames, *op. cit.*, s. 54.

kretnik z ambasady)¹⁵¹. Riggs zatem jest na skraju szaleństwa z powodów ściśle osobistych, a jego sposób zachowania w pracy nie tyle wynika z swoiście pojmowanej bezkompromisowości w podejściu do ścigania oprawców, co z depresji i tendencji samobójczych, będących następstwem utraty żony. Równie interesujące jest również to, że w części drugiej ów wymiar osobisty zostaje nie tylko przywrócony, ale też wzmocniony. Okazuje się bowiem, że wypadek samochodowy, w którym zginęła kobieta, nie był przypadkiem. Auto było pułapką na Riggsa, a ci sami oprawcy zabili jego kolejną miłość.

Zajście na parkingu z drzewkami bożonarodzeniowymi, jak się później okazuje, staje się bezpośrednią przyczyną przeniesienia Riggsa z wydziału narkotyków do wydziału zabójstw. Policyjna psycholog, Stephanie Woods (Mary Ellen Trainor), domaga się odsunięcia mężczyzny od działań w terenie, jednak jego zwierzchnik, kapitan Ed Murphy (Steve Kahan), ignoruje jej ostrzeżenia, skłaniając się ku twierdzeniu, że Riggs chce naciągnąć policję na rentę¹⁵². Tam zostaje on przydzielony jako partner Rogera Murtaugha. Ich wspólny pierwszy podczas służby wyjazd do samobójcy, który w biały dzień chce skoczyć z dachu jednego z budynków w Santa Monica, potwierdzi psychopatyczne tendencje Riggsa.

Riggs garnie się do każdej pracy (jak później sam mówi, praca stanowi jedyny sens jego życia po śmierci żony, jedyny powód, dla którego nie popełnia samobójstwa), niezależnie od tego, czy ma odpowiednie kwalifikacje. Nie inaczej jest tym razem. Indagującemu go policjantowi, który pilnuje wejścia do budynku, gdzie znajduje się samobójca, mówi, że ma odpowiednie przeszkolenie, wspina się na dach i podchodzi do stojącego na gzymsie mężczyzny. Jego metoda, jak w przypadku snajpera w szkole, opiera się na prowokacji. Najpierw zapewnia mężczyznę, że nie przyszedł odwozić go od desperackiego czynu. Następnie, pod pretekstem częstowania papierosem, skuwa ich kajdankami i wypytuje, czy na pewno chce skoczyć. Wreszcie doprowadza do tego, co później określa jako „kontrolowany skok”¹⁵³. Zarówno niedoszły samobójca (mężczyźni upadli na przygotowaną przez strażaków poduszkę), jak i Mur-

¹⁵¹ Sharon Willis ironizuje, że Riggs jest „zabójczy” dla kobiet. Każda, która się w nim zakocha lub zadurzy naraża się na śmiertelne niebezpieczeństwo (nawet Lornaomal nie zginie w zakończeniu trzeciej części cyklu). Por.: Sharon Willis, *op. cit.*, s. 27.

¹⁵² Sceny, w których dr Woods będzie starała się przekonać zwierzchnika do odsunięcia Riggsa oraz ostrzegała o jego stanie psychicznym, staną się powracającym motywem serii i będą funkcjonowały na zasadach żartu; niemal jak żart o zdolnościach kulinarnych – czy raczej ich braku – Trish Murtaugh.

¹⁵³ Scena ta stanowi intertekstualne nawiązanie do *Brudnego Harry’ego*.

taugh są wstrząśnięci. Mężczyzna żąda jak najszybszego rozkucia i ochrony przed policjantem-psychopatą. Murtaugh zaś zabiera Riggsa na rozmowę do pobliskiej, pustej o tej porze restauracji. Przekonuje się tam, że Riggs wykazuje zachowania psychopatyczne i często traci kontrolę nad sobą. Tam też słyszy historię o wydrążonej kuli (*hollow bullet*), którą Riggs planuje się zastrzelić.

Wspomniane wyżej sceny z udziałem Riggsa nie tyle składają się na fabularną całość, co rzucają światło na jego postać. Potraktować można je również jako rozwinięcie typowego dla filmów kumplowskich motywu podróży. Bohaterowie przemieszczają się z miejsca na miejsce, ale nie dlatego, że ruszyli w drogę, ale dlatego, że odbierają kolejne zgłoszenia i angażują się w wyjaśnienie śmierci Amandy Hunsaker (Jackie Swanson) – młodziutkiej prostytutki, grywającej w filmach pornograficznych. Dziewczyna wyskoczyła z okna hotelu, zażywwszy wcześniej środki odurzające oraz, co wykazała sekcja zwłok, kapsułki wypełnione udrażniaczem do rur kanalizacyjnych (kolejny ukłon w stronę filmów z Callahanem – udrażniaczem do rur kanalizacyjnych zamordowana zostaje czarnoskóra prostytutka w *Sile magnum*). Amanda okazuje się córką kumpla Rogera Murtaugh'a z Wietnamu. Michael Hunsaker (Tom Atkins), właściciel banku, prowadzi podejrzanе interesy. Jak sam wreszcie przyznaje, zaangażowany jest w pranie brudnych pieniędzy z przerzutów heroiny z Azji. Przerzuty organizowane są dwa razy w roku przez dawnych agentów specjalnych jednostek CIA, którzy nie zarzucili swego proceduru wcześniej akceptowanego przez rząd i wykorzystywanego do zdobywania pieniędzy na walkę w Laosie. Michael Hunsaker naraził się kolegom i śmierć Amandy stanowiła ostrzeżenie. Jednak i on, w dniu pogrzebu córki, podczas rozmowy z Murtaughem, zostaje zastrzelony. W ten sposób Roger i Martin Riggs stają się celem przestępców.

Początek filmu, po trochę onirycznej scenie śmierci Amandy, składa się niejako z dwóch naprzemiennie montowanych linii. Z jednej strony przedstawiany jest Martin Riggs, z drugiej zaś Roger Murtaugh. Te początkowe sceny budują ich obrazy w sposób skontrastowany: Riggs jest samotny, dużo młodszy, zdesperowany, żyje w przyczepie nad oceanem, za jedyne go towarzysza mając psa. Wydaje się nieodpowiedzialny i histeryczny. Co również istotne – jest biały. Murtaugh to starszy, powściągliwy i zachowawczy mężczyzna. W pierwszej części kończy 50 lat. Nieustannie powtarza „Jestem na to za stary!” i marzy o przejściu na emeryturę, by zająć się swoimi hobby – majsterkowaniem i łódką. Tu również zarysowuje się kontrast, choć jest on pozorny: Riggs nie może żyć bez pracy, to ona jest powodem, dla którego nie popełnia samobój-

stwa, Murtaugh deklaruje, że ma już swoje lata i chciałby odejść z policji. Jednak, kiedy w kolejnej części może to zrobić, rezygnuje i zostaje na służbie. Murtaugh mieszka na typowych amerykańskich przedmieściach, wypełnionych domkami zamieszkałymi przez przedstawicieli klasy średniej. Nieustannie otoczony jest rodziną – żoną i trójką dzieci. Prowadzą „otwarty” dom, dlatego nieustannie kręci się tam sporo innych dzieci. Murtaugh jest Afroamerykaninem.



Ilustracja 3.5. Ranek Martina Riggsa w przyczepie służącej mu jako dom (*Zabójcza broń* [1987])

Interesujące jest jeszcze jedno zestawienie z początku filmu. Otóż obaj mężczyźni pokazani są o poranku. Riggs budzi się z niedopałkiem w ustach i przy jazgocie telewizora, którego zdaje się nigdy nie wyłączać i który służy do zagłuszania kotłujących się myśli. Nagi przemierza przyczepę. Filmowany jest z tyłu. Kamera pokazuje jego ciało – muskularne plecy, jędrne pośladki i bosc nogi (ilustracja 3.5). Choć dopiero co otworzył oczy, z lodówki bierze piwo i pije je zamiast kawy, jednocześnie sikając. Jest tak pogrążony w myślach, że nie zauważa, kiedy do ust wkłada psi herbatnik zamiast zwykłego. Murtaugh również pokazany zostaje nagi. Bierze właśnie kąpiel, gdy rodzina wpada do łazienki z tortem i życzeniami. Roger nie jest specjalnie speszony, jakby zdarzało się to już wcześniej. Ciało też nie stanowi dla niego tabu (ilustracja 3.6). Jego zadumę pogłębia jedynie uwaga najstarszej córki, Rianne, że siwieje mu broda (w następnej scenie już jej mieć nie będzie). O ile nagie ciało

Riggsa pokazane jest w ruchu, Rogera w spoczynku (relaksuje się biorąc kąpiel, nie bierze prysznica, ale właśnie kąpiel, kąpiel z pianą – przykrywa przyrodzenie, ale jednocześnie kojarzy się kulturowo z kobietami – to ich ciało w kąpeli wystawione jest jako obiekt do oglądania). Zastanawiająca jest pewna sprzeczność ustanowiona przez tą scenę. Z jednej strony Murtaugh pokazany jest jako głowa rodziny, ojciec trójki dzieci (widoma oznaka jego męskiej potencji). Najmłodsze ma około sześciu lat, stąd, mimo pięćdziesiątki na karku, jest aktywny. Jednocześnie jednak bierze kąpiel z pianką i w tej scenie pozostaje niemal w bezruchu.



Ilustracja 3.6. Ranek Rogera Mourtaugha (*Zabójcza broń* [1987])

W pierwszej części cyklu szczególny nacisk położony zostaje na charakterystykę i wypracowanie wzajemnych relacji. Część druga jest pod tym względem dużo bardziej dwuznaczna i interesująca – do niej jeszcze powrócę. Chciałabym jednak jeszcze przez chwilę zatrzymać się przy owej relacji oraz zmianach dokonujących się w obu postaciach pod wpływem znajomości. Początek znajomości jest dość niefortunny. Zaforsowany, jak początkowo sądzi, samobójstwem Amandy Hunsaker, Murtagh otrzymuje wyniki sekcji wraz z badaniami toksykologicznymi. Współpracownik informuje go również o nowym partnerze. Wtedy policjant spostrzega w biurze niezbyt schludnie wyglądającego mężczyznę w bejsbolówce, gdy ten sięga po broń. Niewiele myśląc Murtagh rzuca się na niego, by mu ją odebrać. Zostaje jednak przez niego obezwładniono-

ny. Wówczas ktoś rzuca w ich kierunku: „Poznaj swojego nowego partnera”. Murtaugh po raz kolejny powtarza „Jestem na to za stary!”. Przy pierwszym spotkaniu podkreślone zostają zatem różnice między obu mężczyznami. Murtagh jest elegancki (nosi garnitur) i stonowany. Riggs woli jeansy i T-shirty oraz bejsbolówki. Murtaugh jest bardziej powolny i mniej sprawny fizycznie. Riggs ma doskonały refleks i biegły jest w sztukach walki. Ujawniają się też jednak cechy, które ich łączą: obaj są spostrzegawczy i kontrolują nawet pozornie bezpieczne i znajome otoczenie (Murtaugh, będąc zajęty rozmową, dostrzegł dziwnego typu i broń, którą miał ukrytą z tyłu). Interesujące jest również to, że mają takie same, choć odwrócone inicjały (MR i RM).

Po niefortunnym zapoznaniu mężczyźni pokazani zostają w dwóch scenach, które uznać można za formowanie¹⁵⁴. Jedna sprowadza się do werbalnej wymiany zdań, choć niezwykle znaczącej i istotnej z punktu widzenia wymowy kulturowej. Druga to już opisana przeze mnie scena ściągnięcia z dachu niedosłzłego samobójcy, która również spuentowana zostaje wymianą poglądów i ujawnieniem światopoglądu. Scena w garażu, gdy obaj zmierzają do pozostawionego tam samochodu zainicjowana zostaje przez Rogera, który, jak się wydaje, chce trochę stonować nowego partnera. Zagaja rozmowę, ale nie tyle po to, by poznać Riggsa, czego się o nim dowiedzieć, co by go pouczyć.

ROGER MURTAUGH: Mówią, że jesteś dobry.

MARTIN RIGGS: Staram się.

ROGER MURTAUGH: Słyszałem co wczoraj zrobiłeś. Odważne zagranie. [chwila milczenia] Przejrzałem twoją teczkę. W Wietnamie byłeś związany z projektem Phoenix.

MARTIN RIGGS: Aha.

ROGER MURTAUGH: Z oddziałem zabójców. Ale to minęło.

MARTIN RIGGS: Co?

ROGER MURTAUGH: Wojna.

MARTIN RIGGS: Zauważyłem.

ROGER MURTAUGH: Chciałem ci tylko przypomnieć¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Odwołuję się w tym miejscu do modelu rozwoju zespołu zaproponowanego przez B. Tuckmana i M. Jensena. Formowanie to pierwszy z pięciu etapów (pozostałe to: rozruchy, normowanie, działanie i rozpad). Polega on na wzajemnym poznawaniu się, badaniu i testowaniu. Członkowie zespołu mają świadomość, że ich życie może zależeć od umiejętności i postawy partnerów, więc jak najwięcej chcą się o sobie dowiedzieć. Por.: Carol K. Oyster, *Grupy*, przeł. Anna Bezwińska-Walerjan, Poznań 2000, s. 81–84.

¹⁵⁵ W tym miejscu korzystam z polskiego tłumaczenia ścieżki językowej filmu (edycja DVD, dystrybucja Galapagos Sp. z o.o.).

Chcąc zagłuszyć dydaktyczno-moralizatorski wydźwięk swojego nieudanego żartu, Roger zmienia temat. Tym razem Riggs przejmuje kontrolę i, posługując się szczególnie bolesnym w obliczu wcześniejszych scen, argumentem (wytyka Rogerowi wiek), inaczej definiuje relację między nimi. Siebie stawiając na wyższej pozycji.

ROGER MURTAUGH [wskazując na broń Riggsa]: Masz potężną spluwę.

MARTIN RIGGS: Obejrzyj sobie.

ROGER MURTAUGH: Beretta dziewięć milimetrów. Piętnaście nabojęw w magazynku, jeden w komorze. Dobrze wyrzuca łuski.

MARTIN RIGGS: A co ty masz?

ROGER MURTAUGH: Smith and Westona z krótką lufą.

MARTIN RIGGS: Rewolwer?

ROGER MURTAUGH: [przytakuje]

MARTIN RIGGS: Jak wszyscy starszuskowie¹⁵⁶.

Opisując scenę wzajemnego oglądania swojej broni pomiędzy Matthew (Montgomery Clift) i Cherrym (John Ireland) oraz następującego po niej popisów strzeleckich w *Czerwonej rzece* (1948), Steve Cohan odczytuje je w duchu krytyki symptomatycznej jako wyraz swego rodzaju intymnej bliskości o charakterze homoerotycznym. Wyraźnie odstaje ona od reszty przedstawionych wydarzeń i nie poddaje się sfunkcjonalizowaniu innemu niż właśnie wskazanie na genderowe kodowanie męskości tych postaci względem hegemonicznej męskości Dunsona (John Wayne)¹⁵⁷. Przywołuję tę interpretację z dwóch względów. Po pierwsze z uwagi na „dziwność” owego fragmentu wymiany zdań pomiędzy Riggssem i Murtaughem względem początku oraz końca tej rozmowy – ten fragment zdecydowanie odbiega od nich swoją wymową. Po drugie ze względu właśnie na symboliczne znaczenie broni w tych filmach¹⁵⁸.

Dość zaskakująca w obliczu wcześniejszych stwierdzeń wydaje się zmiana tematu w ustach Rogera. Jakby chciał zatrzeć pierwsze wrażenie (hej, stary, ja tu jestem tym, który ma wiedzę i, w związku z tym władzę i ty masz się dostosować) i zmienić temat. Owa wymiana zdań, której skutkiem – niezamierzonym, a wręcz nawet przeciwnym do oczekiwanego – jest pogłębienie różnicy między nimi i pogłębienie jego kompleksu wieku, ma swoją dalszy ciąg. Kiedy Riggs i Murtaugh idą razem na

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Steve Cohan, *op. cit.*, s. 212–213.

¹⁵⁸ Kwestię znaczenia broni i jej rodzajów w kinie akcji omawia Eric Lichtenfeld, analizując *Cobrę* (1986). Por.: Eric Lichtenfeld, *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, Wesleyan, 2007 [kindle edition; locations 1038–1059].

strzelnicę, Riggs po raz kolejny uświadamia partnerowi z niezwykłą brutalnością (i humorem), że jest stary. Roger trafia w sam środek głowy czarnej postaci na tarczy. Martin jednak udowadnia mu, że to nic wielkiego. Najpierw odsuwa tarczę na sam koniec sali (Roger zatrzymał tarczę w jej połowie), a potem strzela tak, że „dorabia” „oczy” i „uśmiech” strzałami. Jest to zatem „szczególny rodzaj zabawy” (określenie Cohana), ale w jej wyniku Roger uświadamia sobie, że jego sposób posługiwania się bronią jest niewłaściwy. W tych dwóch scenach (czy raczej jednej rozbitej na dwie części) ujawnia się kluczowy dla przemiany Rogera motyw filmu. Otóż pokazywany początkowo jako pozbawiony męskości, a nawet zniewieściały, dzięki Riggsowi odzyskuje umiejętność posługiwania się bronią (by zabić) i, tym samym, męskość¹⁵⁹. Do tej kwestii jeszcze powrócę.

Dlaczego zatem Murtaugh nie tylko podejmuje współpracę z Riggssem, ale też pozwala, by ten stał się członkiem jego rodziny? Przecież to właśnie Riggs poprzez swoją brawurę i bezkompromisowość ściąga na rodzinę Murtaughów niebezpieczeństwo. Na zakończenie jest na tyle niefrasobliwy, że pozwala uciec Joshui, choć łatwo się domyślić, że ten będzie szukał zemsty, a jedynym słabym punktem jest rodzina Murtaughów. Od początku Roger Murtaugh pokazany jest jako mężczyzna wątpiący w swoją potencję, nie mający wiary w swoje męskie siły. Jakby bycie dobrym i odpowiedzialnym mężem oraz kochającym ojcem nie było wystarczającym dowodem męskości. Relacja z Riggssem, jak wynika z filmu, doprowadza do odzyskania męskich sił¹⁶⁰.

Jedną z oznak owego zaniku męskości – z perspektywy wymowy policyjnych filmów akcji bardzo znaczącą – jest niechęć do używania broni. Roger regularnie bywa na strzelnicy i ćwiczy, jednak, gdy dochodzi do sytuacji kryzysowej, unika sięgania do kabury. Jak sam wyjaśnia afroamerykańskiemu dzieciakom, bawiącym się nieopodal domu prostytutki Dixie, strzela tylko w obronie własnej i to w nogi, by unieszkodliwić przeciwnika. Kiedy jego najstarsza córka zostaje porwana i z Riggssem czekają na wiadomość od przestępców, Martin podkreśla powagę

¹⁵⁹ Ames zwraca uwagę, że w tym filmie (oraz innych międzyrasowych filmach policyjnych) udało się uniknąć stereotypów rasowych poprzez odwrócenie schematu „idyllicznego antymażeństwa” i kodowanie Afroamerykanów jako zniewieściałych, czyli nie mogących/potrafiących posługiwać się bronią. Odzyskanie męskości zrównane zostanie z odzyskaniem umiejętności i woli strzelania. Por.: Christopher Ames, *op. cit.*, s. 59.

¹⁶⁰ Ta sytuacja powtórzy się w *Szklanej pułapce* (1988), gdy John McClane przywróci potencję (zrównaną z możliwością użycia broni) czarnoskóremu policjantowi Alowi Powellowi.

sytuacji mówiąc, że tym razem, by odzyskać Rianne, będzie musiał zmienić swoje zasady i strzelać, by zabić. Jednak, co znamienne, Murtaugh dalej tego unika. Gdy po wydostaniu się z rąk oprawców Riggs biegnie za uciekającym Joshua, Rianne została oddana w ręce policji, a Roger odpoczywa, nagle pojawia się samochód z generałem McAllisterem (Mitch Ryan), głównym złoczyńcą. Roger wówczas nie strzela do niego, ale do kierowcy, doprowadzając do wypadku. Następnie, gdy przewrócone auto leży na środku ulicy, czeka cierpliwie aż wybuchnie. Czyli po raz kolejny nie strzela więcej niż jest to konieczne. Dopiero gdy Joshua celuje w Riggsa, Roger decyduje się na strzał z intencją, by zabić. Inscenizacja oraz użyte środki filmowe jednoznacznie wskazują, że Roger osiągnął wyznaczony przez narrację cel – strzelił, by zabić, *ergo* odzyskał męskość.

Parterom na koniec udaje się rozbić grupę przestępczą, składającą się z byłych współpracowników CIA z Laosu, którzy wykorzystywali zdobyte podczas wojny doświadczenie i kontakty do sprowadzania narkotyków do Stanów Zjednoczonych w latach osiemdziesiątych. Wszyscy jej członkowie, łącznie z niebezpiecznym Joshua oraz przywódcą, generałem Peterem McAllisterem, zostają zabici. Rodzina Murtaughów może spokojnie zasiąść przy bożonarodzeniowym stole, ciesząc się świętami. Na świąteczną kolację wprasza się Martin Riggs, który od tej chwili stał się członkiem rodziny. Przeciwnie zatem względem tradycji westernowej, bohater, który walczy w obronie zagrożonej społeczności, na zakończenie nie odjeżdża samotnie w dal, ale, nie tracąc swojego specjalnego statusu, zostaje włączony do społeczności. Ta scena wskazuje na dogłębną zmianę sytuacji ideologicznej, która się dokonała. Bohater nie tylko przywraca męskość członkom społeczności, ale na zakończenie pozostaje w niej, nie tracąc swojego specjalnego statusu. Kolejne części cyklu pokazują, jak funkcjonuje w społeczności i jak, nie tracąc swojego statusu, sam zakłada rodzinę¹⁶¹.

Zabójcza broń 1 (oraz *sequele*) rozpatrywana bywa przede wszystkim w dwóch kontekstach. Po pierwsze jako film propagujący nowy rodzaj męskości, po drugie jako międzyrasowy film kumpłowski. Oba te konteksty wzajemnie się uzupełniają. Pisząc o męskości, Philippa Gates zwraca przede wszystkim uwagę na Martina Riggsa. Kluczowe, według niej, dla zrozumienia tej postaci są przywołane przeze mnie początkowe sceny filmu. Riggs pokazany w nich zostaje jako człowiek, którego za-

¹⁶¹ Paul Smith posuwa się nawet do stwierdzenia, że Riggs staje się obrońcą tego mieszczańskiego domu oraz zaprowadza w nim swój porządek. Wydaje mi się jednak, że Smith nie zauważa ambiwalencji postępowania Riggsa (najpierw ściąga nieszczęście, by następnie okazać się wybawicielem). Por.: Paul Smith, *op. cit.*, s. 184.

chowanie naznaczone jest ocierającą się o popęd samobójczy brawurą połączoną z histerią. Z tego powodu jego późniejszy partner żartuje, że jest on jedynym gliniarzem zarejestrowanym jako „zabójcza broń”. Gates podkreśla: „Zestawienie niepohamowanej przemocy z niepohamowaną emocjonalnością stanowi o Riggsie i czyni zeń przedmiot badania rozszczepionej i straumatyzowanej męskości”¹⁶². Badaczka zwraca uwagę na sposób, w jaki „wewnętrznie udręczona męskość” maskuje się i zwodzi widzów poprzez uwidocznienie na płaszczyźnie zewnętrznej, jako „zewewnętrznie udręczona” (na poziomie ciała). „Uwewnętrzznione przez niego cierpienie, będące wynikiem śmierci żony, zostaje w ten sposób zmienione na uzewnętrznione fizyczne działanie, a jego ciało staje się miejscem filmowych rozważań nad męskością. Maskarada hiper-męskości zagłusza kobiecie konotacje jego emocjonalności”¹⁶³.

Wyrażanie emocji przez ciało (określane jako histeria w swojej najbardziej ekstremalnej formie) dotychczas kulturowo zarezerwowane było dla kobiet i im przypisywane. Skojarzenie Riggsa (bądź co bądź właściciela „żelaznego ciała” i jednocześnie „zacierzewanego gliniarza”) z histerią nie dokonuje się poprzez proste zapożyczenie wzorca wyrażania emocji przez kobiety i kodowania skonfliktowanej kobiecości. Problem przedstawiony zostaje inaczej, co – w konsekwencji – przekłada się na wymowę ideologiczną *Zabójczej broni* (i, szerzej, policyjnego kina akcji). Powołując się na Mary Ann Doane¹⁶⁴, Gates zauważa, że w „kobiecych filmach” wewnętrzne problemy kobiet przekładają się na ich wygląd. Kobiety w kinie narracyjnym traktowane są jako obraz (*spectacle*) dla mężczyzny. Z powodu choroby psychicznej, depresji i cierpienia przestają o sobie dbać, tracąc tym samą swoją rolę w narracji – przedmiotu męskiego erotycznego spojrzenia. Badaczka używa do określenia tego zjawiska określenia *despecularized*, co przełożyć można jako „pozbawienie zdolności przyciągania spojrzenia”, czynienia siebie władną przyciągnięcia tego spojrzenia (tylko taką władzą dysponuje bowiem, według Laury Mulvey, kobieta w kinie narracyjnym). W ten sposób kobiecie ciało sprowadzone zostaje do roli „manuskryptu, z którego można wyczytać symptomy, zdradzające jej tożsamość”. Żeby film zakończył się happy endem (czyli, żeby kobieta znalazła właściwego mężczyznę, wyszła za mąż, w ten sposób wypełniając jedyną możliwą dla siebie społeczną rolę), kobieta musi stać się na powrót widoczna (*respecularized*)¹⁶⁵.

¹⁶² Philippa Gates, *Detecting Men...*, s. 141.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York 1991, s. 43.

¹⁶⁵ Philippa Gates, *Detecting Men...*, s. 142.

W przypadku ciała Gibsona/Riggsa, jak twierdzi Gates, jest inaczej. Ono również naznaczone zostaje histerią. Widomą tego oznaką są rany, brud i zakrzepła krew. „Ale bohaterowi kina akcji widzialność nie musi zostać przywrócona [*be respecularized*] w ten sam sposób [co kobiecie – E.D.]. Męskie ciało staje się spektaklem [*is made spectacular*] poprzez pozabawienie go atrakcyjności [*despecularization*], w przeciwieństwie do ciała kobiecego, które staje się niewidoczne [*unspectacular*]. Uwagę bowiem przyciąga właśnie to, że mężczyzna jest zaniedbany, a jego ciało pokiereszowane: ubrania podarte tak, że odsłaniają skórę i przężące się mięśnie. Rany z kolei kierują uwagę na przenikalność powierzchni ciała. Bohater zatem staje się widoczny [*becomes specularized*] poprzez pozabawienie go atrakcyjności [*despecularization*], i to właśnie w tych chwilach okaleczenia podkreślona zostaje rasa, klasa i płeć męskiego bohatera”¹⁶⁶. Przy czym, „Fizyczne działania wykonywane przez ciało Gibsona/Riggsa oraz rany, które w ten sposób są mu zadawane stanowią uzewnętrznienie wewnętrznej walki, którą rozgrywa się w Riggsie pomiędzy jego wrażliwością emocjonalną a jego twardą męskością. Punkt kulminacyjny tej wewnętrznej walki zostaje symbolicznie ujęty w ostatniej walce wręcz z przebiegłym Panem Joshua”¹⁶⁷. Riggs zatem będzie w tym filmie przykładem negocjowania nowego typu męskości.

W podobnym duchu *Zabójczą broń* odczytuje Paul Smith, skupiając się jednak na postaci Rogera Murtaugh. Stwierdza on, że film Donnera (podobnie jak *Wzgórze Rozdartych Serc* [1986] Clinta Eastwooda) to film stanowiący swego rodzaju odpowiedź na popfeminizm lat osiemdziesiątych XX wieku. Słyszac nieustanne głosy sprzeciwu wobec stworzonego przez nich porządku oraz narzekania na brak zrozumienia i ignorowanie potrzeb kobiet, mężczyźni czuli się skonfundowani. Jedną z odpowiedzi, którą otrzymali, był promowany przez czasopisma dla kobiet fenomen „nowego mężczyzny”, „wrażliwego mężczyzny” czy „mężczyzny lat osiemdziesiątych” (*the new man, the sensitive male, the man of the eighties*). Przez wielu traktowany z pobłażaniem torował on sobie jednak drogę. Naczelnym jego postulatem było rozbudzenie wrażliwości emocjonalnej mężczyzn nie tylko na potrzeby i świat uczuć kobiet, ale również w ich własnym życiu – otwarcie się na możliwość wyrażania emocji, czy też po prostu ich odczuwania. Smith zwraca przy tym uwagę, że po raz kolejny nastąpiło tu pewne przesunięcie. W feministycznej wersji pop

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

nie było miejsca na polityczne żądania, a jedynie te dotyczące życia prywatnego¹⁶⁸.

Roger Murtaugh, według Smitha, najlepiej uosabia nowy typ mężczyzny – mężczyzny wrażliwego. Smith dowodów na to upatruje na poziomie poszczególnych scen, ale też w rozkładzie akcentów pomiędzy życiem prywatnym (rodzina) a życiem publicznym (praca w wydziale zabójstw) Murtaugha. Dla detektywa ważniejsza zdaje się rodzina i zacisze domowego ogniska. Pokazywany jest (stosunkowo) często, gdy wchodzi w interakcję ze swoimi dziećmi i żoną, nie jest przy tym władczy i autokratyczny, ale ciepły i przyjacielski. Nawet dyscyplinę utrzymuje nie poprzez nakazy i ich egzekwowanie, ale tłumaczenie i negocjacje. Okazuje przy tym poczucie humoru i wyrozumiałość. Symptomatyczne jest, że oparcie ma w silnej i rozważnej żonie. Trish Murtaugh (Darlene Love), choć nie potrafi gotować i zapanować nad porządkiem w nieustannie remontowanym i przebudowywanym domu, charakteryzowana jest jako wartościowa i ważna partnerka. Smith zwraca uwagę na to, że ten układ sił powoduje, że w domu Murtaugh może czuć się młodo i pozwalać sobie na chłopięce wręcz zachowania. Inaczej jest w pracy. Tutaj często staje się przedmiotem dowcipów. Przyjmuje je z poczuciem humoru, jednak stanowią one dla niego źródło dyskomfortu. Poza tym to właśnie w pracy przydarzają mu się incydenty, na które reaguje wzdychając i mówiąc „Jestem na to za stary!”¹⁶⁹.

Patrząc z tej perspektywy istotnym wydaje się fakt, że praca niesie z sobą zagrożenie dla życia rodzinnego. W każdej części dochodzi do sytuacji, gdy świat przestępczy dotyka bezpośrednio i wdzierają się w idyllę domowego ogniska. W pierwszej części porwana zostaje najstarsza córka Murtaughów, Rianne, po to, by wymusić na ojcu przyznanie się, jak wiele informacji zdołał mu przekazać przed swoją śmiercią ojciec zamordowanej Amandy Hunsaker, dawny kumpel z Wietnamu. Na adres domowy przychodzi anonimowa przesyłka z filmem pornograficznym nagrany przez dziewczynę oraz książka pamiątkowa ze szkoły, którą kończyła. Wreszcie to w jego domu zjawia się Joshua, na zakończenie, uciekły Riggsowi, po to, by skrzywdzić Murtaughów i, gdy nie może ich znaleźć, bo uprzedzeni telefonicznie o niebezpieczeństwie, usunęli się w bezpieczne miejsce, z czystej złośliwości niszczy wnętrze. W drugiej części przestępcy trzykrotnie zjawiają się w domu Murtaughów: po raz pierwszy, by w nocy zakneblować i nastraszyć Rogera i Trish, po raz drugi, by podłożyć bombę, po raz trzeci, by porwać

¹⁶⁸ Paul Smith, *op. cit.*, s. 181–183.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 183.

lub/i zamordować Rogera oraz świadka koronnego, którym się opiekuje. Z części trzeciej dom wychodzi bez szwanku, by w części czwartej spłonąć doszczętnie podpalony przez chińską mafię. Zatopiona zostaje również wymarzona łódź Rogera¹⁷⁰.

Dla Paula Smitha dowodem na to, że Murtaugh stanowi przykład „nowego mężczyzny”, jest również kilka innych scen. Zaraz na początku filmu, jeszcze przed wyjściem do pracy, Roger wchodzi w interakcję z Trish w kuchni, z lekka ją napominając. Jego krytyka (chodzi o to, że na krawacie, który założył, jest plama, i że Trish upuściła jajko, rozbijając je na podłodze) jest niebezpośrednia oraz ironiczno-miękka, czyli nie wpisująca się w tradycyjne patriarchalne stereotypy. Innym przykładem jest scena rozmowy w pracy z jednym z kolegów na temat „nowych mężczyzn”. Zatopiony w myślach, Roger nie angażuje się w dyskusję, ograniczając się do słuchania, drobnych pytań i wydawania dźwięków paralingwistycznych. Rozmowa wskazuje na niezrozumienie sensu zmian w dominującym modelu i jest symptomatyczna ze względu na zjawisko, które później Tania Modleski określi jako *anty-antyfeminizm*¹⁷¹.

Chociaż Murtaugh wywołuje sympatię widza jako bohater i, co za tym idzie, zjednuje sympatię dla „nowego mężczyzny”, Smith podkreśla, że zestawienie z Martinem Riggsem działa zdecydowanie na jego niekorzyść. „Riggs stanowi ucieleśnienie tego wszystkiego, czym Murtaugh nie jest (jest młody, wolny, nieustatkowany, wie swoje kawalerskie życie w przyczepie, pozbawiony umiaru, gwałtowny i tak dalej) i nie tylko okazał się skutecznym protektorem domu czarnego mężczyzny, ale również wprowadził swój własny styl życia do tego domu”¹⁷². Jednak i jego postać nosi znamiona zmian. Smith wskazuje dwie. Pierwsza z nich wynika z odejścia od sposobu konstruowania jego postaci w ścisłym odniesieniu do Harry’ego Callahana. Obaj mężczyźni, choć są policjantami i z racji swojego zawodu powinni po prostu wypełniać swoją funkcję, mają dodatkowe wzmocnienie na płaszczyźnie osobistej – ich żony zginęły w wyniku bezsensownych wypadków samochodowych spowodowanych nieprzestrzeganiem zasad prawa (to uzasadnienie zostanie zmodyfikowane w drugiej części *Zabójczej broni*). Z tego czerpią

¹⁷⁰ Czwartą część zresztą otwiera autotematyczne odwołanie do filmu, który przywrócił tradycję kina akcji i który również można uznać za film policyjny – mam na myśli *Szczęki*. W *Zabójczej broni* 4, Rog, Martin i Leo w pierwszej scenie pokazani są na łódce, na głębokim morzu, po złowieniu niewielkiego rozmiarami rekina, grożącego Leo i później, po zatopieniu łodzi, Leo i Rogowi.

¹⁷¹ Tania Modleski, *Feminism without Women: Culture and Criticism in a „Postfeminist” Age*, Routledge, New York, London 1991.

¹⁷² Paul Smith, *op. cit.*, s. 184.

dodatkową motywację do swojego działania. Przy czym Harry po prostu ściga opryszków, jakby w akcie zemsty, Martin natomiast cierpi z powodu straty żony, a jedyną rzeczą, która trzyma go przy życiu (nie pozwala popełnić samobójstwa), jest jego praca; jak ją określa: „zabijanie złych facetów”. Zatem nie tyle chodzi o zemstę, co o powód do życia. Zabijając złych facetów, jak podkreśla Smith, Riggs „broni nuklearną rodzinę i usuwa korupcję ze społeczeństwa”¹⁷³. Drugą niezwykłą jak na kino hollywoodzkie (szczególnie w tym okresie – lat osiemdziesiątych – promowania „żelaznego ciała”) jest pokazanie, że ci mężczyźni są wrażliwi, że można ich zranić, że oni cierpią¹⁷⁴.

Zadając pytanie, z jakiego powodu w dominującym w Hollywood dyskursie pojawiła się tego typu zmiana, Smith uważa, że nie jest ona symptomem zmian. Nie wynika z tego, że system jaki tworzy patriarchat, dąży do przebudowy. Chodzi tu jedynie o drobne przesunięcia, które pozwolą zachować *status quo* w obliczu niezwyklej siły (zagrożenia) jaką stanowi feminizm. Posługując się słowami bohaterki filmu *Wzgórze Rozdartych Serc* (1986), Smith pesymistycznie stwierdza, że chodziło nie o całościową i dogłębną przemianę, ale o „zmianę taktyki”, która pozwoli zachować *status quo* pod pozorem kosmetycznych zmian¹⁷⁵.

W filmach tych pojawia się jeszcze jedna niezwykle interesująca kwestia, która – podobnie jak w przypadku wprowadzenia elementów dyskursu „nowego mężczyzny” – może zostać uznana za strategię inkorporacji nowych elementów celem nie tyle przewartościowania systemu, co wzmocnienia go przez pozorne ustępstwa. Chodzi wątki homoeerotyczne¹⁷⁶, które ze względu na odwagę oraz nasilenie uznane mogą zostać za próbę rozsądzenia patriarchy, ale które w ostatecznym rozrachunku wzmacniają go. Jak już wspomniałam, są one w *Zabójczej broni* ściśle związane strukturą dwurasowego filmu kumplowskiego, w jaką

¹⁷³ *Ibidem*, s. 185.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Bohaterka *Wzgórza Rozdartych Serc* mówi do męża, który jest wojskowym, komentując jego poczynania mające prowadzić do odzyskania jej: „«zrezygnowałeś z ataku frontalnego i próbowałeś, do jasnej cholery, wziąć mnie od flanki»”. Por.: Paul Smith, *op. cit.*, s. 190.

¹⁷⁶ Kwestię tę omawia bardzo wielu badaczy (m.in. Neal King, Sharon Willis, Christopher Ames). Zaskakujące jest to, że jedna z najbardziej znanych specjalistek od kina akcji, Yvonne Tasker, nie tylko nie zauważa, ale wręcz przeczy, by wątki homoerotyczne były eksploatowane w *Zabójczej broni*, która tu zostanie potraktowana jako film paradygmatyczny. Tasker pisze: „Cykl *Zabójcza broń* zdołał uniknąć jakichkolwiek homoerotycznych wtętwów wynikających z zestawienia w parę poprzez wpisanie różnicy w obręb kategorii rasy”. Por.: Yvonne Tasker, *op. cit.*, s. 45.

wpisuje się cykl z Melem Gibsonem i Dannym Gloverem. Intrygujące w tej próbie przewartościowania jest to, że twórcy sięgają tutaj do znanego z literatury i opisanego przez Leslie Fiedlera mitu „idyllicznego antymażeństwa”, związku między białym i ciemnoskórym mężczyzną.

Niezwykle interesująca pod względem wprowadzenia i wykorzystania wątków homoerotycznych jest szczególnie druga część *Zabójczej broni*. Po raz kolejny nie sposób nie ulec wrażeniu, że wątek kryminalny (zaangażowanie pracowników konsulatu Południowej Afryki w handel narkotykami i pranie brudnych pieniędzy), służy jedynie jako pretekst do ukazania kolejnej odsłony dynamiki relacji pomiędzy Martinem Riggsem i Rogerem Murtaughem. Przy czym w tym filmie, uwolnieni od konieczności poznawania się i docierania, które można potraktować jako formę zalotów, w których punktem wyjścia jest stwierdzenie odmienności i nieprzystawalności, a punktem dojścia stwierdzenie o możliwości zawarcia związku mimo różnic, czy wręcz jego emocjonalnej oraz wymiernej gratyfikacji (Roger odzyskuje młodość i męskość, a Martin rodzinę i opiekę), mężczyźni w pełni mogą pozwolić objawić się tej relacji. Co symptomatyczne, „zagrożające” relacji kobiety zostają wyeliminowane – usunięte pod pretekstem zapewnienia bezpieczeństwa do rodziny (Trish Murtaugh z dziećmi) lub po prostu zabite (nowa dziewczyna Riggsa – Erika).

Film rozpoczyna scena pościgu ulicami Los Angeles. Policjanci z wydziału zabójstw (w jednym z samochodów jest Riggs i Murtaugh) podążają za dwoma uciekającymi samochodami prowadzonymi przez białych mężczyzn o blond włosach, którzy porozumiewają się między sobą w obcym języku¹⁷⁷. Podczas gdy Martin jest podekscytowany jak dziecko, podskakuje i krzyczy z radości, obwieszczając wszem i wobec, że kocha swoją pracę, Roger jest zaniepokojony – prowadzi nowe kombi swojej żony. Złoczyńcom udaje się uciec w dość niezwykłych okolicznościach (po dwóch z nich pojawia się helikopter), jednak z bagażnika

¹⁷⁷ Riggs sądzi, że jest to niemiecki, z kolei Murtaugh pyta, czy to przypadkiem nie japoński. Oczywiście są to refleksywne żarty, którymi najeżone są filmy akcji, zwłaszcza te policyjne. Żart z japońskim zresztą jest kontynuowany. Riggs stwierdza, że skoro w radiowozie mają japońskie radio, to mogło się również zdarzyć, że Japończycy kupili centralę radiową LAPD. Jest to odniesienie do *Szklanej pułapki 1*, w której Japończycy przedstawiani są jako jeden z dominujących wrogów. W *Zabójczej broni 2*, czarne charaktery – jako przedstawiciele Afryki Południowej – oczywiście mogą mówić po niemiecku. Kraj ten zamieszkuje mniejszość niemiecka i przy zróżnicowaniu językowym tego kraju posługiwanie się niemieckim nie byłoby czymś niezwykłym, choć dużo bardziej prawdopodobne jest, że bohaterowie mówią w afrikaans. Wywodzącym się z holenderskiego dialektu języka wschodniogermańskiego – drugiego obok angielskiego języka, którym posługują się biali mieszkańcy tego kraju.

czerwonego BMW, którym się poruszali, wysypują się krugerrandy – złote monety pochodzące z Południowej Afryki. Arjen Rudd (Joss Ackland), konsul Południowej Afryki w Los Angeles i jednocześnie szef grupy przestępczej, podirytowany aktywnością policji, każe swojemu podwładnemu, Pieterowi Vorstedtowi (Derrick O'Connor), nastraszyć Murtaugha. Zamaskowani mężczyźni w nocy zakradają się do domu policjanta, kneblują go i żonę oraz grożą, że zrobią krzywdę dzieciom. Używają też wobec niego określenia *kaffir*, co jest obraźliwym epitetem dla czarnoskórych mieszkańców Południowej Afryki. Po tym incydencie Roger każe Trish wraz z dziećmi wyjechać do jej siostry (do końca filmu już się nie pojawiają).

Po reprimendzie od kapitana za spowodowanie ogromnych zniszczeń, Riggs i Murtaugh zostają przydzieleni do ochrony Leo Getza (Joe Pesci), księgowego, który zgodził się zeznawać jako świadek koronny przeciwko zorganizowanej grupie przestępczej, zajmującej się narkotykami i praniem brudnych pieniędzy. Detektywi nie są zadowoleni z przydziału, szczególnie, gdy poznają mężczyznę. Jednak od razu sprawa się komplikuje. Gdy wchodzi do jego pokoju, pojawia się zabójca i próbuje wykonać wyrok na Getzie. Nie zważając na rozkazy, Riggs i Murtaugh ruszają tropem możliwych zleceniodawców zabójstwa, wożąc z sobą Leo. Trafiają wreszcie do położonej na wzgórzach willi i tam znajdują mordercę. Okazuje się, że nie mogą przeszukać miejsca, gdyż jest ono własnością rządu Afryki Południowej i nie podlega jurysdykcji amerykańskiej. W ten sposób oba wątki się splatają. Policjanci poznają tam konsula oraz jego sekretarkę, Erikę van der Haas, z którą Martin nawiąże romans.

Detektywi na własną rękę tropią wątki związane ze sprawą i prowokują konsula. Rozjuszony mężczyzna każe wykonać wyrok na wszystkich policjantach zaangażowanych w sprawę. Sześć osób zostaje zabitych. Riggs uchodzi z życiem ostrzeżony na czas przez swojego psa Sama, gdy kochał się w przyczepie z Eriką. Rog, który w tym czasie pilnował Leo Getza, traci go – Leo zostaje uprowadzony – ale pokonuje nasłanych na niego opryszków. Riggs, po odprowadzeniu kobiety do jej domu, jednak wpada w ręce Pietera. Ten wywozi go na nabrzeże, gdzie wyjawia mu, że ich drogi już się skrzyżowały i to on zmienił koleje jego losu. Cztery lata wcześniej, ze względu na aktywność i sukcesy Riggsa w wydziale narkotyków, otrzymał zlecenie na niego, ale przypadkiem zabił jego żonę. Teraz każe wrzucić obwiązanego kaftanem i łańcuchami policjanta do wody. Martin jednak wyswobadza się (dzięki umiejętności przemieszczenia barku); w wodzie znajduje ciało Eriki. Wydostaje się z wody, zabija dwóch opryszków Pietera, zabiera ciało kobiety i zanoszi je

na swoją plażę. Rozhisteryzowany dzwoni do Rogera. Mężczyźni spotykają się i podejmują decyzję o działaniu poza prawem. Niszczą dom na wzgórzach, wcześniej ratując torturowanego tam Leo, a następnie udają się na nabrzeże skąd ma wyruszyć Alba Varden, frachtowiec przewożący ładunek wypranych pieniędzy do Afryki Południowej. Riggs, po stoczeniu walki wręcz, zabija mordercę swojej żony i ukochanej. Roger zaś z zimną krwią strzela do próbującego zabić go i Riggsa, a następnie zasłaniającego się immunitetem Arjena Rudda. Mężczyźni na dnie wypełnionego tylko w części frachtowca czekają na przyjazd policji.

Na początku filmu pokazana zostaje rodzina Rogera. Jest przedstawiona jako szczęśliwa, kochająca się i dająca sobie wsparcie. Jednak obraz ten nie do końca jest jednoznaczny. Bliższe przyjrzenie się Rogerowi ujawnia, że ma w niej słabą pozycję. Rodzina szybko „zostaje wyeliminowana” z filmu i nie pojawia się więcej, ale przedtem obnażona zostaje władza ojca i podkreślona iluzoryczność jego postaci jako patriarchy. Do tego obnażenia w największym stopniu przyczynia się najstarsza córka. Rianne pełni interesującą funkcję w cyklu. To ona jest niejako czynnikiem podważania władzy ojca w charakteryzowanej jako typowo patriarchalna rodzinie Murtaughów. W pierwszej części jej przemiana z dziewczynki w kobietę staje się jedną z przyczyn odczucia przez Rogera swojego wieku. Wizja pojawiających się w domu młodzieńców, mogących przejąć władzę nad córką, stanowi dziwne, freudowskie zagrożenie, wywołujące niespodziewany lęk. Przez jakiś czas Rogerowi udaje się trzymać młodzieńców w ryzach¹⁷⁸. W części drugiej Rianne wymyka się jego władzy, rozpoczynając karierę w przemyśle rozrywkowym – debiutuje reklamą prezerwatyw¹⁷⁹.

¹⁷⁸ W drugiej części nie tylko odbywa poważną rozmowę z George'em, nową sympatią córki, po której chłopak wyraźnie utrzymuje dystans, a gdy stara się ojcu sprzeciwić, ten odpowiada po prostu, że on ma broń.

¹⁷⁹ Stanie się to pretekstem szeregu filmowych dowcipów. Następnego dnia po emisji Murtaugh znajduje na posterunku, na swoim biurku doniczkę z drzewkiem obwieszonym rozpakowanymi prezerwatywami. Mężczyzna zatrudniony do rozbudowy domu Murtaughów oraz Leo zwracają uwagę na to, że Rianne ma piękne ciało, a zwłaszcza pośladki (co wywołuje nerwowość ojca), ale też powtarzają: „Sprawiła, że mam ochotę natychmiast kupić gumki”, „Ona ma super ciało. Sprawia, że mam ochotę kupić gumki”. Tania Modleski zwraca jednak uwagę na jeszcze jeden kontekst owej reklamy. Jak wspomniałam, w filmie aż dwukrotnie powtórzona zostaje w niemal tym samym kształcie, fraza: „sprawia, że mam ochotę kupić gumki”. Przy czym nie odnosi się ona do reklamy jako takiej, ale ciała Rianne. Rianne jest czarnoskórą młodą kobietą. Lata osiemdziesiąte XX wieku, a szczególnie ich pierwsza połowa, to okres lęku związanego z uświadomieniem sobie zagrożenia AIDS oraz, już pod koniec lat osiemdziesiątych, z możliwości częściowej ochrony przed nim poprzez stosowanie zabezpieczeń – między innymi prezerwatyw. Modleski przypomina, że w konserwatywnej

W *Zabójczej broni 2* Martin jest już nie tylko gościem, ale – jak sam podkreśla – członkiem rodziny. U Murtaughów spędza większość wolnego czasu, a Trish pierze jego rzeczy. Zastąpił nawet panią Murtaugh w kuchni. W jednej ze scen to on przyrządza posiłek, podczas gdy ona siedzi przy stole sporządzając notatki. Można więc powiedzieć, że przejął jedną z funkcji zarezerwowanych w rodzinie patriarchalnej dla kobiety (stając się „żoną”?). W kolejnej części cyklu dojdzie do decydującej rozmowy między oboma mężczyznami na ten temat, która zakończy się wyznaniem miłości. Jednak już tu mężczyźni są bardziej do siebie dopasowani niż ich partnerki. Zresztą wkrótce Trish zostanie usunięta ze sceny, ustępując miejsca Martinowi. Spełniła swoją funkcję – listka figowego (jak to określa Robin Wood): Roger jest mężem i ojcem zatroskanym o bezpieczeństwo swojej rodziny, jak zapewnia widzów narracja.

Owa konieczność zapewnienia o „normalności” (czytaj: heteroseksualności) Martina również zostaje w filmie wypełniona. Riggs ulega zauroczeniu i wdaje się w romans z niezwykle nordycką w swym wyglądzie sekretarką konsulatu¹⁸⁰. Prócz jednak nordyckości ewokuje swoim wyglądem dziecięcość. Jest bardzo drobna i niezwykle szczupła. Ma wielkie czoło, olbrzymie niebieskie oczy i pełne usta. Mówi też dziecięcym głosem z szeleszczącym akcentem – jak dziecko, które nie wykształciło jeszcze umiejętności mówienia. Podczas zbliżenia jednak jej ciało przypomina ciało chłopca. Owo zapewnienie o heteroseksualności jest więc co nieco dwuznaczne. Dodatkowo Erika naraża Riggsa na niebezpieczeństwo. Nie tyle przez gniew konsula związany z jej przejściem na stronę „wroga”, co usypiając jego czujność, i to dwukrotnie. Pierwszy raz, na co zwraca uwagę Modleski, gdy odtrąca dzwoniący w przyczepie telefon, nie pozwalając Riggsowi go odebrać. Po drugiej stronie linii jest kapitan, który, po zamachach na sześciu swoich ludzi, chce ostrzec Riggsa o grożącym niebezpieczeństwie. Detektyw nie zostaje zaskoczony tylko dzięki przytomności swojego psa, który uporczywie przerywa łóżkowe igraszki, zmuszając Martina do usłyszenia nadlatujących helikopterów (które później przeorają przyczepę kulami)¹⁸¹.

Ameryce tylko ze względu na lęk i zagrożenie AIDS dopuszczono reklamy prezerwatyw w na ogólnodostępnych kanałach w czasie największej oglądalności (reklama z udziałem Rianne wyemitowana zostaje po raz pierwszy o godzinie dwudziestej). Problem w tym, że ciało młodej czarnoskórej dziewczyny wywołuje w białych mężczyznach w średnim wieku potrzebę zabezpieczenia. Modleski pisze: „ta dwuznaczna fraza sugeruje zarówno pragnienie, jak i zagrożenie, które niesie z sobą przesyczone seksapilem ciało czarnej kobiety”. Por.: Tania Modleski, *op. cit.*, s. 162.

¹⁸⁰ Erika wyjaśnia w pewnym momencie swoje pochodzenie – jest Holenderką.

¹⁸¹ Tania Modleski, *op. cit.*, s. 144.

Drugi raz, gdy niebezpieczeństwo zostało zażegnane, Riggs wykazuje się niezwykłą niefrasobliwością, odprowadzając Erikę do domu i pozostawiając samą. Nie dość, że traci czujność i naraża ją na niebezpieczeństwo, to jeszcze pozwala się podejść, znokautować i wywieźć bez przytomności na nabrzeże. Jego działania (podświadome – nikt nie wejdzie pomiędzy mnie i Rogera?; z jednej strony jest to utrata czujności tego wieczora, ale z drugiej strony wcześniejsze liczne prowokacje Martina wobec konsula i jego ludzi – zamiast działać dyskretnie, ostentacyjne go drażnić) powodują więc, że kobieta zostaje usunięta z opowieści. Znowu pozostaje jej z jednej strony rola listka figowego i oznaki heteroseksualności bohatera, z drugiej napędza jego gniew. Po jej morderstwie (ujawnieniu prawdy o śmierci żony oraz informacji o zamachach na kolegów i koleżankę z wydziału), Riggs podejmuje decyzję o zejściu ze ścieżki prawa i rozprawieniu się z Arjanem Ruddem na swój własny sposób (czyli gwałcąc regulacje zawodowe i działając poza prawem). To prowadzi do słynnej sceny na nabrzeżu. Jednak zanim do niej przejdę, chciałabym zatrzymać się przy jeszcze jednej, dość zaskakującej z punktu widzenia ekonomii opowiadania scenie, która stanowi swego rodzaju uzupełnienie wątku związku homoerotycznego pomiędzy dwoma głównymi bohaterami.

Pierwsze „ostrzeżenie” konsula i próba nastraszenia Murtaugh’a nie poskutkowały. Dlatego w jego domu podłożona została bomba¹⁸². Kiedy detektyw nie zjawia się w pracy oraz nie odbiera telefonów, zaalarmowany Riggs udaje się do jego domu i znajduje go siedzącego na toalecie z opuszczonymi spodniami i kolorowym magazynem w dłoniach. Bomba bowiem podłożona została pod klozetem, a zapalnik uruchomiony miał zostać w chwili wstania. Roger jest przerażony i załamany. Po raz pierwszy od dwudziestu lat, jak się zwierza stojącemu w drzwiach Riggsowi, mógł spokojnie zająć to miejsce, nie niepokojony przez dzieci i nie poganiany przez żonę. Chciał przejrzeć swoje ulubione czasopismo „Salt Water Sportsmen”. W końcu spędził w łazience osiem godzin, czekając aż ktoś przyjdzie go uratować. Oczywiście zjawił się Riggs. Mimo próśb o zachowanie dyskrecji i załatwienie sprawy bez nagłaśniania jej, przed dom Murtaughów zajechał nie tylko oddział saperów, ale pogotowie, straż pożarna i szereg radiowozów. Z uwagi na niemożliwość rozbrojenia ładunku, podjęto decyzję o kontrolowanej detonacji. Roger miał wstać i wskoczyć do położonej obok, solidnej żeliwnej wanny, nakrywając się jednocześnie specjalnym kocem. Mimo zagrożenia, Riggs

¹⁸² Swoją drogą zastanawiająca jest predylekcja przestępców związanych z konsulatem do wysadzania wszystkich w powietrze.

zdecydował się pozostać z partnerem. Przed wybuchem zapewnili się o swojej przyjaźni/miłości?¹⁸³ Martin ułożył się w wannie i pociągnął do



Ilustracja 3.7. Roger i Martin w wannie po kontrolowanej detonacji (*Zabójcza broń 2* [1989])

niej zdrętwiałego Rogera. Po wybuchu obaj znaleźli się w dwuznacznej pozycji – Roger, nagi w dolnej części swojego ciała, leżał na Martinie. Wydawali też odgłosy, które dla osób pozbawionych kontekstu sytuacyjnego jednoznacznie kojarzyłyby się z rozkoszą seksualną. Wreszcie Riggs poprosił Rogera, by z niego zszedł, dodając: „Nie chcę, by ktokolwiek nas tak zobaczył”¹⁸⁴ (ilustracja 3.7).

Kulminację owego homoerotycznego wątku stanowi scena na nabrzeżu. Nie dostawszy w swoje ręce Arjana Rudda, detektywi udają się do portu, gdzie zacumowany jest frachtowiec, mający odpłynąć w nocy do Południowej Afryki. Działania policjantów doprowadzają do tego, że zapakowane na paletach pieniądze zostają rozrzucone jak konfetti. Wda-

¹⁸³ Przed wybuchem mężczyźni również żartują dla poprawienia nastroju. Jeden z żartów dotyczy miejsca, w którym podłożono bombę. Roger stwierdza, że przestępcy powinni byli ją umieścić w piekarniku Trish, oszczędzając w ten sposób ofiarom jej kuchni długich godzin spędzonych na kłozecie, a wynikających z zatwardzenia. Tania Modleski zwraca uwagę na ten żart jako kolejny z mizoginicznych żartów przekładających się na antykobiecą wymowę filmu. dopełniający tę „niezwykle skondensowaną mieszaninę rasizmu, mizoginii, homoerotyzmu i paniki heteroseksualnej”. Por.: Tania Modleski, *op. cit.*, s. 141.

¹⁸⁴ Siła wybuchu wyrzuciła klozet tak że upadł on na zaparkowane przed domem, już wcześniej zniszczone, nowe kombi Trish. Jednym z kolejnych stale powracających w filmie dowcipów jest niemożliwość uchronienia kombi (tu postrzeganego jako metafora statecznego domu i rodziny) przed kolejnymi zniszczeniami. Wreszcie auto wygląda jak wrak.

ją się też w strzelaninę z ludźmi konsula. Wreszcie na placu boju pojawia się Pieter – prawa ręka konsula, morderca żony i ukochanej Riggsa. Pieter, który wcześniej określa siebie jako fatum Riggsa, jako ktoś, kto zmienił bieg jego życia, jest na dobrą sprawę do niego podobny: równie bezwzględny i nieobliczalny. Można powiedzieć, że to kolejny z *doppelgangerów* Martina. Jak w poprzedniej części z Joshuą, tak w tej części Riggs walczy z nim, najpierw wykorzystując sztuki walki, później wręcz, szczepieni w miłosno-śmiertelnym uścisku¹⁸⁵. Pieter wbija w udo Riggsa nóż, powtarzając niejako gest Scorpio z *Brudnego Harry'ego*. Kilkakrotnie porusza nim, wydobywając skowyt bólu z piersi Martina. Ten, siłując się z przeciwnikiem, wydobywa wreszcie nóż ze swojego uda (ilustracja 3.8). Umazany swoją krwią nóż wbija w podbrzusze Pietera (ilustracja 3.9). Wzajemny akt penetracji, który kończy się symbolicznym uziemieniem jednego (Martina) i symboliczną kastracją drugiego (Pieter), nie przynosi rozstrzygnięcia. Nie pokonawszy Riggsa ani kopniakami, ani nożem, Pieter wyciąga pistolet (trzeci, po nogach i nożu, z rzędu przedmiot falliczny). Wraz ze strzałem Riggs jednak uwalnia linę podtrzymującą wiszący nad nimi kontener. Ten spada na Pietera z całą swoją siłą, czyniąc z mężczyzny miazgę. Uderzenie kuli powala Martina. Po chwili dołącza do nich konsul. Najpierw chce zabić obu policjantów, później wyciąga dokument, próbując ukryć się za dyplomatycznym immunitetem. Zdecydowany grać tak jak Riggs, Roger, nie zważając na to, strzela i trafia Rudda w głowę, mówiąc, że właśnie ów immunitet został zniesiony. Widząc leżącego na dnie frachtowca przyjaciela, schodzi do niego i bierze go w ramiona. Uderzony tak wieloma kulami Riggs, choć ubrany w kamizelkę, przez chwilę pozostaje nieprzytomny. W tym czasie Rog płacze, zawodzi i prosi go, by nie umierał, tuląc jednocześnie w swoich ramionach (scena jak w najlepszym wyciskaczu łez) (ilustracja 3.10). Kiedy wreszcie Riggs przytomnieje i obaj zaczynają dowcipkować, a w oddali słychać syreny policyjnych samochodów. Riggs mówi do przyjaciela: „Hej Rog, czy ktokolwiek ci to powiedział [...] Jesteś naprawdę pięknym mężczyzną? [śmieje się] Pocałuj mnie zanim przyjadą”. Jak podsumowuje Sharon Willis: „Wprowadzony tutaj humor ma za zadanie rozproszenie zarzutu o jawnie homoerotyczny wydźwięk tych scen [na nabrzeżu i w łazience – E.D.] – najpierw zasugerować, a następnie wycofać pokusę homoerotyzmu. I ta strategia nieustannie jest stosowana”.

¹⁸⁵ Christopher Ames określa te walki jako „zastępczy seks” i „momenty romantycznego uniesienia”: „Te fizyczne walki *mano-a-mano* stanowią substytut intymności i bliskości fizycznej kojarzonej z seksem. Coś, co zostaje wykluczone z centrum męskich relacji”. Por.: Christopher Ames, *op. cit.*, s. 58.



Ilustracja 3.8. Martin toczy walkę ze swoim *doppelgangerem* (*Zabójcza broń 2* [1988])



Ilustracja 3.9. Martin toczy walkę ze swoim *doppelgangerem* (*Zabójcza broń 2* [1988])

wana aż do punktu, w którym staje się znakiem rozpoznawczym całego cyklu *Zabójczej broni*”¹⁸⁶.

W *Zabójczej broni 2* pojawia się jeszcze jeden element interesujący z punktu widzenia charakterystyki filmów kumplowskich z podtekstem homoerotycznym opisanych przez Robina Wooda. Autor wspomina o konieczności wprowadzenia do opowieści nie tylko kobiet, które staną się oznacznikami heteroseksualizmu bohaterów, ale też „ostentacyjnych” homoseksualistów, którzy, dzięki kontrastowi, również będą stanowili swego rodzaju alibi. Tą postacią w *Zabójczej broni 2* jest Leo Getz, księgowy i mózg przestępczej operacji, który zdecydował się zeznawać

¹⁸⁶ Sharon Willis, *op. cit.*, s. 28–29.

jako świadek koronny. Leo w tym filmie, choć *explicite* deklaruje, że pociągają go kobiety (nie wiedząc, że chodzi o córkę Murtaugha, podnieca się, widząc Rianne w reklamie prezerwatyw), kodowany jest jak stereotypowy homoseksualista. Przesadnie (jak nie-mężczyzna) przywiązany jest do porządku, czystości i właściwej oprawy przy jedzeniu. Obrusza się, gdy Roger stawia na stole miskę ze spaghetti i mężczyźni sięgają do niej widelcami, nie korzystając z talerzy. Pozostawiony w przyczepie Riggsa, doprowadza ją do porządku, nie tylko starannie uprząając śmieci i odkurzając, ale też czyszcząc lodówkę i panel pod nią. Ekscytuje się atrybutami policyjnej władzy – indaguje detektywów, czy jeżdżąc z nimi otrzyma broń i skacze z radości, gdy pozwalają mu wrócić na posterunek nieoznakowanym policyjnym wozem na sygnale. Wreszcie podskakuje, nieustannie gada i wszędzie jest go pełno¹⁸⁷.



Ilustracja 3.10. Martin w ramionach opłakującego go Rogera (*Zabójcza broń 2* [1989])

Kwestie rasowe w *Zabójczej broni* nie poruszane są *explicite*, nie stają się bezpośrednio tematem filmu. Jednak, jak w wielu innych produkcjach hollywoodzkich, tak i tutaj pojawiają się eksploatowane wcześniej mity, jak chociażby czarnego – wiernego przyjaciela i obrońcy białego. Jak stwierdza Bogle „Murtaugh funkcjonuje w filmie jako «dobry czarny człowiek», który «wnosi do życia swojego samotnego białego przyjaciela

¹⁸⁷ W kolejnej części, która jest niezwykle refleksywna w odniesieniu nie tylko do podgatunku, ale też do wcześniejszych odcinków serii, nawet żartuje z tego kodowania swojej postaci jako geja. Wskazując na kolczyk w swoim uchu, mówi Martinowi, żeby nie dał się zwieść.

spokój, kontrolę i dojrzałość»¹⁸⁸. Tym samym, jak stwierdza autor, łącząc tradycyjne stereotypy wuja Toma i niańki. Wpisuje się w ten sposób we wskazany przez bell hooks styl postępowania – syndrom „dla tatusia”.

W trzeciej części *Zabójczej broni*, za sprawą pojawienia się Lorny Cole (która zostaje nową sympatią Riggsa), wątek męskiej przyjaźni odsunięty zostaje na plan dalszy. W kilku scenach (jak chociażby w scenie w łodzi, gdy Riggs pomaga Murtaughowi wydobyć się z depresji po zastrzeleniu młodocianego, czarnoskórego członka gangu, kumpla swojego syna) powraca on jednak z niezwykłą siłą, balansując na granicy homospołecznych i homoseksualnych relacji. W tym filmie Murtaugh nie tylko ratuje życie Riggsa, ale również rezygnuje z przejścia na emeryturę, by nie zostawić partnera samego.



Ilustracja 3.11. Bohaterowie cyklu *Zabójcza broń* jako rodzina (*Zabójcza broń 4* [1998])

Wątek kumplowski w *Zabójczej broni 3* został zrównoważony przez wątek heteroseksualnego romansu, który rozwinął się pomiędzy Riggssem a Lorną Cole, policjantką z wydziału wewnętrznego. Początkowa niechęć i rywalizacja stopniowo, za sprawą niezwykłych talentów, doświadczenia i bojowości Cole (kobieta w sztukach walki oraz wojowniczości i chęci angażowania w bijatki dorównuje Martinowi, a na ciele ma nie mniej szram i blizn niż on), szybko przeradza się w fascynację i miłość. Kolejna część cyklu, *Zabójcza broń 4*, zmierza ku rozwiązaniu, które w odniesieniu do filmów akcji opisała Susan Jeffords. Końcowa scena w szpitalu, kiedy do zdjęcia pozują nowi rodzice (Riggs i Lorna

¹⁸⁸ Donald Bogle, *op. cit.*, s. 276.

oraz Rianne i Lee) oraz pozostała część rodziny Murtaughów, Leo Getz i kapitan, podkreśla przesłanie, które stało się charakterystyczne dla *action movies* po 1991 roku. Zapytani przez mającego ich sfotografować przypadkowego przechodnia, czy są przyjaciółmi, wszyscy zgodnie odpowiadają, że nie są przyjaciółmi, ale rodziną (ilustracja 3.11).

Cykl *Szklana pułapka*

O ile cykl *Zabójczej broni* odwoływał się do filmów kumplowskich z lat siedemdziesiątych, *Szklana pułapka* odnosi się zdecydowanie bardziej do westernów. Podczas jednej z rozmów pomiędzy głównym bohaterem a hersztem grupy przestępczej ten drugi wskazuje nawet jeden szczególnie ważny dla społeczeństwa amerykańskiego – *W samo południe* (1952) Freda Zinnemana. Drażąc ten trop, Sharon Willis precyzyjnie kreśli podobieństwa i swoiste odwołanie *Szklanej pułapki 1* do westernowego klasyka: „Bohater stracił żonę, ponieważ nie chciał zrezygnować ze swojej pracy jako stróż prawa; obie żony pełnią funkcję kastratorek, które próbują rozbroić mężczyzn. W trakcie trwania filmu para schodzi się w obliczu zagrożenia ze strony kogoś trzeciego. W obu filmach ktoś, kto jest przeciwny używaniu broni, chwyta za nią, by uratować bohatera (w *W samo południe*, jest to żona, Amy, tutaj [*Szklanej pułapce 1* – E.D.] jest to Al [czarnoskóry gliniarz – E.D.]). *W samo południe* opowiada o samotnym bohaterze, kontestowanym i zdradzonym przez mieszkańców miasteczka, którzy odmówili mu pomocy przeciw gangowi złoczyńców. Podobnie McClane zostaje zdradzony, jest sabotowany, a jego działania kwestionowane przez policję. Niepowodzenie sojuszu zostaje uduchawiane poprzez ujęcie w ramach dramatu widzenia. Pojedynki dotyczą niemożliwości widzenia poprzez narożniki. Atak Amy na tego, który ją schwytał dokonuje się na jego oczach”¹⁸⁹.

Głównym bohaterem *Szklanej pułapki 1* i jej kolejnych *sequeli* jest nowojorski policjant John McClane (Bruce Willis) – typowy filmowy przedstawiciel swojej grupy zawodowej. McClane jest białym mężczyzną (z pochodzenia Irlandczykiem) w średnim wieku o konserwatywnych poglądach. W Wigilię Bożego Narodzenia przylatuje do Los Angeles, dokąd pół roku wcześniej przeprowadziła się jego żona, nie chcąc stracić szansy na awans i karierę w międzynarodowej korporacji. Ambicje Holly (Bonnie Bedelia) są wskazywane jako jedna z przyczyn trudnej sytuacji, w jakiej znalazło się małżeństwo McClane’ów. Mimo swojej niechęci do

¹⁸⁹ Sharon Willis, *op. cit.*, s. 227 (przypis 50).

latania i opuszczania Nowego Jorku, John postanawia skorzystać z okazji i spróbować pojednać się z żoną oraz odzyskać rodzinę (McClane'owie mają dwójkę małych dzieci, które pozostają w czasie trwania filmu pod opieką meksykańskiej opiekunki Pauliny [Betty Carvalho]). *Szklana pułapka 1* na jednym z poziomów pomyślana został zatem jako film realizujący znany hollywoodzki schemat: „chłopak spotyka dziewczynę, chłopak traci dziewczynę, chłopak odzyskuje dziewczynę”. Z tym tylko, że chodzi nie o zakochanie i zaloty, ale o małżeństwo, któremu grozi rozpad. W filmie pojawia się zatem również temat zagrożonej rodziny, charakterystyczny dla kina lat osiemdziesiątych XX wieku, kina akcji i kina policyjnego.

McClane'a z lotniska odbiera czarnoskóry szofer przysłany przez Holly i zawozi go do budynku Nakatomi Corporation, gdzie trwa bożonarodzeniowe przyjęcie. Chociaż Holly wróciła do swojego panieńskiego nazwiska i trwa przy decyzji realizowania swoich zawodowych planów, lody między małżonkami zostają przełamane. W tym czasie budynek zostaje przejęty przez terrorystów-rabusiów, którzy pod wodzą Hansa Grubera (Alan Rickman) chcą dostać się do sejfu i wykraść znajdujące się tam obligacje na okaziciela. Z uwagi na świetne przygotowanie i fakt, że wszyscy pracownicy uczestniczyli w przyjęciu, rabusiom szybko udaje się opanować budynek i wcielić w życie swój plan. Nie przewidzieli jednak obecności McClane'a, któremu udało się ukryć i który krzyżuje ich poczynania. Najpierw udaje mu się przyciągnąć uwagę policji do pozornie spokojnego i pogrążonego w ciszy wieżowca, następnie nawiązuje kontakt i zaprzyjaźnia się z czarnoskórym policjantem, który patrolował okolicę, Alem Powellem (Reginald VelJohnson), wreszcie eliminuje jednego po drugim przestępców, ratuje uwięzionych pracowników korporacji i odzyskuje żonę.

Szklana pułapka 1, jak pokazuje analiza Elsaessera i Bucklanda oraz Petera Parshalla¹⁹⁰, jest niezwykle precyzyjnie skonstruowanym i przemyślanym filmem, który przeczy rozpowszechnionemu i krzywdzącemu pogładowi o płytkiej hollywoodzkiej rozrywce. Jak w najlepszych dramatach, zachowana zostaje jedność miejsca, czasu i akcji. Film rozgrywa się w ciągu około dwunastu godzin, w większości w wieżowcu korporacji Nakatomi, w Los Angeles, a przedmiotem akcji jest napad na sejf i wzięcie zakładników oraz dążenie do ich uwolnienia przez McClane'a i niedopuszczenie do wykradzenia pieniędzy. Druga linia akcji –

¹⁹⁰ Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *op. cit.*; Peter F. Parshall, „Die Hard” and the American Mythos, „Journal of Popular Film & Television”, Winter 1991, Vol. 18 (4), s. 135–144.

heteroseksualny romans – dotyczy, jak już wspomniałam, małżeństwa McClane’ów. W tym przypadku również zostaje zachowana jedność akcji – chodzi o odzyskanie żony i uratowanie jedności rodziny. *Szklana pułapka 1* niezwykle precyzyjnie skonstruowana jest również na poziomie przesłania. W jej kontekście badacze poruszali głównie dwa wątki: wątek kryzysu męskości (w szczególności: patriarchatu zagrożonego przez aktywność zawodową kobiet oraz międzynarodowy handel i korporacje) oraz relacji z Afroamerykanami. Ta druga kwestia – „wpadnięcie sobie w objęcia z czarnoskórym mężczyzną” jak ironizuje Sharon Willis – będzie mnie mniej interesować. Wątek *bi-racial buddy* omówię, odwołując się do trzeciej części cyklu. Analizując część pierwszą, skupię się na kryzysie męskości.

Wątek kryzysu męskości oraz sposób rozwiązania tego problemu, wbrew powszechnym oczekiwaniom wynikającym z postrzegania kultury popularnej w ogólności i kina hollywoodzkiego w szczególności, kodowany jest wielopoziomowo: zarówno na poziomie narracji (w jej wymiarze arystotelesowskim i strukturalistycznym), jak i poszczególnych scen. Posługując się propozycją Andrzeja Zalewskiego, można powiedzieć, że w tym filmie (mimo że jest to typowy produkt hollywoodzki) znaczenia kodowane są nie tylko poprzez przebieg narracji, ale również dzięki ujęciom i scenom, które stają się samodzielnymi jednostkami znaczenia¹⁹¹. Nie chcę w tym miejscu zagłębiać się w kwestię, czy ukazany w filmie kryzys męskości jest właściwą diagnozą ówczesnej sytuacji społecznej. Jednym z działań ideologii jest nazywanie i opisywanie świata za pomocą wybranych kategorii, które mają „nazywać rzeczy po imieniu”. Pod pozorem „diagnozowania” problemów wprowadzony zostaje jednak określony sposób myślenia, który – dzięki powiązaniu z takimi strukturami jak przyczynowość, potrzeba celowości itd. – wywołuje w podmiocie określony sposób myślenia i reagowania. Jeśli jest kryzys, należy znaleźć przyczyny oraz sposoby wyjścia z niego. Jeśli mamy kryzys męskości, to należy zdiagnozować, co za nim stoi (tu: aktywność kobiet i międzynarodowe korporacje oraz cudzoziemcy) oraz sposoby wyjścia (restytucja pozycji białego mężczyzny w społeczeństwie). Przy okazji zdefiniowany zostaje pośrednio stan pożądaný, idealny z perspektywy osób dotkniętych kryzysem (w *Szklanej pułapce 1*: przywrócenie porządku i tradycyjnej rodziny).

Narracja kina klasycznego (jak i postklasycznego) opiera się na opisanym przez Tzvetana Todorova wzorcu. W filmie na początku przed-

¹⁹¹ Andrzej Zalewski, *Typy konstrukcji znaczeniowych w filmie. Próba analizy fenomenologicznej*, „Kino” 1979, nr 5, s. 25–28.

stawiony zostaje stan równowagi, następnie dochodzi do jej zaburzenia, by w na koniec została ona przywrócona dzięki działaniom bohatera lub bohaterów. W *Szklanej pułapce 1* napotykamy zarówno realizację, jak i wariację na temat tego wzorca. Równowaga – szczęśliwe pożycie małżeńskie – nie zostaje pokazana. Widzowie mogą jej się domyślać na podstawie tego, że małżeństwo ma dwójkę dzieci oraz, co wynika z ich zachowań, oboje wciąż jednak się kochają i rozważają powrót do siebie. Zatem równowaga przesunięta została do przedakcji. Zaburzenie równowagi dotyczy dwóch wątków. W wątku romansowym jest to właśnie zerwanie, w wątku akcyjnym jest to wkroczenie przestępców do budynku. Z punktu widzenia działania ideologii kluczową kwestię stanowi sposób powrotu do stanu równowagi. Nigdy bowiem nie zostaje ona przywrócona do stanu wyjściowego. Znaczące są towarzyszące temu procesowi przesunięcia.

Elsaesser i Buckland podkreślają, że zaburzenie równowagi niezbędne do zaistnienia narracji (czyli konstruujące filmowy świat) może być również „przedstawione jako brak, pożądany, ale utracony przedmiot lub, jak w tym przypadku, enigma, zagadka”¹⁹². Na poziomie struktury powierzchniowej chodzi w *Szklanej pułapce* o „jedność rodziny, którą McClane ma przywrócić”. Na poziomie głębszym zaś badacze wskazują na coś innego. Narracja w filmach hollywoodzkich budowana jest w sposób niezwykle precyzyjny. Każda pojawiająca się w filmie scena jest funkcjonalna i pełni określoną rolę w całości, z reguły albo posuwając akcję naprzód, albo pogłębiając rysunek psychologiczny postaci, albo stawiając dane, ważne wydarzenia, w określonym, zgodnym z intencjami twórców, świetle. Z tego względu zastanawiać może scena otwierająca film, szczególnie istotna ze względu chociażby na swoje położenie – początek i koniec tworzą tak zwane mocne punkty narracji. Rozgrywa się ona w samolocie z Nowego Jorku do Los Angeles podczas lądowania i opuszczania pokładu. Główny bohater siedzi na swoim miejscu sztywny, z zamkniętymi oczami i kurczowo zaciśniętymi na oparciach dłońmi (zbliżenie na jedną z nich pokazuje również obrączkę). Jego zdenerwowanie zauważa siedzący obok w białej koszuli mężczyzna i zagaja rozmowę:

MEŻCZYŻNA: Nie lubi pan latać?

JOHN McCLANE: Skąd taka myśl?

MEŻCZYŻNA: Chce pan poznać sekret przetrwania podróży lotniczej? [John nie odpowiada, ale patrzy wymownie na mężczyznę w oczekiwaniu odpowiedzi] Po

¹⁹² Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *op. cit.*, s. 51.

tym, jak pan przybędzie tam, dokąd pan zmierza, niech pan zdejmie buty i skarpetki. Potem niech pan chodzi w kółko podwijając palce u stóp.

JOHN McCLANE: Podwijając palce u stóp?

MĘŻCZYŻNA: [śmieje się] Wiem, wiem, głupio to brzmi. Niech pan mi zaufa, robię tak od dziewięciu lat. Lepsze to niż prysznic i filiżanka kawy. [dalej się śmieje]

JOHN McCLANE: Dobra.

Mężczyzna, zauważywszy broń u McClane'a zmienia wyraz twarzy. Jest przerażony i gapi się czas jakiś. Widząc to, McClane uspokaja go.

JOHN McCLANE: W porządku. Jestem gliną. [mężczyzna dalej jest osłupiały] Niech pan mi zaufa. Robię to od jedenastu lat (ilustracja 3.12).



Ilustracja 3.12. John McClane otrzymuje radę od donatora (*Szklana pułapka* [1988])

John wyjmując z górnej półki upchniętego tam dużego miśka z czerwoną kokardą i wychodzi. Natknąwszy się na stewardessę, wymienia z nią długie spojrzenie i ogląda się za odchodzącą, jakby zapomniał na chwilę, że ma żonę. Z głośnika dobiega głos wypowiadającej pożegnalną formułę stewardessy, dziękującej za lot i życzącej szczęśliwych świąt Bożego Narodzenia.

Umieszczenie akcji filmu w okresie świąt Bożego Narodzenia jest znaczące z perspektywy jednego z głównych wątków filmu – walki Johna McClane'a o odzyskanie rodziny. Jak już wspomniałam, pojawia się ono również w *Zabójczej broni*. Elsaesser i Buckland podkreślają dwie ważne w tym kontekście kwestie – obie odnoszące się do głównych wątków filmu – rodziny i zmagania z międzynarodowymi gangami: „W rzeczy samej, Boże Narodzenie jest tutaj znaczące z co najmniej dwóch względów. Jak zostało powiedziane, jest to okres rodzinnych spotkań i pojednań, co motywuje powrót McClane'a do Holly. Jest to również przeciążone znaczeniem święto (białe, związane z Pierwszym

Światem, chrześcijańskie). Jest też coś dziwnie nienormalnego w fakcie, że Korporacja Nakatomi wyprawia tak wystawne przyjęcie świąteczne (co w filmie zostaje dodatkowo podkreślone na poziomie dźwięku, gdy za pomocą montażu zestawieni zostają z sobą Bach i Händel z Nakatomi i rap z limuzyny). Święta Bożego Narodzenia w skąpanym w słońcu LA zawsze mają pewien surrealistyczny posmak: te posypane «śniegiem» choinki. Absurdalność zwerbalizowana zostaje w sposób kapitalny w sekwencji otwierającej film przez Argyle'a [szofera, który odbiera Johna z lotniska – E.D.]. Na wyposażeniu zestawu rozrywkowego jego limuzyny jest hip-hop i rap, który pozwala mu na stosowny żart na temat «białej» muzyki świątecznej. Zapytany przez McClane'a: «Nie masz jakiejś bardziej świątecznej muzyki?», odpowiada: «To *jest* muzyka świąteczna»¹⁹³.

¹⁹³ *Ibidem*, s. 68. Dalej autorzy analizują święta Bożego Narodzenia jako przykład wspomnianego wcześniej „prześlizgującego się elementu znaczącego”. Pozwolę sobie przetłumaczyć dłuższy fragment ich wywodu, gdyż w sposób poglądowy unaocznia, czym jest i jak funkcjonuje „prześlizgujący się element znaczący”. „Ale święta Bożego Narodzenia zostają jeszcze bardziej osadzone w wizualnej, werbalnej i tematycznej tkance filmu, funkcjonując jako źródło znaczeniowe wielu różnych rejestrów. Przywołane *explicite*, na przykład, zostają, gdy Gruber z uciechą zauważa, że FBI robi mu prezent świąteczny, wyłączając elektryczność, co «rozświecili drzewko»: Gruber oczekuje cudu i cud się przydarza, gdy elektryczność zostaje wyłączona, co powoduje otwarcie ostatnich drzwi zabezpieczających sejf, podobnie jak kalendarz adwentowy [otwiera się na] Wigilię. Bardziej pośredni, ale równie trudny do przeoczenia, jest żart, którego dopuszcza się McClane kosztem złoczyńców, szczególnie intelektualisty Fritza. McClane bierze z torby Fritza papierosy, zapalniczkę, karabin maszynowy i walkietalkie, a następnie przebiera martwe ciało za św. Mikołaja, zdobiąc jego koszulkę napisem «ho-ho-ho» i wysyła na dół windą, jakby kominem («św. Mikołaj zsuwa się kominem do domu»). Wizualny kalambur zostaje raz jeszcze zaktywizowany, gdy McClane zrzuca materiały wybuchowe przewodami wentylacyjnymi i rozświecila dół, jak ogień serce. Jeszcze jeden element (anglo-amerykańskiego) bożonarodzeniowego rytuału zostaje wprowadzony do opowiadania: wydaje się, że zdejmując skarpetki, McClane «zaprosił» św. Mikołaja, by ten wypełnił jego pończochy, tak że magiczne przedmioty niezbędne mu do walki z rabusiami/terrorystami okazują się *jego* prezentami gwiazdkowymi.

Innymi słowy, «święta Bożego Narodzenia» jako element znaczący są zarówno «prześlizgującym się znaczącym», jak i ośrodkiem kulturowo, wizualnie i kognitywnie niewyczerpanych pokładów znaczeń, które film (na poziomie scenariusza i *mise-en-scène*) wykorzystuje, aby przydać specjalnej tekstury i rezonansu akcji. W dramacie rodzinnego zjednoczenia święta Bożego Narodzenia odsyłają do rzeczywistości; umiejscowione w LA, tworzą pewien dysonans, ostrzegając o temacie etnicznym; w odniesieniu do Grubera i McClane'a, dodają dramatycznej ironii do baśniowego wątku donatorów i pomocników; dla McClane'a stanowią źródło praktycznych dowcipów kosztem jego wrogów; w kontekście *mise-en-scène* stanowią bazę do metaforycznego użycia zestawienia: niedokończony budynek/niedokończony interes (szyby

Jeśli chodzi o wykorzystanie świąt Bożego Narodzenia w *Szklanej pułapce 1*, to na niezwykle interesującą kwestię zwraca uwagę Peter Parshall¹⁹⁴. Jak dowiódł tego Will Wright w swojej strukturalistycznej analizie westernu, podział na bohaterów dobrych i złych w filmach często bywa wspierany przez dodatkowe, ważne kulturowo opozycje, jak chociażby w omawianym przez niego gatunku wewnątrz-na zewnątrz, dzika przyroda–cywilizacja, silni–słabi, wartości społeczne–egoizm¹⁹⁵. Parshall pokazuje, że podział w filmie na bohaterów złych i dobrych zarysowany zostaje również na linii zwolennicy świąt i zwolennicy rodziny kontra przeciwnicy świąt, a zatem i przeciwnicy rodziny. Osoby mające być pozytywnymi bohaterami, tymi, z którymi widzowie będą się identyfikować, święta Bożego Narodzenia nie tylko lubią i celebrują, ale darzą specjalną atencją i dążą do zachowania tradycji (często dając wyraz niechęci do współczesnych prób ich modyfikowania i ulepszania). Wykazując nawet przy tym zachowania, które z perspektywy współczesnego im świata tracą naiwnością. Odnosi się to do trzech ważnych w filmie postaci: Johna McClane, Holly Genero-McClane i Ala Powella¹⁹⁶.

Już w pierwszej opisaney przeze mnie scenie w samolocie, John McClane pokazany zostaje jako zwolennik tradycyjnie rozumianych świąt Bożego Narodzenia. Chociaż trudno jest mu powiedzieć „przepraszam” i przyznać się do błędów, nadejście świąt traktuje w sposób specjalny – decyduje się na wyciągnięcie ręki do zgody i uczynienie pierwszego kroku w celu uratowania rodziny. Widomą oznaką jego nastawienia do świąt jest wielki miś, którego z sobą przywiózł. Jako jedyny na lotnisku dźwiga tak ostentacyjną oznakę. Podczas rozmowy w limuzynie z Argylem domaga się „jakiejs normalnej świątecznej muzyki” zamiast rapu i hip-hopu, który mu serwuje kierowca i jest bardzo zaskoczony, gdy ten odpowiada, że to jest muzyka świąteczna. McClane również odrzuca propozycję „załatwienia jakiejs misiaczki”, gdy tamten chce

wind i przewody wentylacyjne/terroryści, których należy odesłać); wreszcie aluzja skarpetki/pończochy odnosi się ironicznie do niedojrzałości emocjonalnej McClane’a, podczas gdy nawiązania do św. Mikołaja stanowią sarkastyczny komentarz na temat patriarchalnej wyprawy bohatera, której celem jest znalezienie nowych podwalin jego ojcostwa i męskiej tożsamości”. Por.: Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *op. cit.*, s. 68–69.

¹⁹⁴ Peter F. Parshall, *op. cit.*, s. 135–144.

¹⁹⁵ Wright Will, *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley 1975; Analiza Wrighta została w dużej części przetłumaczona na język polski przez Piotra Kamińskiego i opublikowana w poszczególnych numerach „Dialogu” w 1979 roku.

¹⁹⁶ Peter F. Parshall, *op. cit.*, s. 137–138.

go pocieszyć¹⁹⁷. Al Powell, czarnoskóry zwykły funkcjonariusz, który stanie się pomocnikiem McClane'a w jego krucjacie przeciw terrorystom-rabusiom również skojarzony zostaje z pozytywnym stosunkiem do świąt. Kupując w sklepie dla żony, z którą oczekują dziecka, pączki podśpiewuje *Let It Snow*. Holly, żona McClane'a, skojarzona zostaje ze świętami już przez swoje imię¹⁹⁸. Odrzucając awanse jednego ze współpracowników, Harry'ego Ellisa, który proponuje jej *tête-à-tête* w zacisznym miejscu, zaskoczona i zdziwiona na wesoło tą propozycją odpowiada: „Harry, jest Wigilia. Pończochy. Orzechy. Rudolf i Frosty. Nic ci się nie kojarzy?” W odpowiedzi słyszy od Harry'ego „Właściwie to myślałem o grzonym winie, dojrzałym brie, ogniu na kominku. Wiesz co mam na myśli?” Parshall podkreśla, że o ile Holly wiąże święta z rodziną (poświęcenie, tradycyjne wartości, społeczność, dobro innych, bliskich osób), Ellis wiąże je z seksem (przyjemność, egoizm, własne zaspokojenie cielesne, nowoczesność rozumiana jako pobażanie sobie i hedonizm), wypaczając ich ideę. Holly ironizuje nawet, że czuje się w tej sytuacji jak Ebenezer Scrooge, bohater *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa, który przeszedł przemianę z postaci niechętnej świętom do bycia ich zwolennikiem i obecnie w potocznym rozumieniu utożsamiany jest z osobami, które występują przeciw wszelkim świątecznym nowinkom¹⁹⁹.

Harry Ellis to jedna z tych postaci, które chcą zmienić sposób pojmowania świąt Bożego Narodzenia. Ellis chce pogwałcić tradycję, zmieniając równanie z „święta to rodzina”, na „święta to seks”. Co interesujące, to zarówno on, jak i pozostałe postacie z tym zawłaszczającym zacięciem zostają w filmie ukarane śmiercią. Ellis ginie, gdy samowolnie podejmuje decyzję o negocjowaniu z terrorystami-rabusiami i zdradza McClane'a. Inne postacie chcą na inne sposoby zawłaszczyć święta. Mimo rozpowszechnienia tradycji przyjęć gwiazdkowych, Holly nie czuje się dobrze, będąc o tej porze jeszcze w biurze zamiast w domu z dziećmi. Jej szef, Joseph Takagi, nie tylko zorganizował spotkanie pracowników o tej właśnie porze, co również wprowadził pewne „unowocześnienia”. Zamiast kolęd wynajęto kwartet smyczkowy, który gra w pierwszej rozgrywającej się w budynku korporacji scenie *Koncerty brandenburskie* Bacha. Zwracając się do wszystkich zebranych Pan Takagi podkreśla, że celebrują doskonałe osiągnięcia kończącego się właśnie roku, czyli nie

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 137.

¹⁹⁸ *Holly* to 'ostrokrzew', czyli roślina, z której twardych, sztywnych i wyglądających często jak polakierowane listków oraz czerwonych owoców w kształcie kulek wyrabia się wieniec, którymi przyozdabia się drzwi wejściowe w okresie świąt.

¹⁹⁹ Peter F. Parshall, *op. cit.*, s. 138.

przyjście na świat Chrystusa czy rodzinę, ale sukces korporacyjny. Zresztą sam żartuje o tej swojej postawie w rozmowie z Johnem. Gdy ten zaskoczony dość obcesowo pyta, czy Japończycy obchodzą Boże Narodzenie, Takagi odpowiada: „Potrafimy się dostosować. W Pearl Harbor nam nie wyszło, więc dobraliśmy się do was za pomocą magnetofonów”²⁰⁰. Takagi wkrótce zostaje zastrzelony, mimo swojej heroicznej postawy względem terrorystów i okazywanej troski o pracowników. Logika hollywoodzkiej narracji jest nieubłagana.

Terrorysty, zwłaszcza ich przywódca, Hans Gruber, mają z kolei niezwykle cyniczną postawę wobec świata. „Hans, mózg operacji, obiecuje Theo, geniuszowi komputerowemu, że otworzy sejf: «To przecież Boże Narodzenie, Theo, czas cudów. Bądź dobrej myśli». A kiedy sejf się wreszcie otwiera, Theo mówi: «Wesołych Świąt». Również, kiedy Theo za pomocą monitoringu zauważa atakującą budynek policję, ostrzega swych kompanów mówiąc: «W noc poprzedzającą święta cały dom był uśpiony [...] poza dupkami, którzy skradali się od tyłu w szyku bojowym»”. Oczywiście obaj, i Theo, i Hans Gruber giną. Parshall podkreśla tu z pełną mocą: „Rzecz w tym, że John McClane broni więcej niż tylko pracowników Nakatomi; on broni świąt Bożego Narodzenia, a więc tradycyjnych wartości społecznych”²⁰¹.

John McClane wpisuje się w tradycję bohaterów kina amerykańskiego, którzy dążą do zachowania społecznie istotnych wartości, choć sami nie do końca swoim życiem o nich zaświadcza. Zmagając się jednak ze swoimi demonami, pokonują również siły zagrażające społeczeństwu, jak w micie o Tezeuszu i Minotaurze. McClane jednocześnie jednak realizuje schemat szczególnie popularny w po 1975 roku w kinie *action-adventure* i opisany przez Josepha Campbella w *Bohaterze o tysiącu twarzy*²⁰². Przy czym, bohaterowie ci nie należą do elit (ani finansowych, ani intelektualnych), stojących na czele społeczeństwa. Z punktu widzenia stratyfikacji społecznej, są oni przedstawicielami klasy pracującej. Harry Callahan żywi się hot-dogami, Roger Murtaugh uwielbia hamburgery, z których przed smaženiem nie wycięto tłuszczu. Tak też od początku charakteryzowany jest McClane. W samolocie ma na sobie kraciastą fla-

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 137. Jest to oczywiście złośliwy żart twórców, którego punktem wyjścia była narastająca w Amerykanach w latach osiemdziesiątych obawa przed zalewem kraju towarami japońskimi i zachwianiem potęgi ekonomicznej Stanów Zjednoczonych.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 138.

²⁰² *Ibidem*, s. 136; szczegółową analizę realizowanego w filmie schematu Wyprawy Bohatera przeprowadza Stuart Voytilla. Por.: Stuart Voytilla, *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City (Cal.), 1999, s. 35–41.

nelową koszulę i sportową kurtkę. Stanowi to wyraźny kontrast z siedzącym obok mężczyzną, który jest w trzyczęściowym garniturze, bez marynarki, z poluzowanym krawatem i rozpiętą kamizelką. Później również na tym poziomie będzie kontrastowany z Hansem Gruberem. Gdy McClane podczas ostatniego starcia jest brudny i pokryty ranami, w podkoszulku na ramiączka i poszarpanych spodniach z ociekającymi krwią stopami, Gruber występuje w świetnie skrojonym garniturze: czysty, odprasowany, nienaganny w swoich ruchach i sposobie wyrażania. Do końca pozostaje taki. McClane nie lubi ruszać się z miejsca (przez cały film zdaje się żałować, że musiał przylecieć do Los Angeles i podkreśla, że jest typowym nowojorskim gliną). Co również znaczące, ma lęk wysokości. Będąc na dachu wieżowca, po zmuszeniu zakładników do powrotu na dół, przygotowując się do skoku, obiecuje sobie, że już więcej na dach nie wejdzie i za każdym razem, gdy musi spojrzeć w dół, odwraca twarz w drugą stronę. Symbolicznie odczytane może to zostać, według Parshalla, jako oznaka jego statusu społecznego (wróć do tej kwestii w dalszej części wywodu). Wreszcie, gdy Argyle wiezie go limuzyną z lotniska, zamiast, jak przystało na gościa firmy, usiąść na tylnym siedzeniu, McClane siada obok szofera.

Jemu jednak właśnie przypada rola oswobodziciela i wybawcy (zbawcy?). Badacze podkreślają, że dzieje się to poprzez schemat ofiarny (Rikke Schubart), walkę, przemoc i okaleczenie ciała (Sharon Willis, Yvonne Tasker). Bohater musi oddzielić się od społeczności i wyruszyć na wyprawę. Znaczące jest to, że ta wyprawa to jakby zejście do podziemi. Bohater przemieszcza się po przestrzeniach, które z reguły są niedostępne i niewidoczne (remontowane piętra, szyby wentylacyjne, szyby wind, dach), czyli kulturowo waloryzowane są negatywnie, jako przestrzeń chaosu, odwrócenia lub pozbawienia właściwej hierarchii wartości. Podczas tej wyprawy musi staczać kolejne walki, ale też spotyka donatorów, którzy pomagają mu wygrywać. Wreszcie udaje mu się pokonać zło. W tej walce jedna scena szczególnie zwraca uwagę i intryguje badaczy.

Pozbawiony wielu ludzi Gruber, sam idzie sprawdzić, czy dach został właściwie zaminowany. Natyka się tam na McClane'a i, dla kamuflażu, odgrywa przed nim rolę jednego z zakładników. Policjant nie daje się zwieść. Na piętro docierają jednak dwaj inni terroryści i McClane zmuszony jest salwować się ucieczką. Wiedząc, że przeciwnik nie ma butów, Gruber nakazuje Karlowi zbić strzałami wszystkie szklane ściany i rzucić granat dymny, by zmusić McClane'a do wyjścia. Ten jednak wcześniej ucieka po zasłanej odłamkami szkła podłodze. Dociera do łazienki i tam, odłamek po odłamku, wyjmując szkło ze stopy (ilustracja



Ilustracja 3.13. McClane opatruje poranione stopy i zdaje sobie sprawę, czym zawinił względem Holly (Szkłana pułapka [1988])

3.13). Pełen złych przeczuć postanawia porozmawiać z Alem Powellem, policjantem z LA, z którym nawiązał przyjaźń i który jako jedyny ufa mu, rozumie jego poczynania i daje mu wsparcie. John prosi go, by odnalazł jego żonę i przekazał jej, że popełnił błąd. Powinien był być z niej dumny, gdy zaczęła odnosić sukcesy, powinien był dać jej wsparcie i stanąć za nią, gdy awansowała. Powtarzał jej, że ją kocha, nigdy jednak nie przyznał się do błędu i nie przeprosił jej. Po uświadomieniu sobie i wypowiedzeniu swoich win, z owiniętą stopą, McClane kuśtyka, by sprawdzić, co może stać za wzmożoną aktywnością na poddaszu.

Z punktu widzenia narracji nic nie jest przypadkowe, zatem również i to, że McClane rani sobie stopy. Zagadkę stóp w niezwykle finezyjny sposób rozwiązują Elsaesser i Buckland, wskazując na powiązanie struktury powierzchniowej ze strukturą głęboką filmu (kryzys męskości i sposób przywrócenia pozycji mężczyzny). Odwołują się przy tym nie tylko do przebiegu fabuły – McClane pokonuje terrorystów-rabusiów, odzyskuje żonę (rodzinę) i staje się bohaterem. Przede wszystkim zwracają uwagę na „samodzielne momenty znaczenia” (Andrzej Zalewski). Właśnie kluczowe z tej perspektywy są dwie sceny. Scena zranienia stóp i wyciągania szkła oraz opisana wcześniej scena z początku filmu, w której McClane otrzymuje radę, jak pozbyć się lęku przed lataniem.

Według krytyków ideologicznych fabuły hollywoodzkie realizują w swojej warstwie głębokiej scenariusz edypalny. Sprowadzić je można zatem do opowieści o dojrzewaniu. McClane musi dojrzeć do tego, by

przeprosić żonę za swoje wcześniejsze zachowanie²⁰³. Jaka wiedzie ku temu droga? McClane w pełni uświadamia sobie to oraz wypowiada w chwili, gdy po zranieniu stóp, w łazience, wyciąga z nich odłamki szkła. Później musi stopy owinąć i już do końca filmu będzie poruszał się z wielką trudnością. To z jednej strony przypomina ową wspomnianą przy okazji analizy *Brudnego Harry'ego* konieczność „uziemienia” poprzez ranę w udzie/nodze, z drugiej, jak podkreślają Elsaesser i Buckland, wiąże McClane’a z Edypem. Atrybutem mitycznego bohatera była szpotawa stopa. Tutaj wracają badacze do pierwszej sceny, gdy sąsiad z samolotu udziela McClane’owi dziwnej rady. Na lęk przed lataniem najlepsze jest podwiniecie palców stóp. Lęk przed lataniem to metaforyczna niechęć przed uwolnieniem się od starych schematów. Lekiem na niego ma być podwiniecie palców stóp. Palce u stóp podwijano w Azji kobietom dla zwiększenia ich atrakcyjności na rynku matrymonialnym, ale również dla zmniejszenia ich zdolności poruszania się, ograniczenia mobilności (po raz kolejny pojawia się „uziemienie”). Zatem rada, którą daje współpasażer, okazuje się radą proroczą. Żeby pokonać przeciwników, odzyskać żonę i rodzinę oraz uzyskać status wybawiciela i bohatera, McClane musi stać się jak kobieta, czyli uznać swoją wewnętrzną kobiecość²⁰⁴. Mówiąc językiem jungowskim, uzyskać pełnię²⁰⁵.

²⁰³ Określenie „scenariusz edypalny” zwany inaczej również „trajektorią edypalną” używany jest przez badaczy wykorzystujących psychoanalizę do zdiagnozowania i opisanego struktury wykorzystywanej przez klasyczne i postklasyczne kino hollywoodzkie. Jak dziecko płci męskiej, przechodząc przez poszczególne etapy rozwoju psychoseksualnego, powinno, kierując się Prawem Ojca, stłumić swoje niewłaściwe skierowane ku matce pragnienia, a następnie wypracować te właściwe („naturalne”), które skieruje ku odpowiedniej z kulturowego punktu widzenia kobiecie (takiej, z którą może założyć rodzinę i mieć dzieci, tym samym reprodukując patriarchalny porządek), tak bohater filmu musi rozwiązać problem, przed którym został postawiony (kryzys) i zagwarantować społeczny porządek. Hollywoodzka trajektoria edypalna stanowi uproszczoną wersję połączenia Freudowskiego kompleksu Edypa z Lacanowską fazą lustra (por.: Susan Hayward, *Cinema Studies. The Key Concepts*, 2nd Edition, Routledge, London, New York 2003, s. 261). W *Szklanej pułapce 1* owo niewłaściwe pożądanie McClane’a skierowane jest na pracę. Zmiana wiąże się z uświadomieniem, że to żona jest właściwym obiektem.

²⁰⁴ Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *op. cit.*, s. 76–77.

²⁰⁵ Elsaesser i Buckland piszą, że mężczyzna z samolotu ma azjatyckie rysy w związku z tym jest jak Mędrzec ze Wschodu, który obdarowuje bohatera mądrością początkowo niezrozumiałą, ale w ostatecznym rozrachunku taką, która retrospektywnie pozwala zrozumieć sens doświadczeń, którym poddany zostaje bohater. To że McClane intuicyjnie czuje, że owa rada jest ważna (czyli dojrzał już do przemiany), potwierdzone zostaje w scenie rozmowy z Holly przed inwazją terrorystów-rabusiów. John udał się do łazienki i tam, podwinąwszy palce u stóp wypróbował skuteczność ra-

W inny sposób kwestię przesłania ujmuje Peter Parshall. John McClane, jak na prawdziwego kulturowego bohatera przystało, musi nie tylko pokonać zewnętrzne siły zagrażające społeczności i tradycyjnym wartościom, ale również zmierzyć się i pokonać swojego własnego wewnętrznego potwora. Jego upostaciowieniem jest Hans Gruber. Parshall zwraca uwagę na liczne podobieństwa pomiędzy oboma mężczyznami (oba ruinują przyjęcie w Nakatomi Corporation, odnoszą się w podobny sposób do innych, używając nawet tych samych zwrotów i sformułowań, obaj wreszcie są samotnikami, którzy unikają komunikowania swoich uczuć otoczeniu – oczywiście jednym z zadań Johna na drodze rozwoju jest przewyciężenie w sobie tych cech, zwłaszcza komunikowania z innymi). Zabijając Grubera, McClane na dobre (raczej: do następnego odcinka) rozstaje się z prześladowającym go demonem (*doppelgangerem*)²⁰⁶.

Konieczność przepracowania wewnętrznych ograniczeń i przewyciężenia schematów myślowych eksternalizowana jest na poziomie fabuły na jeszcze jednym poziomie. Parshall zwraca uwagę na lęk przed wysokością. Jak już wspomniałam, ów lęk przed wysokością zostaje utożsamiony z pozycją społeczną i awansem, ale również z kobietami. Lęk Johna przed wysokością jest zawoalowanym lękiem przed tym, że Holly (kobiety) znajdą się ponad nim, wyżej. McClane czterokrotnie w filmie zbliża się do dachu i za każdym razem musi walczyć tam z rabusiami. Owo czterokrotne powtórzenie ma niemal wymiar rytualny. Kiedy wreszcie przechodzi zwycięsko próbę, wydostając się z budynku korporacji, spokojnie przedstawia Alowi Powellowi swoją żonę używając jej „korporacyjnego” nazwiska, czyli zaakceptował jej wybór i jej pozycję. „Dlatego działania Johna dowodzą, że kulturowa odpowiedź na nowe role kobiet wymaga od mężczyzn przewyciężenia własnych obaw związanych z poczuciem nieadekwatności i wzniesienia się na nowe pozycje przez nich samych”²⁰⁷.

Wzmocnienie wymiaru kulturowego przekazu *Szklanej pułapki 1* odbywa się również na poziomie narracji. Podobnie jak w przypadku *Brudnego Harry’ego*, widz ma do czynienia z opisanym przez Rikkę Schubart w odniesieniu do kina akcji wątkiem pasywnym²⁰⁸. Schubart utrzymuje, że od pojawienia się *Terminatora 2* (1991) nastąpiło swoiste przesunięcie. Współkonstituujące kino akcji elementy: pasja i przyspie-

dy. Oczywiście nie wiedząc wówczas, że nie powinien jej brać dosłownie. Por.: *ibidem*, s. 77.

²⁰⁶ Peter F. Parshall, *op. cit.*, s. 143.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Szczegółowo omówiłam tę kwestię przy okazji analizy filmu Dona Siegela w poprzednim rozdziale.

szenie, zamieniły się rolami. Dominująca dotychczas pasja (czyli fabuła) w postaci scenariusza opartego na schemacie kryzys–wybór kozła-ofiara–zemsta/zmartwychwstanie, ustąpiła miejsca przyspieszeniu (czyli temu, co zaklasyfikować można jako spektakl). *Szklana pułapka* w dalszym ciągu opiera się na schemacie pasyjnym. Wzmocnionym przez twórców jednej z kulminacyjnych scen, gdy McClane objawia się jako zbawca.

Kryzys małżeństwa McClane'ów wpisuje się w kryzys instytucji małżeństwa i rodziny w społeczeństwie w ogóle. Rozbieżność sytuacji pożądanej z sytuacją aktualną wzmocniona jest dodatkowo wyborem miejsca akcji – McClane przyjeżdża do Kalifornii, która postrzegana jest jako szczególnie hołdująca permissywności. Reakcje McClane'a na różne sytuacje, których doświadcza, zresztą owo rozluźnienie obyczajowe potęgują. Na lotnisku bohater widzi rozentuzjasmowaną młodą kobietę, która nie dość, że ma na sobie bawełniane białe legginsy bardziej odsłaniające niż maskujące jej anatomię, to jeszcze wskakuje z radości swojemu ukochanemu w ramiona i w miejscu bądź co bądź publicznym oplata go udami. Na przyjęciu świątecznym (bożonarodzeniowym) w Nakatomi Corporation serwowany jest szampan, a na powitanie McClane dostaje dużego całusa w twarz od mężczyzny (na którego zresztą reaguje jak homofob na geja).

Wybór kozła ofiarnego – kolejiny etap fabuły pasyjnej – jest dwuznaczny. Z jednej strony jest on dziełem przypadku, ale tego „boskiego” przypadku, czyli podporządkowanego, jak podkreśla Schubart, wyższej logice. Z drugiej, z perspektywy ofiarniczej, wynika on ze specjalnego statusu bohatera, przyszłego kozła ofiarnego, w danej społeczności. Musi być on na tyle silny, by podołać roli zarówno na etapie realizacji scenariusza (być w stanie znieść samotność wykluczenia, atak i tortury oraz ofiarę), jak i później, ubóstwienia (wykazać się przymiotami zaświadczającymi o specjalnym statusie). McClane wielokrotnie podkreśla, że na przyjęciu znalazł się przypadkiem. Wiadomo było, że przylatuje na Boże Narodzenie do Los Angeles, ale nie zadzwonił przed wylotem, więc Holly nie zdążyła mu przekazać, że musi zostać dłużej w pracy i że przyśle po niego na lotnisko limuzynę. Jak również, że szofer zabierze go do budynku Nakatomi na przyjęcie, a nie do domu, miejsca spotkania rodzinnego. McClane zatem zupełnie przypadkiem znajduje się w obcym mieście²⁰⁹, wśród obcych mu ludzi, w sytuacji, z którą dotychczas

²⁰⁹ Z perspektywy mitu jest to niezwykle znaczące – bohater, by dokonać zmiany, musi wyruszyć w podróż. McClane przebył z Nowego Jorku do Los Angeles blisko cztery tysiące kilometrów.

nie miał do czynienia²¹⁰. Również przypadek (czy raczej konieczność odświeżenia się po podróży) powoduje, że nie jest wraz z innymi w lobby, ale w łazience, w gabinecie Holly. To zresztą – przypadkowość jego obecności w precyzyjnie skonstruowanym scenariuszu rabunku – daje mu później przewagę nad przestępcami.

Kozioł ofiarny nie tylko zostaje wykluczony fizycznie. Podejmowane są również próby odsunięcia go od wydarzeń i zdyskredytowania. W ten sposób postępują najpierw miejskie służby ratownicze, gdy McClane, zdobywszy krótkofalówkę, z dachu wieżowca próbuje ostrzec o napadzie, później policja, która nie tylko nakazuje mu niewtrącanie się i pozostawienie spraw w ich rękach, ale też sabotuje jego ostrzeżenia co do akcji SWAT²¹¹, wreszcie FBI, które przybyło na miejsce, by przejąć dowodzenie. Odsunąć próbuje również McClane'a Harry Ellis, który podniecony kolejną dawką kokainy, którą regularnie zażywa, postanawia rozpocząć negocjacje z rzekomymi terrorystami celem zaprzestania przez McClane'a sabotażu i uwolnienia zakładników. Wszystkie te postacie zostają albo zdyskredytowane (szefowa zmiany centrum ratowniczych służb miejskich, szef policji w Los Angeles), albo zabici (przez swoją lekkomyślność, gdyż nie słuchali ostrzeżeń McClane'a) (agenci Johnson i Johnson, Ellis). Z kolei postacie, które wierzą w McClane'a, na zakończenie zostają nie tylko ocalone, ale i nagrodzone (wróć jeszcze do tej kwestii).

Wreszcie poniesiona ofiara: w tym przypadku jest to szereg scen, w których McClane, mimo odniesionych ran, musi zmagać się zarówno z terrorystami-rabusiami, jak i FBI. Składają się one w przedziwną całość. Kiedy już widz odnosi wrażenie, że McClane zapanował nad sytuacją – schwytał Hansa Grubera – nagły zwrot akcji – przybycie Karla i jeszcze jednego przestępcy – odwraca sytuację. Z triumfatora McClane staje się ofiarą, dociera do dna i uświadamia sobie, że z tej sytuacji może już nie wybrnąć. Uduje mu się uniknąć śmierci, ale ma tak poranione stopy, że ledwo się porusza. Usuwając szkło ze stóp w łazience i opatrując nogi, dokonuje swego rodzaju spowiedzi (przygotowuje się na śmierć), podejmuje rozrachunek ze swoim życiem, przyznaje się do po-

²¹⁰ W kolejnych częściach stanie się to pretekstem do kolejnych żartów. McClane, który bardzo często prowadzi z sobą na głos wewnętrzny dialog, będzie powtarzał z niedowierzaniem, że coś takiego nie powinno się nigdy zdarzyć tej samej osobie więcej niż raz, że jest to nie do uwierzenia.

²¹¹ Special Weapons and Tactics – specjalnych oddziałów policji wytrenowanych oraz wyposażonych w odpowiedni sprzęt pozwalający im działać w szczególnych sytuacjach, takich jak wzięcie i przetrzymywanie zakładników czy strzelanie przez snajperów.

pełnionych błędów i prosi o wybaczenie. Wewnętrzny głos każe mu jeszcze iść i sprawdzić, dlaczego tak często przestępcy byli w okolicach dachu, skoro sejf umieszczony był znacznie niżej, na trzydziestym piętrze. Odkrywa wówczas, że dach został zaminowany. Wie o prowadzonych przez FBI i przestępców negocjacjach, wie, że ustalono, że zakładnicy zostaną wysłani na dach celem odtransportowania ich. Domyśla się, że jest to pułapka i że Hans chce ich wszystkich zabić. Wówczas znajduje go Karl, chcący się zemścić za zabicie i upokorzenie swojego brata. Mężczyźni walczą wręcz. McClane'owi udaje się powiesić przeciwnika na łańcuchach. W ostatniej chwili wbiega na dach i zmusza zakładników do powrotu na dół. Tam też dowiaduje się, że Holly jest przetrzymywana przez przestępców. Potraktowany jako jeden z terrorystów (biega po dachu z karabinem i strzela w powietrze, próbując zmusić śmigłowiec FBI do zaniechania lądowania) staje się celem dla policyjnego snajpera i ledwo uchodzi z życiem. Ma jednak odciętą drogę powrotu. Przewiązuje więc się węzem przeciwpożarowym i gdy dach wybucha, skacze, by uniknąć śmierci, ale narażając się również na śmierć. Udaje mu się jednak zniszczyć jedno z okien i dostać do środka budynku. Wskazuje do umieszczonej w lobby ozdobnej fontanny, by uniknąć skutków kolejnego wybuchu (umarł, skacząc z dachu i narodził się na nowo/zmartwychwstał wychodząc z wody?). Sharon Willis zwraca uwagę na to, że przestrzeń kojarzona z kulturą i rozwojem technicznym (lobby na najważniejszym piętrze Nakatomi Plaza) wygląda w tej scenie jak dżungla, czyli przestrzeń natury, a „przynajmniej jak krajobraz z filmu o wojnie wietnamskiej”, zaś McClane jak partyzant w stylu Rambo²¹².

Na piętrze, na którym znajduje się sejf, przestępcy pakują do toreb pliki waluty wewnętrznej używanej w Nakatomi. Będąc świadkiem tego Holly, identyfikuje ich jako zwykłych złodziei, a nie służących sprawie bojowników-terrorystów, za których się podają. Wściekły Hans wyjaśnia jej plan działania. Po okradzeniu, budynek miał zostać wysadzony w powietrze wraz z wszystkimi zakładnikami, by na jakiś czas ukryć fakt zniknięcia przestępców i pieniędzy. Kiedy szykuje się do zastrzelenia kobiety, pojawia się John McClane. Wyłania się z ciemności. Jego postać podświetlona jest od tyłu, tak że otoczony jest wiązką promieni – jakby nimi emanował. Brudny (jakby wyszedł z grobu/ziemi), okaleczony (jakby wcześniej poddany torturom), ciągnąc nogą za nogą zbliża się do żony i przestępców. Widzom, którzy jeszcze nie odczytali aluzji, pomaga Holly, wypowiadając w kierunku męża „Jezus!” (ilustracja 3.14). Patrzy na niego zdziwiona, z jakby rozświetloną twarzą. Spo-

²¹² Sharon Willis, *op. cit.*, s. 49.

gląda w górę, jakby mąż zstępował z niebios. Tyle że mąż Holly nie postępuje jak Chrystus – on dokonuje aktu zemsty.



Ilustracja 3.14. Widząc Johna wyłaniającego się z ciemności, Holly stwierdza: „Jezu!”
(*Szklana pułapka* [1988])

W tym czasie w Holly również zachodził proces zmian. W ten sposób docieramy do wątku kobiecego w *Szklanej pułapce* 1. Badacze podkreślali antyfeministyczną wymowę filmu, wskazując na trajektorię przemiany dokonującej się w Holly. Od niezależnej, odnoszącej sukcesy w biznesie międzynarodowym matki dwójki dzieci, która potrafi i chce realizować swoje ambicje i nie chce poświęcać się dla urojonej kariery męża, do padającej w jego ramiona słabej kobietki, która oddaje mu niemal boską cześć. Widomą oznaką tego postępowania jest kwestia nazwisk. Po uzyskaniu awansu Holly wróciła do swojego panieńskiego nazwiska – Gennero. To zresztą jest pretekstem do ich kolejnej kłótni, tuż po przybyciu Johna do Los Angeles. John ma do niej pretensje, że odrzuciła jego nazwisko i nie chce przyjąć do wiadomości przyczyny tego posunięcia. W ostatniej scenie filmu, gdy oboje wychodzą z płonącego budynku i John odnajduje Ala Powella, ten przedstawia mu swoją żonę jako Holly Gennero, ona zaś poprawia go mówiąc „Holly McClane”. Elsaesser i Buckland zwracają jednak uwagę na jeszcze jeden element – złoty rolex – w konstrukcji postaci Holly i jej relacji z mężem.

Holly otrzymała roleksa od Pana Takagi w dowód wdzięczności i uznania za kontrakt, który udało jej się sfinalizować. Na ten zegarek – jeden z najbardziej typowych symboli statusu w korporacyjnych (i nie tylko) hierarchiach – zwraca uwagę Ellis podczas rozmowy w gabinecie Holly po przyjeździe Johna. Holly jakby chciała ukryć przed mężem rozmiar swojego sukcesu (stała strategia kobiet w patriarchalnym społec-

czeństwie), Ellis zaś, który wcześniej dostał od niej kosza (nie pierwszy raz?), czując, że to może pogorszyć relacje między małżonkami (i ewentualnie pomóc mu zdobyć samotną kobietę?), rzekomo chwalać Holly, pogarsza jej sytuację. Kiedy na zakończenie filmu małżonkom udaje się wreszcie połączyć, Hans Gruber, wypadając przez okno, chwyta Holly za rękę i nie puszcza. Rzecz ułatwia mu ów złoty zegarek na nadgarstku kobiety. Żeby uratować jej życie, John zsuwa zegarek, a wraz z nim spada Gruber – symbol ciemnej strony korporacyjnego biznesu. Pozbywszy się powiązania z karierą, Holly może na powrót stać się żoną, czyli zając właściwe sobie miejsce²¹³.

Pozostaje jeszcze jedna, istotna z perspektywy kina policyjnego, kwestia. Chodzi o wątek dwurasowego filmu kumplowskiego. *Szklana pułapka*, obok *Zabójczej broni*, uważana jest za sztandarowe dzieło reprezentujące ten podgatunek. Wielu badaczy podkreśla, że ma ona typową dla niego wymowę. Jak to dobitnie ujęła Sharon Willis, chodzi o to, by na koniec dwaj reprezentujący odmienne rasy mężczyźni „Dotarli do tej kluczowej i warunkującej te filmy sceny: we wszystkich trzech przypadkach [Willis skupia się w tej części wyводу na *Szklanej pułapce* oraz dwóch pierwszych częściach *Zabójczej broni* – E.D.] padnięcie sobie w ramiona przez białego mężczyznę i czarnego mężczyznę konstytuuje ich mocne zamknięcie”²¹⁴. Jednak, jak podkreślają inni badacze, w *Szklanej pułapce* kwestia rasowa nie jest tak oczywista. Przez większość czasu McClane działa samodzielnie. Od Ala Powella otrzymuje wsparcie głównie o charakterze moralnym, gdyż sam Powell niewiele może (zresztą przez przełożonych jest ignorowany). Oczywiście, rozważając tę kwestię należałoby uwzględnić różnice kulturowe. Mężczyźni przez pomoc rozumieją fizyczną aktywność, która prowadzi do określonych wymiernych celów/korzyści/osiągnięć. Dla kobiet pomoc nie ogranicza się tylko do działania, pomoc to również wsparcie moralne i emocjonalne, okazanie zrozumienia i trwanie przy osobie, która zмага się z określoną sytuacją²¹⁵. Stworzenie związku opartego na silnej więzi emocjonalnej dla kobiety jest równie ważne jak stworzenie związku opartego na gotowości wspólnego działania dla mężczyzn. Stąd wydaje mi się, że budując relację między McClanem a Powellem przede wszystkim w tym wymiarze, również na tym poziomie zostaje rozpracowany wątek konieczności inkorporacji kobiecości w celu przemiany w mężczyznę

²¹³ Thomas Elsaesser, Warren Buckland, *op. cit.*, s. 76.

²¹⁴ Sharon Willis, *op. cit.*, s. 28.

²¹⁵ Por.: Marcelina Zuber, *Komunikowanie międzykulturowe*, [w:] Bogusława Dobek-Ostrowska (red.), *Studia z teorii komunikowania masowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, s. 36–39.

i możliwości sprostania przez niego nowej roli w świecie zmienionym przez feminizm.

Sprawa Afroamerykanów w *Szklanej pułapce* jest niezwykle frapująca. McClane zbliża się w filmie nie tylko z Alem Powellem, ale również Argylem. Przez Elsaessera i Bucklanda obaj – i Al, i Argyle – traktowani są jako jego donatorzy. Hans Gruber również ma swojego czarnoskórego pomocnika (niezwykle istotnego, wręcz kluczowego w całej operacji) – informatyka potrafiącego czynić cuda z systemami zabezpieczeń elektronicznych – Theo. W filmie pojawiają się także dwaj blisko współpracujący przy sprawie agenci FBI o tym samym nazwisku, Johnson, niespokrewnieni, jak sami podkreślają, i o odmiennym kolorze skóry. Ich sposób przedstawiania się („agenci Johnson i Johnson”) oczywiście odsyła do jednej z najbardziej znanych amerykańskich firm kosmetyczno-farmaceutycznych produkujących między innymi urządzenia medyczne, której misją jest ochrona zdrowia i dbanie o dobre samopoczucie (poprzez właściwą pielęgnację, zwłaszcza dzieci i niemowląt). Sharon Willis zwraca jednak również uwagę na jeszcze jedną kwestię. Przedstawiając się, jeden z nich dodaje w formie żartu „Niespokrewnieni”. Zważywszy na wygląd – jeden z nich jest biały, drugi czarny – żart ten opiera się na redundancji. Agent Johnson podkreśla fakt, który jest widoczny. Nawiązuje jednak również do okresu niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych i powszechnej wówczas praktyki posiadania przez właścicieli czarnoskórych kochanek wśród niewolnic. Ze związków tych rodziły się dzieci, którym nadawano nazwiska biologicznych ojców. W ten sposób biali i czarni mogli być bardzo blisko skoligaceni i posiadać te same nazwiska: „Z jednej strony, wydaje się to [owo stwierdzenie «niespokrewnieni» – E.D.] znakiem wyparcia gwałtu dokonanego przez białego mężczyznę na czarnej kobiecie, które często skutkowało dwoma rodami, które miały to samo nazwisko, ale różne pochodzenie rasowe. Z drugiej strony, sugeruje dziwną zbieżność własności i patronimików, znajdującą swój wyraz w historycznym znaczeniu nazwisk posiadaczy niewolników [oraz nazwisk posiadanych przez nich niewolników i ich nazwisk – E.D.], niezależnie od tego, czy narzuconych, zaadaptowanych czy urodzonych przez niewolników i ich potomków. Johnson i Johnson stanowią rezultat niewygodnego i zrepresjonowanego połączenia wynikłego z rasowej bliskości w historii USA”²¹⁶.

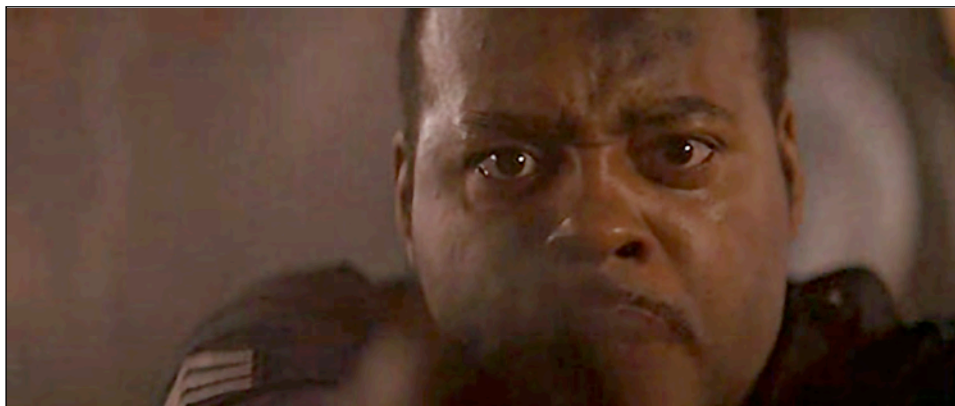
Pierwszego czarnoskórego mężczyznę, który okazuje się niezwykle istotny, McClane spotyka już na lotnisku. Właściwie to Pan Takagi wysłał limuzynę z Argylem (De’voreaux White) po przylatującego policjan-

²¹⁶ Sharon Willis, *op. cit.*, s. 38–39.

ta. Argyle, jak sam przyznaje, od niedawna jest kierowcą limuzyny. Wcześniej pracował (mimo swojego młodego wieku) jako taksówkarz, czym tłumaczy swoją gadatliwość, gdy John zwraca mu uwagę, że za dużo mówi (w sensie, że wtyka nos w nie swoje sprawy). Z jednej strony jest on niezwykle przenikliwy – od razu zgaduje, na czym polega problem McClane’a, z drugiej zupełnie odcięty od zewnętrznego świata. Mimo że przez cały czas trwania filmu przebywa w garażu budynku Nakatomi, jest tak zajęty słuchaniem muzyki i rozmowami przez telefon, że nie zdaje sobie sprawy z wydarzeń rozgrywających się kilka pięter wyżej. Dowiaduje się zresztą o nich z telewizji, którą ogląda w limuzynie. Podczas podróży z lotniska Argyle jest niezwykle dociekliwy i poniekąd zmusza Johna do opowiedzenia o swojej sytuacji małżeńskiej. Przy czym jest również cyniczny. Podrwiwając z McClane’a parafrazuje to, co właśnie usłyszał w taki sposób, że odsłania złość, zazdrość i niechęć Johna wobec Holly i jej kariery. Kiedy McClane tłumaczy mu, że nie mógł przyjechać z żoną do Los Angeles, gdyż był w trakcie rozpracowywania bardzo ważnej sprawy, Argyle ironizuje: „Innymi słowy, myślałeś, że jej się nie uda, że wróci do domu, po co więc zawracać sobie głowę pakowaniem, tak?” i śmieje się z McClane’a. McClane jednak, zamiast denerwować się, spokojnie odpowiada, że Argyle jest niezwykle domyślny. Co zaskakujące, Argyle, niejako na pocieszenie, przepowiada pomyślne zakończenie całej historii: „Więc twoja pani cię zobaczy, padnie cię w ramiona, zagra muzyka i będziecie żyli długo i szczęśliwie, tak?”. Odpowiedź Johna: „Brzmi nieźle” jest lakoniczna, ale potwierdza jego gotowość. Oczywiście obaj nie podejrzewają, co stanie się pomiędzy ich rozmową a szczęśliwym zakończeniem zarysowanym przez Argyle’a.

Za swoje „dobre rady” Argyle prosi tylko o sowity napiwek. Al Powell nie będzie prosił o nic, ale w zamian odzyska swoją męskość definiowaną w kategoriach patriarchalnych. Współpraca z Johnem, determinacja przy podtrzymywaniu nowego przyjaciela na duchu oraz wstawianie się za nim nawet kosztem utraty pracy (nieposłuszeństwo względem nierozsądnych, jak to oczywiście w filmach policyjnych bywa, rozkazów przełożonych Powell przypłaca wyrzuceniem z policji) pozwala Powellowi nie tylko być po właściwej stronie i mieć satysfakcję z przyczynienia się do uratowania życia zakładników, ale również przewyciężyć swoje własne ograniczenie. Powell bowiem od lat tkwi na tym samym stanowisku za biurkiem, gdyż tuż po rozpoczęciu pracy w policji przypadkiem zastrzelił trzynastoletniego chłopca. Nie mógł się z tego otrząsnąć, stąd tkwił w tym samym miejscu z łatką nieudacznika. Na zakończenie filmu, wzmocniony heroizmem i postawą McClane’a,

wydobywa pistolet z kabury i strzela do jednego z rabusiów, Karla, który – jak się okazało – przeżył konfrontację z McClanem (ten ostatni powiesił go na łańcuchach podczas walki, by uratować wyprowadzonych na dach zakładników), oswobodził się i zmierza ku podtrzymywanemu przez Holly Johnowi, by go zabić. Ranny i bezbronny McClane jest w stanie tylko powalić Holly na ziemię i osłonić ją własnym ciałem. To Al wyciąga pistolet z kabury i strzela do Karla, uniemożliwiając mu zemstę (ilustracja 3.15). Środki stylistyczne wykorzystane w tym ujęciu (zwolniony ruch, zbliżenie na centralnie kadrowaną broń filmowaną od frontu, od strony lufy, ze stopniową zmianą ostrości i wyostreniem na twarz policjanta, początkowo zaskoczonego nie mniej niż inni swoim czynem i przytrzymanie tego zbliżenia przez chwilę z drastycznie rozogniskowanym tłem), wyraźnie podkreślają jego wagę. Al Powell odzyskał swoją męskość. Przemiana Johna McClane’a miała moc ożywiającą również innych mężczyzn.



Ilustracja 3.15. Al Powell odzyskał zdolność strzelania równoznaczną w *Szklanej pułapce* (1988) z męskością

Jeszcze jedna kwestia jest tu istotna. Otóż, jak wspomniałam, mężczyzna ma odzyskać męskość poprzez inkorporację elementów kobiecych. Film, poprzez postać Ala, ostrzega jednocześnie mężczyzn, by nie posuwali się w tym za daleko. Al jest niezwykle rodzinny i na początku filmu zostaje przedstawiony jako ten, który niezwykle silnie przeżywa ciężę żony, nawet podczas służby pamiętając o zaspokajaniu jej zachcianek. Jego niemoc po przypadkowym zabiciu chłopca odczytać można jako kobiece (niemęskie) zachowanie, czyli przyzwolenie sobie na to, by zawładnęły nim emocje (rozczulanie się nad sobą jest kulturowo postrzegane jako kobiece). Zatem Al zbyt daleko posunął się w inkorporo-

waniu cech kobiecych. Podczas rozmowy z McClanem na temat przyczyn odsunięcia od pracy z bronią, nowojorski glina pyta go, czy nie jest „platfusem” (problem ze stopami to kobiecość). Al odpowiada, że nie i wyjaśnia powody. Jak stwierdza Sharon Willis możemy je określić jako „strzelenie sobie w stopy”. Zwrot ten – *shoot oneself in the foot* [lub w innej wersji: *shoot oneself in the knee*] – przetłumaczony i coraz bardziej rozpowszechniony w polszczyźnie) w potocznej angielszczyźnie oznacza tyle, co ‘stwarzanie sobie samemu kłopotów’²¹⁷. Stąd postać Ala funkcjonuje jako swego rodzaju ostrzeżenie przed nadmierną inkorporacją cech kobiecych²¹⁸.

Jednak czarny mężczyzna, nawet gdy odzyska swoją męskość, winien pozostać pod czułą kontrolą białego mężczyzny. Ośmielony swoją zdolnością ochrony (zabijania), gdy tylko pojawia się kolejne zagrożenie (zza rogu wyjeżdża biała limuzyna, przewracając przy okazji ogrodzenie), zwraca ku niemu broń z zamiarem wystrzelenia. McClane powstrzymuje go, tłumacząc dobrotliwie, że to przyjaciel („On jest ze mną”) – przypomniał sobie bowiem czekającego w limuzynie Argyle’a. Zważywszy, że większość ofiar przypadkowych postrzałów to afroameerykańskie dzieci (prawdopodobnie tak też było w przypadku Ala), jak z przekazem zauważa Willis: „Zatem biały glina zapobiega kolejnemu morderstwu czarnego na czarnym w tym fantasmagorycznym pisaniu od nowa współczesnej historii”²¹⁹.

Szklana pułapka 2 (1990) rozgrywa się również w okresie świąt Bożego Narodzenia. McClane’owie mają spędzić je razem u rodziców Holly. John przyleciał wcześniej z dziećmi z Los Angeles, Holly – prawdopodobnie ze względu na obowiązki zawodowe (w samolocie wciąż studiuje materiały wzięte z Nakatomi) – musiała zostać dłużej na Zachodnim Wybrzeżu. Tego dnia John ma ją odebrać z waszyngtońskiego międzynarodowego lotniska Dulles. Na tym samym lotnisku oczekiwany jest również przez przedstawicieli Departamentu Sprawiedliwości generał Ramón Esperanza (Franco Nero), którego ekstradycja odbyć ma się z kraju określanego jako Republika Val Verde²²⁰. Esperanza, jak informuje reporter wiadomości telewizyjnych, jeszcze niedawno wspierany był przez Stany Zjednoczone finansowo oraz doradczo w swojej walce prze-

²¹⁷ „*shoot oneself in the foot*”, dostępne przez: <http://dictionary.reference.com/browse/shoot+oneself+in+the+foot> (28.01.2012 r.).

²¹⁸ Sharon Willis, *op. cit.*, s. 42.

²¹⁹ *Ibidem*, s. 44.

²²⁰ Nazwa ta jest używana przez filmowców, by uniknąć ewentualnych napięć dyplomatycznych. Chodzi o kraj hispanojęzyczny, zlokalizowany w centralnej bądź Południowej Ameryce (prawdopodobnie Kubę lub Nikaragwę).

ciwko buntom komunistów. Pozbawiony środków finansowych przez Kongres (po upadku komunizmu w Europie i zakończeniu zimnej wojny?) zaczął handlować kokainą. Przy czym wielu polityków amerykańskich wciąż go nieformalnie wspierało. Prawdopodobnie to oni zorganizowali przechwycenie generała. Za tą interpretacją przemawia fakt, że głównodowodzącym akcji jest pułkownik Stewart (William Sadler), wcześniej związany ze służbami specjalnymi, a następnie do akcji włącza się członek wojskowych służb, major Grant (John Amos), myląc lotniskową policję i McClane'a. Terrorysty chcą nie tylko przejąć samolot z *Esperanzą*, ale też żądają podstawienia transportowca 757 z bakami wypełnionymi paliwem. Przy tym zatrzymują ruch powietrzny na lotnisku do czasu spełnienia ich żądań i odlotu. Odłączeni od wieży lotów piloci kołują maszynami nad Potomakiem²²¹, czekając nie tylko na pozwolenie na lądowanie, ale na jakiekolwiek informacje. Próba obejścia zakazu kontaktu wieży z pilotami kończy się tragicznie. Pułkownik Stuart, udając pracowników wieży lotów, sprowadza brytyjski samolot z 230 osobami na pokładzie, wcześniej obniżywszy na urządzeniach nawierowujących poziom morza. Maszyna uderza o ziemię, stając natychmiast w płomieniach.

W jednym z kołujących samolotów jest właśnie Holly. John McClane szybko orientuje się, że pojawienie się na lotnisku byłych wysoko postawionych osób ze służb specjalnych nie jest przypadkowe. Musi jednak działać nie tylko przeciw nim, ale też przeciw służbom ochrony lotniska (tamtejszej policji oraz strażnikom). McClane pokonuje ich, doprowadza do wybuchu samolotu uciekającego z najemnikami i *Esperanzą*, wreszcie bezpiecznie sprowadza na ziemię lecący już na resztkach paliwa samolot z żoną.

Szklana pułapka 2 w sposób niezwykle przemyślany powiela, ale też transformuje emblematyczne dla *Szklanej pułapki 1* cechy. Wykorzystuje też główny schemat fabularny. Małżonkowie mają się spotkać, by razem, w rodzinnym kręgu, spędzić święta. Kiedy już są blisko, rozdzielają ich złoczyńcy, którzy zagrażają nie tylko im, ale i społeczności. By wziąć w ramiona żonę, McClane musi najpierw pokonać złoczyńców oraz zmierzyć się z oficjalnymi władzami, które przeszkadzają mu w jego misji. W obu filmach mamy do czynienia z odniesieniami do westernu

²²¹ Miejsce jest oczywiście nieprzypadkowe. Zlokalizowany w stanie Maryland Potomac jest CDP (Census-Designated Place, czyli obszarem zamieszkałym, który jest wydzielony względem badań statystycznych, ale nie ma charakteru miejskiego). Słynie z tego, że zamieszkują tam niezwykle zamożni i wpływowi ludzie, w większości pracujący w pobliskim Waszyngtonie. Współczynnik wykształcenia mieszkańców Potomaku jest jednym z najwyższych w Stanach Zjednoczonych.

i filmu katastroficznego²²². Jeśli chodzi o film katastroficzny, to w pierwszej części korzysta on z toposu wieży Babel, sięgając do *Płonącego wieżowca* (1974), w drugiej zaś do filmów „lotniczych” (cykl *Port lotniczy*). O ile w pierwszej części złoczyńcami są Europejczycy, o tyle w drugiej Amerykanie zarówno z Ameryki Południowej, jak i Północnej. Zachowana zostaje przy tym zasada „nadczołowieka” – wysokich, świetnie zbudowanych i wysportowanych, pozbawionych uczuć i emocji typów, którzy bezwzględnie zmierzają do wyznaczonego sobie celu. Pułkownik Stuart nie tylko konstruuje swoje wypowiedzi bardzo starannie, dbając o szyk wyrazów i kadencję zdań, ale też przesadnie dba o swoje ciało. Przedstawiony zostaje, gdy nagi ćwiczy w pokoju hotelowym coś na kształt Tai-chi. I tym razem McClane przemieszczać musi się swobodnie w przestrzeni nieoficjalnej – podziemnych przejściach, szybach wentylacyjnych i windowych, jest też kilkakrotnie zwodzony, a dobrymi donatorami okazują się prości, teoretycznie niewiele znaczący ludzie.

Jak jednak podkreśla Peter Parshall, *Szklanej pułapce 2* brak jest owego wymiaru mitycznego. Film ten opowiada o konieczności restytucji patriarchalnej męskości, wykorzystuje symbolikę świąt Bożego Narodzenia oraz motyw rodziny zagrożonej przez czynniki zewnętrzne i media, poprzestaje jednak na znaczeniach kodowanych na poziomie konstrukcji zdarzeń. Jego siłą są natomiast spektakularne sekwencje akcji oraz powtórzenie²²³. Wydaje mi się jednak, że nie należy tego lekceważyć. Nawet jeśli ta realizacja rytuału nie jest tak gruntowna i doniosła, ma wartość poprzez przywołanie – oglądając przygody Johna McClane’a na lotnisku Washington-Dulles widzowie nie tylko „rozpuszczają się” w emocjach, ale też dokonują operacji zestawiania i porównywania obu części w ten sposób pośrednio aktywizując, dokonując przypomnienia poprzedniego rytuału (powtórzenie z różnicą ma równie dużą moc jak powtórzenie jako takie). Aktywizując podobieństwa w warstwie powierzchniowej, aktywizują również pamięć warstwy głębokiej. I chociaż powtórzenia z różnicą prowokują również odczytania kampie²²⁴, to mit zostaje zaktywizowany²²⁵. Wydaje się też, że część drugą *Szklanej pułapki* odczytać można w kontekście rozważań Rikke Schubart. Właśnie

²²² Sharon Willis, *op. cit.*, s. 39.

²²³ Peter F. Parshall, *op. cit.*, s. 143–144.

²²⁴ Fakt ten podkreśla Sharon Willis, *op. cit.*, s. 29.

²²⁵ W tym sposobie odczytania „niedoskonałości” i „wtórności” *sequelu* idę tropem Carolyn Jess-Cooke, która stwierdza, że *sequele* oferują „spóźnione zakończenie oryginału” i „przedłużoną rekonstrukcję poprzedniego doświadczenia odbiorczego”. Por.: Carolyn Jess-Cooke, *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009, s. 9.

w tym filmie doszło do odsunięcia pasji na rzecz przyspieszenia. Efekt pozostał, choć realizowany jest za pomocą innych środków.

Szklana pułapka 2 trochę inaczej realizuje również dwa inne wątki części pierwszej: wątek genderowy i rasowy. O ile ten drugi został niemal zupełnie wyrugowany – w jednej ze scen pojawia się Al Powell i pomaga McClane'owi w zidentyfikowaniu zabitego terrorysty, o tyle ten pierwszy został zmodyfikowany. Holly jest nie tylko bardziej aktywna mimo zamknięcia w samolocie, to jeszcze sprzymierza się z innymi kobietami i podejmują wspólną walkę z pasażerem, Richardem Thornburgiem (William Atherton), który dla własnej kariery, nie zważając na szkody społeczne, informuje stację telewizyjną, w której pracuje, i nadaje relację na żywo o tym, co się dzieje na niebie nad Waszyngtonem.

W pierwszej części rola Holly ograniczała się do reagowania na sytuacje sprowokowane i rozgrywane przez mężczyzn. Nawet gdy występowała jako liderka grupy wobec Hansa Grubera i pozostałych terrorystów-rabusiów, zapytana o to, kto postawił ją w tej pozycji, odpowiada „Pan, zabijając mojego szefa”. Jej rola w grupie ogranicza się przy tym do dbania o komfort ciężarnej kobiety i warunki sanitarne (do Hansa poszła z prośbą o udostępnienie toalet oraz leżanki dla swojej asystentki będącej w zaawansowanej ciąży). Parshall zwraca uwagę na to, że gdy wychodzi na jaw, kim jej John McClane, jej rola w oczach terrorystów rośnie, ale też powiększa się sposób kodowania jej jako kobiety-obiektu. Od złapania i zatrzymania jako specjalnej zakładniczki, Holly ma rozpięte kilka guzików bluzki i odsłoniętą bieliznę. Aktywność przejawia dopiero w chwili, gdy jest w ramionach Johna. I to w specjalnej sytuacji.

Jednym z pobocznych wątków *Szklanej pułapki 1* jest wątek mediów i bezwzględności dziennikarzy w tropieniu i wykorzystywaniu sytuacji zagrożenia życia do zwiększenia oglądalności i, w konsekwencji, swojej popularności i władzy. Richard Thornburg jest dziennikarzem stacji telewizyjnej. Zdobywa tematy i informacje, podsłuchując kanały na częstotliwościach zarezerwowanych dla policji i miejskich służb ratunkowych. W ten sposób dowiaduje się o problemie w Nakatomi Corporation. Po przybyciu pod budynek prowadzi relację. To jego ludzie zdobywają informacje, kim jest tajemniczy człowiek wzywający pomocy z wieżowca. Oni również ustalają relacje rodzinne pomiędzy Johnem a Holly, identyfikują jej miejsce zamieszkania na Zachodnim Wybrzeżu i udają się do domu, by zrobić wywiad z przerażonymi dziećmi. Thornburg, by zdobyć zdjęcia dzieci, szantażuje INS-em²²⁶ meksykańską opiekunkę Pauli-

²²⁶ INS – Immigration and Naturalization Service, działający w latach 1933–2003 urząd zajmujący się kwestiami emigrantów oraz obywatelstwa.

nę. Dzięki temu materiałowi nadanemu w telewizji, Hans identyfikuje Johna. Dlatego Holly, wychodząc z budynku już po zakończeniu akcji, podchodzi do Thornburga i zamiast odpowiedzieć na jego pytanie, uderza go pięścią w twarz.

Z tego powodu ma sądowy zakaz zbliżania się do dziennikarza. Okazuje się jednak, że w *Szklanej pułapce 2* lecą tym samym samolotem. Thornburg jest nieuprzejmy względem stewardess. Te również wypożyczają mu dwa reportaże poświęcone lotnictwu pasażerskiemu: jeden, jak mówią „obiektywny” na temat bezpieczeństwa lotów: *Latające złomowiska*, drugi o ich zawodzie: *Powietrzne kociaki*. Usłyszawszy historię o znokautowaniu dziennikarza na wizji przez Holly, odwdzięczają się jej szampanem. Później również, gdy Thornburg najpierw nielegalnie zaczyna nasłuchiwać informacji z kokpitu oraz wymiany z wieżą kontrolną, a wreszcie nadaje przez telefon relację na żywo, transmitowaną przez jego stację, która wywołuje panikę na lotnisku, paraliżując działania policji i wojska, Holly, wraz z jedną ze stewardess, unieszkodliwia mężczyznę na resztę lotu paralizatorem. Poza tym jednak czeka cierpliwie na Johna i pada mu w ramiona, gdy tylko udaje się pilotom wylądować.

Wątek dwurasowej przyjaźni pojawi się natomiast – i to w niezwykle rozbudowanej formie – w trzeciej części cyklu. Chodzi tu nie tylko o problematykę, ale również o strukturowanie. Charakterystyczne nawiązania do filmów katastroficznych zostają odrzucone. Reżyserowana ponownie przez Johna McTiernana *Szklanej pułapce 3* (1995) rozgrywa się w Nowym Jorku, jednak scenariusz ograniczonej, kulturowo znaczącej przestrzeni nie zostaje tu zaktywizowany. Można raczej dostrzec nawiązania do opisanych przez Robina Wooda filmów kumpłowskich z lat siedemdziesiątych. Przypomnę, są to: podróż, marginalizacja kobiet, nieobecność domu, męska *love story*, obecność jawnego homoseksualisty oraz śmierć²²⁷. Wszystkie elementy – oprócz obecności jawnego homoseksualisty – zostają w tym filmie wykorzystane. Johna McClane i Zeus Carver (Samuel L. Jackson) muszą nieustannie się przemieszczać, najpierw by na czas dotrzeć do kolejnego miejsca-pułapki przygotowanego przez Simona Grubera (Jeremy Irons), później by schwycić umykającego rabusia-terrorystę. Holly McClane, choć w dalszym ciągu jest żoną Johna, to w ogóle się nie pojawia. Powiedziane zostaje, że mieszka w dalszym ciągu w Los Angeles, gdzie robi karierę w biznesie. Uczucie do niej i chęć odbudowania związku (pozostająca w sferze marzeń i projektów) stanowi doskonały listek figowy, potwierdzający orientację seksualną bohatera. Nieobecność Holly implikuje nieobecność domu i ro-

²²⁷ Robin Wood, *op. cit.*, s. 203–205.

dziny – kolejne tematu filmów kumplowskich. Na zakończenie giną wszyscy istotni złoczyńcy oraz, *doppelganger* Johna, Simon Gruber. Wreszcie męska *love story* – podczas filmu John i Zeus zdolali przeżyć ciężcy podziały i przypieczętować swoją przyjaźń.

Film rozpoczyna scena eksplozji, która wstrząsa Manhattanem pewnego słonecznego ranka. Ładunek został podłożony przez mężczyznę, który zaraz potem dzwoni na policję, by ostrzec o kolejnych bombach. Nie wyjaśnia przy tym, co stoi za kierowanymi przez niego zamachami. Życzy sobie jedynie sprowadzenia Johna McClane’a, ubrania go w tablicę ze specjalnym napisem i postawienia w określonym przez siebie miejscu. Zawieszony w obowiązkach służbowych McClane jest w nienajlepszym stanie. Kapitanowi i jego ludziom udaje się doprowadzić go do porządku i spełniają żądanie terrorysty. Wystawionego w sercu Harlemu McClane’a, noszącego tablicę z napisem „Nienawidzę czarnuchów!”, zauważa Zeus Carver – właściciel komisju ze sprzętem elektronicznym i elektrycznym i zabiera go stamtąd, sam ryzykując życiem. Jak wyjaśnia później McClane’owi, zrobił to nie z altruistycznych pobudek, ale po to, by uniknąć obecności setek żądnych krwi policjantów, którzy pojawiliby się w Harlemie jak tylko ich biały kumpel zostałby zabity. Zeus nie chce pomóc policji, nawet gdy Simon nakazuje pojawienie się obu mężczyzn w kolejnym miejscu. Twierdzi, że nie jest to jego sprawa. Zmienia zdanie usłyszawszy, że bomba podłożona jest nieopodal szkoły, w której uczą się Afroamerykanie – kłamstwo z ust McClane’a.

Mężczyźni udają się w kolejne miejsca i rozwiązują zagadki pozwalające rozbroić ładunki wybuchowe. Nie udaje im się z bombą podłożoną w wagonie metra, choć McClane znajduje ją i wyrzuca z pociągu, minimalizując liczbę ofiar. Wybuch uszkadza stację nieopodal Banku Rezerw Federalnych. Uwaga policji zostaje jednak odciągnięta od tej sprawy, gdy Simon w kolejnej rozmowie telefonicznej obwieszcza, że bomba znajduje się w jednej z nowojorskich szkół. Pozwala jej szukać, zabrania jednak komunikowania się za pomocą policyjnej łączności radiowej. Kiedy policjanci zaangażowani zostają w poszukiwania, Simon Gruber wraz ze swoimi ludźmi dostaje się do banku, rabuje zmagazynowane tam złoto i wywozi czternastoma ukradzionymi tego ranka wywrotkami. McClane odkrywa sens działań Grubera i wyrusza za nim w pościg. Zeusa Carvera wysyła zaś do ostatniego wyznaczonego im miejsca. Nie udaje mu się schwycić rabusiów, ale odkrywają, dzięki zagadce, szkołę, gdzie podłożona została bomba. Specjaliście udaje się ją rozbroić, ale też okazuje się, że zamiast wybuchowego płynu był w niej sok malinowy. John i Zeus odnajdują Grubera i jego ludzi na statku. Choć jest to pułapka (statek miał wybuchnąć, gdyż plan Grubera przewidywał, że nowo-

jorczyści mają myśleć, że jego działania miały charakter rewolucyjny – działał przeciw międzynarodowemu kapitałowi), mężczyźni uchodzą z życiem i na koniec, dzięki podstępowi, zabijają Grubera. Zeusowi udało się przekonać Johna, by zadzwonił do Holly i porozmawiał z nią.

W odniesieniu do *Szklanej pułapki 3* prawdziwe jest zarówno stwierdzenie bell hooks o strukturalizacji fabuły w taki sposób, by czarny mógł zasłużyć na uznanie białego i w ten sposób potwierdzić swoją wartość i wagę w (patriarchalnym) społeczeństwie, jak i stwierdzenie Sharon Willis: „Kiedy sceny padnięcia sobie w ramiona różnych rasowo bohaterów stanowią rozwiązanie końcowe, prowokują jednocześnie pytanie, jakiego rodzaju powiązania mają te filmy ustanowić poprzez wykorzystanie figury różnic rasowych. Zdaje się, że chodzi tu o powiązanie okaleczenia białego męskiego ciała z ustanawianiem społecznych i erotycznych więzi”²²⁸. Niechęć na poziomie jednostkowym zostaje przezwyciężona i film kończy się pojednaniem – uściskiem dwóch mężczyzn, według badaczki, jednak pod pewnym warunkiem. „Ta filmowa więź jednakże jest tylko możliwa dzięki wzajemnej ofierze: biały mężczyzna rezygnuje z kobiety, a czarny mężczyzna z możliwości wolności”²²⁹.

W *Szklanej pułapce* dochodzi do pewnego przesunięcia względem interpretacji Leslie Fiedlera. Wskazywać to może na chęć przełamania przez twórców kulturowych stereotypów, lub chociażby igrania z nimi. W opisywanych przez Fiedlera dziełach czarny kojarzony był z dziką przyrodą, a biały z kulturą. Chcąc odzyskać życiową witalność, biały na powrót musiał dokonać swoistej regresji, odrzucić kulturę i spojrzeć inaczej niż dotychczas na dziką przyrodę. Miała ona nie tyle być celem podboju, ujarzżenia i podporządkowania, ile potęgą, z którą należy się liczyć i z której można czerpać siły witalne. Czarni byli w tym kontekście postrzegani jako ludzie mądrzy mądrością wynikającą z obcowania z przyrodą. Jednak w *Szklanej pułapce* to John postępuje bardziej instynktownie i ma rozeznanie w miejskiej dżungli, a zwłaszcza w sposobach działania i myślenia przestępców. Podświadomie wychwytuje i kojarzy fakty, dzięki którym udaje mu się odsłonić cele Grubera i deptać mu po piętach, powodując zdenerwowanie i, w konsekwencji, błędy w realizacji planów. Mimo swojego stanu – alkoholizm, kac i ostry ból głowy – jest bardzo sprawny fizycznie i wykazuje niezwykłą zdolność planowania. Zeus nie potrafi dotrzymać mu przez długi czas kroku. To on rozwiązuje większość zagadek Grubera. Jednak jego przewaga zaznacza się tylko w sferze intelektualnej. Jeśli chodzi o działanie i planowania, pozostaje

²²⁸ Sharon Willis, *op. cit.*, s. 29.

²²⁹ *Ibidem*.

staje daleko w tyle za McClanem. Początkowo może to wynikać z niechęci do ryzykanctwa, tak symptomatycznego dla Johna, kiedy jednak zdobywa się na aktywność i działanie, to właśnie policjant powstrzymuje go przed podjęciem kroków, które skończyłyby się okaleczeniem lub śmiercią. Przykładem jest tu scena, gdy obaj muszą dostać się z mostu na przepływający tankowiec zajęty przez uciekających ze złotem przestępców. Niewiele myśląc, Zeus proponuje, by po prostu skoczyć. Johna zaś wpada na pomysł spuszczenia się po linie holowniczej SUV-a, którym jechali.

Dzięki McClane'owi Zeus Carver zmienia się z zrządzającego domorośłego intelektualisty, kryjącego się za słowami i unikającego działania, w zdolnego chwycić za broń i walczyć w imię wyższej sprawy wojownika. Zeus też, co podkreślali krytycy, ironizując przy tym, wyzbywa się swoistego rasizmu, który ograniczał jego horyzonty i nie pozwalał dostrzec spraw w szerszej perspektywie. Jeśli chodzi o tę pierwszą kwestię, istotny jest wątek dwóch afroamerykańskich chłopców, dla których Carver jest swego rodzaju zastępczym rodzicem. Pamiętnego poranka, którego Manhattanem wstrząsnął wybuch, przysłani przez złodziejaszka chłopcy przyszli do komisju Zeusa, by sprzedać rzekomo jego magnetofon. Zeusa denerwuje to, że chłopcy wykorzystywani są do paserstwa i ryzykują swoją przyszłość. Mężczyzna uświadamia im, w co zostali wciągnięci i jak dają się wykorzystywać oraz nakłania do pójścia do szkoły na zajęcia. Sytuacja, jak można domniemywać, nie jest wyjątkowa. Zeus zabiera od nich sprzęt, mówi, że sam rozliczy się ze zleceniodawcą. Jednak prawdopodobnie robi tak od dawna, nigdy nie doprowadzając sprawy do końca. Na zakończenie filmu, kiedy okazuje się, że bomba podłożona jest w szkole, do której uczęszczają jego podopieczni, nie rzuca wszystkiego i nie biegnie ich ratować, ale pozostaje przy McClane'ie, walcząc o coś więcej, coś ponad to. Zeus nie walczy już o czarne dzieci (sprawa partykularna), ale o wyeliminowanie terrorysty zagrażającemu porządkowi społecznemu. (Na dobrą sprawę, zgodnie z logiką swojej początkowej postawy, Zeus powinien nie tylko pójść ratować chłopców, ale też ucieszyć się z działań Grubera, gdyż ten uderzył w serce systemu represjonującego między innymi Afroamerykanów. Zdrada i upadek Zeusa są zatem dołączalne.)

Z punktu widzenia kina policyjnego lata osiemdziesiąte XX wieku przyniosły zmiany, które spowodowały ustabilizowanie pozycji gatunku na mapie genologicznej kina amerykańskiego. Wskazane przeze mnie konstytuujące go we wcześniejszej dekadzie elementy, takie jak wykorzystanie trójki postaci (przestępcy, ofiary i stróża prawa) z wysunięciem

na plan pierwszy stróża prawa (szeroko rozumianego policjanta), idea regeneracji poprzez przemoc, *vigilantism*, miasto jako miejsce akcji oraz powiązanie postaci stróża prawa z koncepcją hegemonicznej męskości wciąż pozostały relewantne i znaczące dla jego określenia. Podobnie było ze składnią „jak-ich-złapać” – z reguły tożsamość sprawcy i sposób popełnienia zbrodni znane były nie tylko widzowi, ale również policyjnemu bohaterowi niemal od początku. Z uwagi na przebiegłość i inteligencję przestępcy lub/i obstrukcję administracji oraz systemu prawa naczelną kwestią pozostawało znalezienie sposobu na unieszkodliwienie go (często sprowadzonego do fizycznego wyeliminowania).

Zmiany w kinie policyjnym w latach osiemdziesiątych polegały z jednej strony na wprowadzeniu i wykorzystaniu nowych elementów semantyczno-syntaktycznych, z drugiej na przekształceniach w sposobie przedstawiania hegemonicznej męskości oraz konstruowania związanego z nią dyskursu. Przy czym obie te kwestie zostały z sobą powiązane. Nowe elementy – zarówno te zapożyczone z niezwykle pręźnie rozwijającego się od drugiej połowy lat siedemdziesiątych kina akcji, jak i te o proveniencji kulturowo-filmowej – sfunkcjonalizowane zostały względem tradycyjnej wymowy kina policyjnego. Przekaz mówiący o złu zagrażającym społeczeństwu i pogrążaniu się świata w chaosie oraz jedynym możliwym sposobie uratowania go przed katastrofą przez silną zdeterminowaną jednostkę (białego, heteroseksualnego mężczyznę z [niższej] klasy średniej), „samotnego wilka” będącego jednocześnie stróżem prawa, pozostał niemal niezmieniony.

Jednym z wprowadzonych (lub wykorzystanych na dużo szerszą skalę) do kina policyjnego w latach osiemdziesiątych elementów była przedstawiana w sposób niezwykle obrazowy przemoc, której towarzyszyły widowiskowe sekwencje. W ich analizie badacze zwracają szczególną uwagę na dwie kwestie: odejście od zwartej narracji oraz męskie ciało. Sekwencje bójek, pościgów, zamachów, strzelanin i destrukcji miały w większości przypadków swoje uzasadnienie narracyjne. Jednak ich widowiskowość, czas trwania, wykorzystane przy ich kręceniu zasoby oraz środki wizualno-montażowe nie tylko przekładały się na wrażenia sensoryczne, którymi epatowano widzów, ale również powodowały zatrzymanie narracji i wprowadzenie w tkankę filmu spektaklu – jak w musicalach. O ile jednak w musicalach przedmiotem spektaklu było ciało kobiece, o tyle w policyjnym kinie akcji stało się nim ciało męskie. Przy czym nie chodziło o „przyjemność wzrokową” widza, ale o kodowanie znaczeń związanych z preferowanym modelem męskości. Susan Jeffords określa je mianem „żelaznego ciała”. Jednocześnie jednak filmy te prowokowały mniej lub bardziej jawnym homoerotyzmem dystanso-

wanym poprzez odgrywanie sadomasochistycznych rytuałów upokarzania i śmierci oraz rytualnego inwokowania sodomii.

„Żelazne ciało” – charakterystyczne nie tylko dla policyjnego kina akcji lat osiemdziesiątych – niosło z sobą zdecydowanie konserwatywny przekaz. Zaświadczało o tym, że jego posiadacz jest silną, zdeterminowaną, odważną, pracowitą, jedyną gotową na walkę na śmierć i życie o konstytuujące społeczeństwo wartości jednostką. Analizując filmy z lat osiemdziesiątych, Jeffords zwraca uwagę, że sposób jego kodowania przeszedł ewolucję, z biegiem czasu inkorporując cechy konotujące empatię, potrzebę rodziny i bliskości czy wrażliwość. W policyjnym kinie akcji ten trend ewolucyjny również się zaznacza. Policjanci walczą ze złem już nie tylko dla dobra społeczeństwa lub „bo taka jest ich praca”, ale również dla ochrony rodziny. Na poziomie syntaktycznym ujawnia się to przejściem od narracji strukturalizowanej w oparciu o wątek *doppelgängera* do narracji wykorzystującej syntaksę Wyprawy Bohatera. Ta ostatnia bowiem, prócz wskazania bohaterowi celu, jakim jest zdobycie eliksiru (nauki albo skarbu, który pozwoli zniszczyć zło i ocalić społeczność), pozwala również przejść wewnętrzną przemianę.

Przemiana wewnętrzna, która dokonuje się w „zaciętrzewionym gliniarzu” w latach osiemdziesiątych, polega nie tylko na zrozumieniu jak ważna jest kobieta, dom i dzieci w życiu mężczyzny. Równie ważna jest zmiana, która dotyczy stosunku do mniejszości rasowych i etnicznych. Wprowadzenie syntaksy filmu kumplowskiego pozwala na pokazanie wzajemnych relacji pomiędzy mającymi odmienne pochodzenie partnerami i dotarcie się ich w trakcie realizacji wspólnego celu. Przy czym w relacjach międzyrasowych, podobnie jak w relacjach pomiędzy płciami, owa zmiana jest powierzchowna i nie tyle prowadzi do głębokiego przewartościowania, ile do zmiany taktyki, która ma na jakiś czas uspić czujność mniejszości konstytuujących kulturowych Innych. W przypadku relacji pomiędzy białym policjantem a jego czarnoskórym partnerem wykorzystane zostają do tego mity i stereotypy kulturowe, już wcześniej obecne w kulturze amerykańskiej: połączenie stereotypu czarnucha i samca oraz czarnucha i niańki (Donald Bogle), syndrom „dla tatusia” (bell hooks) oraz mit „idyllicznego antymażeństwa” (Leslie Fiedler).

Podobnie jak filmy z „zaciętrzewionymi gliniarzami”, filmy policyjnego kina akcji powstawały nie tylko w latach osiemdziesiątych, ale również później – w latach dziewięćdziesiątych i po roku 2000. Opisany przeze mnie model najpełniej realizują dwa analizowane w tym rozdziale cykle: *Zabójcza broń* (1987, 1989, 1992, 1998) oraz *Szklana pułapka* (1988, 1990, 1995, 2007). Wśród policyjnych filmów akcji warto jednak również

wymienić: *48 godzin* (1982, 1990), *Gliniarz z Beverly Hills* (1984, 1987, 1994), *Zapomnieć o strachu* (1986), *Zasadzka* (1987, 1993), *Czerwona gorączka* (1988), *Cobra* (1988), *Nico* (1988), *Renegaci* (1989)²³⁰, *Tango i Cash* (1989), *Wygrać ze śmiercią* (1990), *Żółtodziób* (1990), *Ostatni skaut* (1991), *Ciężka próba* (1991), *Gliniarz w przedszkolu* (1991), *Speed: Niebezpieczna prędkość* (1994, 1997), *Bad Boys* (1995, 2003)²³¹, *Bez twarzy* (1997) czy *Godziny szczytu* (1998, 2001, 2007, 2011)²³².

²³⁰ W *Renegatach* – jedynym filmie, jaki pamiętam – partnerem gliniarza jest przedstawiciel rdzennych mieszkańców Stanów Zjednoczonych.

²³¹ Cykl ten stanowi ciekawą wariację względem modelu, gdyż obaj partnerzy są Afroamerykanami.

²³² W *Godzinach szczytu* z kolei bohaterami są Hongkończyk/Chińczyk oraz Afroamerykanin.

Rozdział IV

Kino policyjne w latach dziewięćdziesiątych XX wieku

Lata dziewięćdziesiąte XX wieku przyniosły kolejne zmiany w kinie policyjnym. Były one mniej spektakularne niż cykl z Brudnym Harrym w latach siedemdziesiątych i policyjne kino akcji w latach osiemdziesiątych, niemniej równie istotne. Filmy odwołujące się do wypracowanych wzorców w dalszym ciągu były realizowane. Dwa z filmów z Harrym Callahanem powstały w latach osiemdziesiątych (*Nagłe uderzenie* [1983], *Pula śmierci* [1988]). *Dobry gliniarz* (1991) i *Gorączka* (1995) bezpośrednio nawiązywały do konwencji, w *Tajemnicach Los Angeles* (1997) lub w *Nieugiętych* (1996) postać „zaciętrzewionego gliny” pojawiała się w kostiumie retro (w obu akcja umieszczona została w latach czterdziestych-pięćdziesiątych i wykorzystano stylistykę *film noir*). Jeśli spojrzeć na kino akcji, dwie środkowe części *Szklanej pułapki* (1990, 1995) powstały w latach dziewięćdziesiątych (ostatnia w 2007 roku). Podobnie było z *Zabójczą bronią* – część trzecia i czwarta powstały odpowiednio w 1992 i 1998 roku. Jeden z większych przebojów *cop action cinema* – *Bad Boys* – wprowadzony został na ekrany w 1995 roku (część druga w 2003 roku). Mimo obecności i popularności tych podgatunków, w kinie policyjnym uwidoczniły się nowe trendy.

Linda Mizejewski wysuwa hipotezę, że w latach dziewięćdziesiątych w obrębie kina kryminalnego punkt zainteresowania przesunął się ze stróżów prawa na przestępców. Po załamaniu w poprzednim dziesięcioleciu, kino gangsterskie odzyskało swoje pozycje na listach hitów. Mizejewski zwraca uwagę na tytuły otwierające dekadę: *Chłopców z ferajny* (1990), *Ojca chrzestnego III* (1990) i *Ścieżkę strachu* (1990)¹. Filmy te odwoływały się do schematów kina gangsterskiego i choć zrealizowane przez twórców postrzeganych jako niezależni (odpowiednio: Martina Scorsese, Francis Ford Coppola i braci Coen), to wyprodukowane zo-

¹ Linda Mizejewski, 1990: *Movies and the Off-White Gangster*, [w:] Chris Holmlund (ed.), *American Cinema of the 1990s: Themes and Variations*, Rutgers University Press, New Brunswick 2008 [kindle edition, locations: 406–692].

stały w obrębie hollywoodzkiej maszyny. W kinie niezależnym również zaznaczyły swoją obecność filmy z przestępcami. Warto jednak zwrócić uwagę, że ich autorzy balansowali często pomiędzy obiema perspektywami: przestępców i policjantów, problematyzując dodatkowo kwestie etniczne i rasowe. Z tego samego 1990 roku należy w tym kontekście wymienić *W przedsionku piekła* (1990) i *Króla Nowego Jorku* (1990). Kino policyjne głównego nurtu rozwijało się jednak dalej. Obok filmów z „zaciętrzewionym gliną” i kina akcji zaczęły pojawiać się też innego typu produkcje. Czerpały one z nowych, symptomatycznych dla kina hollywoodzkiego lat dziewięćdziesiątych nurtów – filmów z seryjnym mordercą i z kina akcji, którego główną lub jedną z głównych postaci była kobieta.

W klasycznym kinie hollywoodzkim dla kobiet zarezerwowane były przede wszystkim tzw. gatunki kobiece (melodramat, komedia romantyczna, musical). Pojawiające się w nich bohaterki traktowane były stereotypowo. Ich możliwość działania ograniczała się do okazywania uczuć, uwodzenia i walki o mężczyznę lub dziecko. Pod tym względem nawet *femme fatale* – kluczowa postać filmu czarnego – niewiele się różniła; na zakończenie za swoją aktywność w obrębie narracji karana była z reguły śmiercią. Kino postklasyczne nie przyniosło w tej kwestii znaczących zmian. Co więcej, nastąpił ilościowy spadek interesujących kobiecych postaci w kinie głównego nurtu, a reżyserzy zaczęli ujawniać swoje mizoginiczne postawy². Przełom nastąpił dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Dwie ważne dla kina akcji z kobietą bohaterką postacie to Ellen Ripley (Sigourney Weaver) i Sarah Connor (Linda Hamilton). Ripley co prawda pojawiła się po raz pierwszy w *Obcym – 8 pasażerze Nostromo* Ridleya Scotta w 1979 roku, by powrócić w *Obcych – decydującym starciu* (1986). W latach dziewięćdziesiątych wystąpiła aż dwukrotnie, bo w *Obcych 3* (1992) i *Obcym: przebudzeniu* (1997), wzbudzając niezwykle poruszenie wśród krytyków i aplauz widzów. Sarah Connor również pojawiła się wcześniej – w 1984 roku w pierwszej części *Terminatora*. Znacznie ważniejsza jest jednak jej postać z drugiej części cyklu, z *Terminatora 2: Dzień sądu*, po przemianie ze zmuszonej do nieustannej ucieczki, histeryzującej dziewczyny w zdeterminowaną i gotową do walki na śmierć i życie matkę. W kinie policyjnym, jeśli chodzi o bohaterki kobiece, to w porównaniu z dwoma wcześniejszymi dekadami, zaszły wręcz spektakularne zmiany. Najczęściej dyskutowaną postacią (i chyba najbardziej paradoksalną) była (i jest) Clarice Starling, prota-

² Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2nd Edition, The University of Chicago Press, Chicago, London 1987, s. 323–371.

gonistka *Milczenia owiec* (1991), która stała się bohaterką i wzorem dla bardzo wielu kobiet. W swojej analizie nie ograniczę się jednak do jej postaci.

Jeśli chodzi o pierwszy ze wspomnianych nurtów – *serial killer cinema* – to pod koniec stulecia zrobił on niezwykle karierę, bazując na symptomatycznej dla tego okresu obsesji społecznej na punkcie seryjnych morderców. Najgłośniejsze tytuły to *Milczenie owiec* (1991), *Kalifornia* (1993), *Urodzeni mordercy* (1994), *Siedem* (1995), *Psychopata* (1995) i *American Psycho* (2000). Postać wielokrotnego mordercy pojawia się w różnych filmach. Najbardziej znaczącą grupę stanowią horrory oraz *slasher movies*. Z uwagi na dominantę w postaci wyróżników gatunkowych horroru oraz specyfikę morderców – według terminologii, do której się odniosę w dalszej części rozdziału, w horrorach występują raczej *spree killers* lub masowi mordercy, nie zaś seryjni mordercy – te filmy nie będą brane przeze mnie pod uwagę. Wykluczę również ze swoich rozważań filmy, w których albo nie pojawiają się policjanci, albo odsunięci zostają na dalszy plan, stanowiąc swego rodzaju tło. Znacznie trudniejszą kwestią będzie oddzielenie filmów z seryjnym mordercą od filmów kolejnej rozważanej przeze mnie grupy, w której dominuje kobieta policjant. Bardzo wiele z nich łączy bowiem oba wspomniane wątki (*Czarna wdowa* [1987], *Błękitna stal* [1989], *Psychopata* [1995], *Kolekcjoner kości* [1999], *Cela* [2000], *Śmiertelna wyliczanka* [2002], *Amnezja* [2004], *Złodziej życia* [2004]). Trudność ta ujawnia się już chociażby w najważniejszej realizacji tego okresu – wspomnianym *Milczeniu owiec*. W filmie Demme'a występuje nie jeden, ale dwaj seryjni mordercy, a prawo reprezentuje młoda kobieta. Z tego powodu *Milczenie...* analizować będę dwukrotnie, traktując je jako jeden z paradygmatycznych filmów zarówno dla kina policyjnego z seryjnym mordercą, jak i kina z policjantką. Do analizy fenomenu kina policyjnego z seryjnym mordercą, prócz *Milczenia owiec*, wybrałam również *Łowcę* (1986) Michaela Manna oraz *Siedem* Davida Finchera. Analizując *Milczenie owiec*, w tej części położę przede wszystkim nacisk na konstrukcję filmowego seryjnego mordercy. Szczegółowe przyjrzenie się mu jest istotne z uwagi na powracający w filmach policyjnych motyw sobowtóra i wzajemnych powiązań pomiędzy przestępcą a ścigającym go stróżem prawa. *Łowca* – pierwszy z cyklu filmów z Hannibalem Lecterem – posłuży jako punkt wyjścia do analizy charakterystycznej dla tego nurtu postaci policyjnego profilanta. *Siedem* to swego rodzaju kwintesencja kina z seryjnym mordercą i społecznymi lękami będących wyrazem i towarzyszącymi temu fenomenowi w Stanach Zjednoczonych.

Kino policyjne z seryjnym mordercą

Kontekst kulturowy

Stany Zjednoczone określane są światową stolicą seryjnych morderców³. W popularnych opracowaniach często podkreśla się, że zajmując piątą pozycję pod względem liczby ludności na świecie, są (lub były) jednocześnie miejscem zamieszkania i działania 75 procent znanych w historii seryjnych morderców⁴. Z ogólnej liczby ofiar przestępstw popełnianych rocznie na terenie kraju aż 25 procent to ofiary seryjnych morderców. Powyższe dane coraz częściej poddawane są weryfikacji. Philip Jenkins w książce *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide* obnaża mechanizmy ich wyolbrzymiania i wykorzystywania w dyskursie społecznym. Pokazuje również, jak dochodzi do błędów w statystykach. Niebagatelnych, gdyż według jego wyliczeń na podstawie danych udostępnionych przez FBI oraz policję odsetek ofiar szeroko rozumianych seryjnych morderców (łącznie z masowymi mordercami i tzw. *spree killers*) wynosi dwa procent⁵, czyli – bagatela – 23 procent mniej niż podają dziennikarze. Nie zmienia to faktu, że właśnie w Stanach Zjednoczonych najprężniej rozwinął się przemysł rozrywkowy eksploatujący fenomen wielokrotnych morderstw. Znaczna część produkcji w obrębie kultury popularnej wykorzystuje ten temat. Seryjni mordercy pojawiają się w filmach fabularnych i dokumentalnych, serialach telewizyjnych, *talk shows*, poświęcone im są całe bloki w *reality tv* i programy w rodzaju *true-crime case accounts* (sprawozdania z prawdziwych wypadków). Mimo protestów i zakazów w wielu stanach, wprowadzona została na rynek seria *true crime trading cards*⁶. Są również bohaterami komiksów i fanzinów⁷.

³ Robert Cettl, *Serial Killer Cinema. An Analytical Filmography*, McFarland & Company, Jefferson (NC), London 2003, s. 25.

⁴ Amy Taubin, *Grabbing the Knife: „The Silence of the Lambs” and the History of the Serial Killer Movie*, [w:] Pam Cook, Philip Dodd (eds.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Temple University Press, Philadelphia 1993, s. 124.

⁵ Philip Jenkins, *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*, Aldine de Gruyter, New York 1994, s. 46. Mity narosłe wokół fenomenu seryjnych morderców Jenkins rozważa w szczególności w drugim rozdziale książki *The Reality of Serial Murder* (s. 21–47).

⁶ Chodzi o karty, które fani zbierają, a na których widnieją wizerunki seryjnych morderców.

⁷ Robert Cettl, *op. cit.*, s. 25.

Zdecydowanie odróżnić należy jednak seryjne morderstwa jako fenomen społeczny od fascynacji społecznej seryjnymi mordercami przejawiający się w kulturze popularnej. Zajmujący się kwestią seryjnych morderstw jako fenomenem społecznym socjolog, antropolog i kulturoznawcy zwracają uwagę na szereg możliwych przyczyn jego zjawiska. Richard Dyer wiąże je z dominacją systemu kapitalistycznego opartego na seryjnej produkcji dóbr. Podkreśla przy tym – szczególnie w naszym obszarze kulturowym – fascynację seryjnością, która przejawiała się wcześniej w opowieściach, literaturze, rysunkach i obrazach, następnie zaś w wiadomościach i ramówkach telewizyjnych. Anonimowość gwarantowana przez społeczeństwa masowe, mobilność i wzrost szybkości przemieszczania się, rozluźnienie więzów społecznych i rodzinnych, ułatwiających kontrolę nad działaniami jednostek oraz „rytualizacja seksualnego uprzedmiotowienia kobiet w mediach” spotęgowały negatywne konsekwencje odpodmiotowienia relacji międzyludzkich⁸.

Antykobięcy wymiar fenomenu wielokrotnych morderstw często podkreślany jest przez badaczy zorientowanych feministycznie. Twierdzą oni, że społeczeństwo patriarchalne, szczególnie amerykańskie, wspiera negatywny stosunek do kobiet. Stąd akceptacja, czy wręcz fascynacja, obrazami zadawania im bólu, poniżania czy stosowania wobec nich przemocy oraz „kariera” tej tematyki w kulturze popularnej. Opisu-
jąc zjawisko, badacze posługują się neologizmem ‘kobietobójstwo’ (*femicide*, lub *gynocide*, lub *feminicide*)⁹. Istnienie i fascynację seryjnymi mordercami uważają za najbardziej widoczny jego objaw. Termin ‘kobietobójstwo’ pojawił się już na początku XIX wieku. Szerzej zaczął być wykorzystywany w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, gdy feministki rozpoczęły publiczną dyskusję na temat gwałtów i pornografii. W roku 1987 wydane zostały dwie książki: Jane Caputi *The Age of Sex Crimes* oraz Deborah Cameron i Elizabeth Frazer *The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder*, które spopularyzowały jego użycie. Seryjne morderstwa jako forma uprawiania i przyzwolenia na kobietobójstwo było, według autorek, jednym z przejawów *backlashu* – negatywnej reakcji mężczyzn i środowisk konserwatywno-prawicowych

⁸ Richard Dyer, *Kill and Kill Again*, „Sight and Sound” 1997, Vol. 7: 9, s. 14.

⁹ Jane Caputi definiuje je w następujący sposób: „Kobietobójstwo to seksualnie polityczne morderstwo kobiet [*sexually political murder of women*], zadawane pojedynczo lub zbiorowo, powodowane mizoginią, poczuciem własności, urzeczowieniem lub chęcią narzucenia męskiej supremacji”. Por.: Jane Caputi, *Small Ceremonies: Ritual in „Forrest Gump”, „Natural Born Killers”, „Seven”, and „Follow Me Home”,* [w:] Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s. 171 (przypis 2).

na osiągnięcia drugiej fali feminizmu w Stanach Zjednoczonych. Caputi posuwa się nawet do stwierdzenia, że przemoc wobec kobiet jest wpisana w patriarchat i stanowi jego nieodłączny składnik. Popularność seryjnych morderców (badaczka ze szczególną uwagą rozważa postać Patricia Batemana z powieści Breta Eastona Ellisa *American Psycho* [1991] i jej adaptacji [2000]) dowodzi ich „normalności”. Caputi nie tylko przygląda się przyzwoleniu na kobietobójstwo, ale też traktuje je jako metaforę innego problemu – „ziemiobójstwa” (*ecocide*). Ziemia traktowana jest bowiem jako Inny cywilizacji, podobnie jak kobieta traktowana jest jako Inny mężczyzny. Stąd filmy z seryjnym mordercą na poziomie metaforycznym traktują również o tym problemie cywilizacyjnym. Wreszcie trzecim elementem dopełniającym, według Caputi, całości obrazu jest samobójstwo (*femicide, ecocide, suicide*), refigurowane za pomocą wątku kanibalizmu (kanibalizm równa się konsumeryzm, konsumeryzm równa się nieprzemyślane pożeranie tego, co zostało nam dane, konsumeryzm równa się samobójstwo)¹⁰.

Znaczenie fenomenu seryjnych morderstw w dookreśleniu światopoglądowym ruchów konserwatywno-prawicowych podkreśla również Philip Jenkins¹¹. Badacz w swojej analizie kładzie jednak nacisk na wykorzystanie histerii społecznej związanej z – jak to określały żądne sensacji media – „nową epidemią umacniania” konserwatywnej ideologii w okresie rządów Ronalda Reagana. W wieku XX ruch praw obywatelskich, kontestacja lat sześćdziesiątych i aktywność środowisk feministycznych doprowadziły do upadku fundamentalnych dla amerykańskiego społeczeństwa wartości i zaniku samodyscypliny. W konsekwencji tego pojawili się również pozbawieni kontroli nad swoimi morderczymi instynktami przestępcy. Stąd tak popularne w środowiskach prawicowych nawoływanie do powrotu do źródeł, promowanie „męskich” wartości i postaw („z podniesionym czołem” [*standing tall*], „walka w swojej obronie” [*fighting back*]), złożenie odpowiedzialności na barki jednostki i definiowanie problemów społecznych (takich jak przestępczość lub prostytucja) w kategoriach pobłażania sobie, ulegania grzechowi i złu. Winę za to ponosiły rozbudowane programy pomocy społecznej i umocnienie władz centralnych. Dlatego konserwatyści dążyli do osłabienia rządu federalnego. Paradoksalnie jednak domagali się jednocześnie zwiększenia nakładów na policję i egzekwowanie prawa.

¹⁰ Jane Caputi, *American Psychos: The Serial Killer in Contemporary Fiction*, „Journal of American Culture” December 1993, Vol. 16, Issue 4, s. 102–106. Sposób w jaki działa to w filmie Caputi przedstawia na podstawie analizy chociażby *Urodzonych morderców* (1994) i *Siedem* (1995). Por.: Jane Caputi, *Small Ceremonies...*, s. 147–174.

¹¹ Philip Jenkins, *op. cit.*

Jenkins zwraca szczególną uwagę na wzrost znaczenia i finansów przeznaczonych na FBI, a zwłaszcza na Behavioral Science Unit (BSU), w którym zajmowano się badaniami nad agresywnymi zachowaniami i profilem psychologicznym przestępców, w tym seryjnych morderców.

Na symptomatyczne dla ówczesnej kultury amerykańskiej wyparcie i zanegowanie odpowiedzialności za zło wskazuje również Richard Titchcott¹², choć z innej niż światopoglądowa perspektywy. Mimo odwołań do psychoanalizy i poszukiwania za jej pomocą wydarzeń w życiu sprawców, które mogłyby wyjaśnić powody, dla których zaczęli zabijać, w powieściach i filmach o seryjnych mordercach nacisk kładzie się na brak motywów ich zbrodni. Jednocześnie autorzy powołują się na transcendentne zło, którego nikt i nic nie jest w stanie powstrzymać. Titchcott zwraca uwagę na konsekwencje tego typu myślenia. Jeżeli nic nie można zrobić, by powstrzymać morderców, z góry przyjmuje się, że reformy i edukacja społeczeństwa są bezzasadne, co ma negatywne skutki dla amerykańskiego społeczeństwa.

Wreszcie Mark Seltzer uznaje fascynację fenomenem seryjnych morderców za wyraz przemian w sferze publicznej, do których doszło w ciągu ostatnich stu lat. Wystawianie na widok publiczny i ekscytowanie się obnażonym, poranionym, okaleczonym i rozszarpanym tak ciałem, jak również psychiką człowieka, Seltzer uznaje za patologię i określa jako przejaw „*American wound culture*” (amerykańskiej kultury rany). Seryjny morderca zaś jest najbardziej wynaturzonym tworem tej kultury¹³.

Badacze twierdzą, że wpływ na rozwój filmów z seryjnym mordercą miały nie tylko ogólne przemiany w kulturze XX wieku, ale też konkretne zdarzenia. Seria zabójstw politycznych w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych głęboko wstrząsnęła społeczeństwem amerykańskim, wskazując na możliwość eskalacji niekontrolowanej przemocy w życiu publicznym. Należy również wspomnieć wzrost przestępczości i spadek poczucia bezpieczeństwa, zwłaszcza wśród mieszkańców wielkich miast. Nie bez znaczenia był również fakt pojawienia się kilku seryjnych morderców w tym okresie i szum medialny wokół ich postaci¹⁴. Od grudnia 1968 do października 1969 roku w okolicach San Francisco grasował zabójca, który określał się jako Zodiak. Latem 1969 roku „ro-

¹² Richard Titchcott, *Making Monsters: Jeffrey Dahmer and the Social Construction of the Serial Killer*, University of Southern California, 1995.

¹³ Mark Seltzer, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Routledge, London 1998.

¹⁴ Robert Cettl, *op. cit.*, s. 22–23; Nicole Rafter, *Shots In the Mirror: Crime Films and Society*, 2nd Edition, Oxford University Press, Oxford, New York 2006, s. 90–91.

dzina Mansona“ dokonała szeregu napaści i morderstw, w tym głośnej masakry w domu przy Cielo Drive w Benedict Canyon, w Los Angeles, wynajmowanym przez Romana Polańskiego i Sharon Tate. Na początek lat siedemdziesiątych (1972–1973) przypada aktywność Eda Kempera w okolicach Santa Cruz w Kalifornii. Ted Bundy mordował w Utah, Kolorado i na Florydzie w latach 1974–1978. John Wayne Gacy pozbawił życia prawdopodobnie 33 nastolatków i młodych mężczyzn w okresie od 1972 do 1978 roku, grzebiąc ich ciała w swoim domu, w Chicago, i okolicy¹⁵. To tylko niektóre, najgłośniejsze, nazwiska i sprawy, które docierały do społecznej świadomości tego okresu.

Termin ‘seryjny morderca’

Termin ‘seryjny morderca’ pojawił się w latach trzydziestych XX wieku. Jako pierwszy próby zdefiniowania fenomenu podjął się niemiecki inspektor policji Ernst Gennat. Powszechnie jednak autorstwo definicji przypisuje się byłemu specjalnemu agentowi FBI Robertowi Resslerowi, który wprowadzić miał je do użycia w latach siedemdziesiątych. Warto przy tym podkreślić, że w amerykańskiej terminologii kryminalnej rozróżnia się trzy, często mylone z sobą, typy przestępstw. Najbardziej ogólnym określeniem, obejmującym różnego rodzaju zbrodnie, podczas których dochodzi do odebrania życia wielu osobom, jest termin ‘wielokrotne morderstwo’ (*multiple killing*). Wielokrotni mordercy mogą być: seryjnymi mordercami (*serial killers*), masowymi mordercami (*mass murderers*) i *spree killers*.

Według zamieszczonej na stronach FBI definicji, seryjne morderstwo to „Bezprawne, oddzielone od siebie zabójstwa dwóch lub więcej ofiar dokonane przez tego samego sprawcę (tych samych sprawców)”. Seryjny morderca może działać sam lub z partnerem/partnerką, liczba morderstw wynosi dwa lub więcej, a morderstwa muszą być od siebie niezależne (wyraźnie oddzielone w czasie)¹⁶. Istotnym jest tu tak zwany okres wyciszenia, który następuje pomiędzy kolejnymi atakami. Odróżnia on seryjnych morderców od masowych morderców. Ci drudzy zabijają wiele osób podczas jednej erupcji przemocy. Najczęściej w tym samym miej-

¹⁵ Por. chociażby: Harold Schechter, *The Serial Killer Files: The Who, What, Where, How, and Why of the World's Most Terrifying Murderers*, Ballantine Books, New York 2003 (zwłaszcza s. 174–204).

¹⁶ Robert J. Morton, Mark A. Hilts (eds.), *Serial Murder: Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators*, Behavioral Analysis Unit-2, National Center for Analysis of Violent Crime, Critical Incident Response Group, Federal Bureau of Investigation, s. 9.

scu i czasie. Jako przykład podawana jest masakra w Luby's Restaurant w Killeen (Teksas) w 1991 roku. George Hennard wjechał swoim *pick-upem* do restauracji, zastrzelił 23 osoby, zranił 20 i popełnił samobójstwo. Czy masakra w Virginia Tech w Blacksburg w 2007 roku, kiedy to student Seung-Hui Cho zabił podczas dwóch ataków oddzielonych od siebie w czasie o około dwie godziny¹⁷ 32 osoby i ranił 25 innych¹⁸. Ich filmowym przykładem będzie *Słoń* (2003) czy estońska *Nasza klasa* (2007). Z kolei *spree killers* mordują, przemieszczając się. Do czynów dochodzi w krótkich odstępach czasu w różnych miejscach¹⁹. Przykładem jest Charles Whitman, student University of Texas w Austin, który 1 sierpnia 1966 roku najpierw zabił swoją żonę i matkę, a następnie strzelał z uniwersyteckiej wieży do przypadkowych osób, zabijając 14 i raniąc 31 z nich. W październiku 2002 roku w Waszyngtonie D.C., Wirginii i Marylandzie dochodziło do ataków określanych jako *Beltway sniper attacks*. John Muhammad i Lee Mlvo, którzy okazali się ich sprawcami, zabili w ciągu trzech tygodni dziesięć osób. Najbardziej znanym filmowym przykładem *spree killer* jest tytułowy bohater z *Henry: portret seryjnego zabójcy* (1986).

Seryjni mordercy określani bywają również jako „mordercy obcych” (*stranger murderers*), „rekreacyjni mordercy” (*recreational killers*) lub „mordercy z pożądania” (*lust killers*). Pierwsze określenie – mordercy obcych – wynika z tego, że seryjni mordercy na swoje ofiary w większości wybierają nieznane sobie wcześniej osoby (co nie znaczy, że przypadkowe). Dwa pozostałe określenia – mordercy rekreacyjni i mordercy z pożądania – wynikają z „powiązania tych aktów z wypoczynkiem i pragnieniami o charakterze seksualnym”²⁰.

Rozwój historyczny formuły

W przypadku filmowych wielokrotnych morderców nie przestrzega się tych rozróżnień, często w ogóle je pomijając. Rzadko bowiem o Normanie Batesie z *Psychozy* (1960) mówi się jako o seryjnym mordercy, choć spełnia warunki wskazane w definicji. Z kolei Henry z *Henry: portret*

¹⁷ Właśnie ze względu na tę przerwę pomiędzy atakami Seung-Hui Cho podawany jest też jako przykład *spree killer*.

¹⁸ Robert J. Morton, Mark A. Hilts (eds.), *op. cit.*, s. 8.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Annalee Newitz, *Serial Killers, True Crime, and Economic Performance Anxiety*, [w:] Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s. 68.

seryjnego mordercy (1986) określany jest jako seryjny morderca, choć jego czyny kwalifikują się jako *spree killings*. Pewne zamieszanie wiąże się również z *serial killer cinema* jako gatunkiem. O ile nie ma większych wątpliwości w przypadku takich filmów, jak *Kalifornia* (1993), *Siedem* (1995) czy *Dusiciel z Bostonu* (1968), o tyle przy tytułach takich filmów, jak wspomniana *Psychoza*, *Nieznajomi z pociągu* (1951), *Utalentowany pan Ripley* (1999) czy *Sublokator* (1992) określenie to się niemal nie pojawia. Kirsten Moana Thompson i Nicole Rafter wiążą to z hybrydycznością, faktem czerpania z innych, pokrewnych form i zacierania granic gatunkowych. Zwracają również uwagę na krótki okres rozwoju formuły²¹. Robert Cettl dowodzi jednak czegoś innego. Pod względem ilościowym lata dziewięćdziesiąte stanowią rzeczywiście najbardziej bujny okres rozkwitu kina z seryjnym mordercą. Jednak podgatunek pojawił się znacznie wcześniej, a typowe dla niego cechy zostały skodyfikowane w 1968 roku w *Dusicielu z Bostonu*.

Filmy z seryjnym mordercą nie są ani typowym dla lat dziewięćdziesiątych, ani jedynie amerykańskim fenomenem. Paradygmatyczne dla tego podgatunku postacie wielokrotnych morderców, kierujących się seksualnymi motywami przy popełnianiu kolejnych zbrodni, pojawiły się już w okresie niemym w kinie angielskim, niemieckim i francuskim. Eksplorowano wówczas nie tylko sam temat, ale również ewentualne motywy zbrodni, wskazywano na potencjalne ofiary i mówiono o konsekwencjach społecznych. W filmach wykorzystywano znane i kulturowo nośne postacie Sinobrodego (przywoływał go Georges Méliès) oraz Kuby Rozpruwacza (który dopuścił się zbrodni w 1888 roku). Znaczący wpływ na pierwsze filmy fabularne z seryjnymi mordercami, według Cettla, miały filmy wampiryczne, filmy o szalonych lekarzach, potworach, wilkołakach, zabójczych małpach oraz filmy z motywem sobowótora, zwłaszcza adaptacje powieści Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde* (1886). Wraz z nimi dzieliły również kwestie „inności” i potworów (w sensie: nieludzkich ludzi), problematyzując przy tym granice tego, co przyjmowane jest w społeczeństwie jako normalne²².

Wstępna definicja *serial killer cinema*, jaką Cettl proponuje, obejmuje te filmy, które przedstawiają zbrodnie powtarzalne, popełniane według jakiegoś wzoru i mające podtekst seksualny. Filmy z seryjnym mordercą powinny również odnosić się do motywów kierujących zbrodniarzami (stąd wykluczenie morderstw o podłożu finansowym i materialnym),

²¹ Kirsten Moana Thompson, *Crime Films: Investigating the Scene*, Wallflower, London, New York 2007, s. 87–89; Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 89.

²² Robert Cettl, *op. cit.*, s. 5–6.

snując przy tym rozważania nad tym, co uznawane jest za normę i co ją przekracza w sferze seksualnej, pragnieniem dominacji, kontroli oraz manipulacji²³.

Pierwszy znaczący rozkwit gatunku nastąpił w kinie niemieckim. W tym kontekście przywoływane są takie tytuły, jak: *Gabinet doktora Caligari* (1920), *Gabinet figur woskowych* (1924), *Nosferatu – symfonia grozy* (1922), *Puszka Pandory* (1929) oraz, najważniejszy z nich, *M – morderca* Fritza Langa (1931). Cettl zwraca uwagę, że doszło do tego w okresie, gdy Niemcy wstrząsane były ujawnianymi sprawami takich seryjnych morderców, jak Georg Karl Grossman, Karl Denke, Fritz Haarmann, Peter Kürten. Filmy te przedstawiały wielokrotnych morderców, których ofiarami padały niewinne istoty. Stąd wyraźne rozgraniczenie (i problematyzowanie) niewinności i potworności. Co znaczące, podział ten pokrywał się z innym występującym później w kinie podziałem na męskość (morderca) i kobiecość/dziecięcość (ofiara), utrwalając już wówczas mit seryjnego mordercy jako mężczyzny młodego lub w średnim wieku, napastującego kobiety i dzieci. Inność (odmienność) kodowana była na poziomie fizycznym i przedstawiana jako odmienność fizyczna; mordercy byli, na przykład, zniewieściali. Zbrodnia zaś powiązana była z naruszeniem tabu ciała i jego penetracją. Mimo prób wskazania przyczyn, w filmach tych nie można jednoznacznie było określić powodów, dla których mordercy odbierali życie. Stąd też często kojarzeni byli ze Złem w sensie zbliżonym do metafizycznego²⁴.

Warto zwrócić uwagę na specyfikę rozwoju w tym okresie formy bliskiej *serial killer cinema*, która wpłynęła na konstrukcję postaci seryjnego mordercy. Cieszące się niezwykle popularnością horrory wampiryczne eksploatowały figurę specyficznego oprawcy. Przemieniający się okresowo w żadnego krwi stwora bohater był wykształconym, inteligentnym i przystojnym mężczyzną, który żył w odosobnieniu, z dala od innych. Otaczająca go aura melancholii, spotęgowana urokiem osobistym i swego rodzaju magnetyzmem, przyciągała kobiety. Wampir zdawał sobie z tego sprawę i unikał kontaktów, jednak jego „natura” brała górę nad świadomością czynionych niewinnym ofiarom szkód. Z uwagi na to, że w większości były to kobiety, ukąszenie przedstawiane było jako refiguracja seksualnej penetracji²⁵. Właśnie te elementy – zabijanie jako niemożliwy do okiełznania „zew natury”, kojarzenie i łączenie zbrodni z gwałtem lub innym fizycznym seksualnym nadużyciem, niezwykle

²³ *Ibidem*, s. 6.

²⁴ *Ibidem*, s. 6–7.

²⁵ Robert Cettl, *op. cit.*, s. 8–9.

inteligencja, urok osobisty, magnetyzm, życie poza społeczeństwem, w izolacji i swego rodzaju ograniczeniu oraz skupienie na kobietach jako ofiarach – będą charakteryzowały wielu filmowych seryjnych morderców końca XX wieku.

Robert Cettl podkreśla jeszcze jeden istotny element kultury amerykańskiej, który przyczynił się do rozwoju podgatunku – popularność psychoanalizy. Od chwili jej rozpropagowania i włączenia do codziennego dyskursu choroba psychiczna jako taka zaczęła być wykorzystywana w próbach wyjaśniania genezy często trudnych do zrozumienia zbrodni. Szczególną popularnością cieszyło się zjawisko rozdwojonej lub wielokrotnieję osobowości (*Psychoza* [1960], *Dusiciel z Bostonu* [1968]), która odpowiadać miała za działania przestępcy. Wreszcie wpływ matek na rozwój przyszłych morderców, brak ojców i tragiczne dzieciństwo (wspomniana *Psychoza* czy *The Sniper* [1952]). Przechodzenie od jednej do drugiej osobowości wywoływane początkowo było przez czynniki zewnętrzne, takie jak chociażby narkotyki; jednak już wkrótce pojawił się wątek irracjonalnego zła. Przy czym owo zło miało specyficzny charakter. Jak pisze Cetel, stanowiło swoiste połączenie normalnego seksualnego pragnienia, mizoginii i resentymentu wobec powszechnie uznawanych norm społecznych²⁶.

W kinie amerykańskim seryjny morderca zagościł najpierw w kinie czarnym, choć tu nie tyle element wielokrotności był podkreślany, co siła popychająca mordercę do zbrodni. Lub przeciwnie – pokazywani byli policjanci, którzy chwyтали takich przestępców. Wówczas jednak nacisk kładziony był na procedury stosowane przez policję do ich chwywania. Jest to przypadek takich filmów, jak *Bumerang* (1947), *Panika na ulicach* (1950), *Nagie miasto* (1948)²⁷. Z perspektywy rozwoju podgatunku interesujący wydaje się *The Sniper*. Film opowiada historię seryjnego mordercy Eddie'ego Millera (Arthur Franz). Odtrącony mężczyzna rzuca wyzwanie kobietom i strzela do nich z dachów domów. W filmie prowadzone są dwa równoległe wątki: mężczyzny zmagającego się z niemożliwym do okiełznania popędem zbrodni oraz policyjnego śledztwa, które urozmaicone zostaje dzięki figurze młodego lekarza psychiatry, snującego rozważania nad bezradnością społeczeństwa wobec osób dotkniętych problemami psychicznymi. W filmie wprowadzone zostały tematy dyskutowane wówczas w Stanach Zjednoczonych i zaprzatające społeczną świadomość. Jest to przedstawienie oprawcy jako wołającego o pomoc oraz możliwość skonstruowania portretu psychologicznego, który uła-

²⁶ *Ibidem*, s. 11–12.

²⁷ *Ibidem*, s. 16.

twiłby schwytanie przestępcy. Pierwsza kwestia wiązała się z postacią seryjnego mordercy, Williama Heirensa, nazwanego „szminkowym mordercą” (*the lipstick killer*), działającego w Chicago, schwytanego w 1946 roku i oskarżonego o zamordowanie trzech kobiet oraz przestępstwa na tle seksualnym. Na jednym z miejsc zbrodni mężczyzna pozostawił prośbę do policji wypisaną pomadką na lustrze: „*For heavens sake catch me before I kill more I cannot control myself*” („Na miłość Boską, złapcie mnie, zanim znów zabiję. Nie kontroluję się”)²⁸. Dopiero dziesięć lat później, w 1956 roku, za sprawą słynnej diagnozy doktora Jamesa A. Brussela, wyobraźnię masową zelektryzowały i stały się popularne portrety psychologiczne przestępców. Ich wykorzystanie wpłynęło również na sposób postrzegania zbrodni i niejako powrót do rozumienia jej w kategoriach klasycznych kryminałów. Jednak już w *The Sniper* pojawiły się postacie, które starały się ustalić, kim jest morderca poprzez jego zbrodnie. Jak podkreśla Martin Rubin, film „przedstawia świat niezwykle elokwentny i możliwy do rozszyfrowania, pełen dających się odczytać znaków i powiązań, które należy odnaleźć”. Podejście do zbrodni jako możliwej do rozwikłania zagadki pozostanie cechą charakterystyczną kina z seryjnym mordercą²⁹.

Rok 1960 okazał się przełomowy w tym sensie, że wówczas na ekranie weszły dwa filmy, które opowiadały o seryjnych mordercach i na trwałe wpisały się do historii kina światowego: *Podglądacz* Michaela Powella oraz *Psychoza* Hitchcocka. Jednak z punktu widzenia rozwoju podgatunku, według Cettla, o wiele istotniejszym, wręcz kamieniem milowym, był osiem lat późniejszy *Dusiciel z Bostonu* Richarda Fleischera. Film ten wzorowany jest na historii Alberta DeSalvy działającego od czerwca 1962 do stycznia 1964 roku w Bostonie i okolicach, który podejrzewany był o zamordowanie 13 kobiet w wieku od 19 do 85 lat. Podobnie jak w przypadku *The Sniper*, na film składają się dwa wątki: mordercy i prowadzonego śledztwa, które grzęźnie w ślepych uliczkach, odsłaniając bezsilność i słabe punkty policyjnych działań (choćaby problem podlegania ściśle przestrzennie określonej i wydzielonej jurysdykcji). Film zamyka zaś rozbudowana sekwencja policyjnych przesłuchań osuwającego się w chorobę psychiczną mordercy (Tony Curtis).

²⁸ Philip Jenkins, *Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity*, „Cultural Analysis” 2002, Vol. 3, s. 7; dostępne przez: http://socrates.berkeley.edu/~caforum/volume3/vol3_article1.html (11.07.2011 r.).

²⁹ Martin Rubin, *The Grayness of Darkness: „The Honeymoon Killers” and Its Impact on Psychokiller Cinema*, [w:] Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s. 44.

Dusiciel z Bostonu a schemat policyjnego kina z seryjnym mordercą

Cettl uważa, że wyreżyserowany przez Richarda Fleischera *Dusiciel z Bostonu* (1968) stanowi kamień milowy w rozwoju podgatunku. Nie tylko spowodował wyraźne oddzielenie od dotychczasowych form pośrednich, ale też wytyczył drogę przyszłym filmom. To tutaj pojawiły się typowe postacie (zabójca, śledczy, profilant), strategie narracyjne, powracające tematy i motywy, stosunek do rzeczywistości oraz sensy i znaczenia. Co prawda, na rozkwit trzeba będzie czekać do połowy lat osiemdziesiątych XX wieku. Wprowadzoną i celebrowaną przez *film noir* policyjną procedurę, która koncentrowała się na polowaniu na mordercę, film Fleischera połączył z formą zbliżoną do studium przypadku oraz, co najważniejsze, wprowadził postać, która robi niezwykłą karierę – profilanta. Scenariusz filmu oparty został na faktach. W latach 1962–64 Boston terroryzowany był przez Alberta DeSalvo, który podając się za technika przysłanego przez zarządcę, dostawał się do mieszkań kobiet i mordował je, niejednokrotnie profanując ciało (zostawiał w narządach rodnych falliczne przedmioty lub/i układał ciało tak, by jeszcze bardziej szokowało tych, którzy je znaleźli). Złapany został przypadkiem, w zupełnie innej sprawie, i przyznał się do zabójstw³⁰.

Cettl podkreśla, że ten film wprowadził schemat, który był później (cały bądź we fragmentach) wykorzystywany w filmach z seryjnym mordercą. Jest on tak szczegółowy i obfity w istotne elementy, że pozwolę sobie zacytować go w całości (łącznie z niektórymi przypisami): „[film] Rozpoczyna się (1) sceną popełnienia zbrodni (niekoniecznie pierwszej z serii), jak wskazują następstwa. W jednej z kolejnych scen (2) na miejscu zbrodni (albo w miejscu porzucenia zwłok w późniejszych produkcjach) znalezione zostaje częściowo obnażone kobiece ciało³¹. Następna scena jest dość konwencjonalna – policjanci rozważają przypadek jednocześnie (3) potwierdzając, że ta sama metoda wykorzystana została w wielu wcześniejszych morderstwach, czyli że mają do czynienia z jednym i tym samym mordercą. (4) Dyskutują również na temat

³⁰ Robert Cettl, *op. cit.*, s. 19.

³¹ W przypisie 34 Cettl dodaje: „W wielu filmach powstałych w latach siedemdziesiątych i później scena z miejsca zbrodni uzupełniona jest o scenę z prosektorium, w której koroner oraz detektyw snują rozważania na temat sprawy nad wystawionym na stole (dla nekrofilicznej przyjemności) nagim bądź częściowo nagim ciałem kobiecym. Często podczas tej sceny dochodzi do ustalenia, że sprawcą jest seryjny morderca, ze względu na zbieżność z innymi przypadkami. Czasami okaleczenia na ciele ofiary eksponowane są w takim samym stopniu, jak jej nagość, prowadząc do zrównania nekrofilicznego podniecenia (i pragnienia) z okaleczeniem ciała poprzez utworzenie powiązania przyczynowo-skutkowego”.

zachowania oraz sposobu myślenia mordercy na podstawie dowodów zebranych na miejscu zbrodni i fotografii, które częściowo zostają również zaprezentowane widzowi. [...] Oni [detektywi – E.D.] (5) podążają za różnymi tropami i sprawdzają podejrzanych, bez większych rezultatów. Dochodzi do (6) konferencji prasowej, podczas której o zagrożeniu poinformowana zostaje społeczność, ustalone zostają relacje między policjantami a dziennikarzami (często w późniejszych filmach antagoniistyczne, czasami jednak zapowiadające współdziałanie) oraz wskazana zostaje rola mediów (ich odpowiedzialność). Jeszcze raz sprawdzone zostają wszystkie wątki i tropy.

Kiedy śledztwo utyka w martwym punkcie, (7) presja (ze strony społeczeństwa i mediów) na władze prowadzi do (8) zaangażowania kogoś z zewnątrz [...]. Początkowo (9) wywołuje to niechęć ze strony policjantów ze względu na mieszanie się w ich jurysdykcję i przejmowanie ich sprawy. Prowadzi to do zmian w sposobie prowadzenia śledztwa i zawężenia grona podejrzanych. W czasie kiedy policja wdraża nową strategię postępowania (która zakłada konsultację psychiatryczną³²), (10) film przedstawia mordercę, w otoczeniu w jakim żyje (czy, w późniejszych filmach, podczas popełniania kolejnej zbrodni). W ten sposób (11) przyglądamy się szczegółom życia mordercy oraz sprawdzamy, w jaki sposób schemat morderstwa pasuje do niego.

W ten sposób wprowadzona zostaje perspektywa behawioralna, która później bardzo często powraca w filmach z seryjnym mordercą i jest realizowana kosztem wątku śledztwa. Przedstawione zostaje szczegółowo, (12) jak morderca przemierza dzielnice w poszukiwaniu ofiar. Następnie, (13) jak wchodzi w interakcję z ofiarami przed, podczas i po zbrodni (tylko w tym czasie, przed popełnieniem zbrodni, ofiara charakteryzowana jest bliżej, chyba że stanie się żyjącym świadkiem lub osobą, która ocalała). W ten sposób poznajemy, co się wydarzyło zanim doszło do pokazanej w scenie pierwszej zbrodni.

Wreszcie (14) zabójca zostaje schwytany. Prowadzi to do pytania o poczytalność oraz odpowiedzialność prawną mordercy. Dochodzi do (16) konfrontacji pomiędzy mordercą a wyznaczoną osobą/profilantem. Oczywiście jest, że profilant (17) został z jednej strony pobudzony, z drugiej kompletnie wydrenowany w trakcie poszukiwań. Profilant chce zmierzyć się z zabójcą (tutaj [w *Dusicielu z Bostonu* – E.D.] w rozmowie,

³² W przypisie 37 Cettl dodaje: „Często w kolejnych filmach z seryjnym mordercą psychiatra jest wprowadzony na stałe jako pomocnik. W jednej z odmian filmów z seryjnym mordercą psychiatra pełni funkcję śledczego przybyłego z zewnątrz lub profilanta sprowadzonego do pomocy w śledztwie. Często on (choć znacznie częściej ona) staje się wówczas kolejną zamierzoną ofiarą mordercy”.

ale w późniejszych produkcjach podczas swego rodzaju usankcjonowanego społecznie pojedynku/egzekucji). Prowadzi to do późniejszego (18) poczucia winy i udręki wywołanej zbliżeniem się do monstrum (i/lub jego frustracją wynikłą z niemożliwości wcześniejszego znalezienia mordercy); film pokazuje jaki to miało wpływ na osobowość profilanta. Wgląd, zarówno w psychikę mordercy, jak i swoje reakcje, dotyczy tylko profilanta", co prowadzi do poczucia osamotnienia³³.

Cettl podkreśla, że wraz z nakręceniem *Dusiciela*... doszło do przesunięcia. Charakterystyczny dla horroru podział potwór/ofiara/wybawca, który pod wpływem *film noir* ewoluował w kierunku psychopata/ofiara/śledczy, przekształcił się w triadę zabójca/śledczy/profilant. Ofiara została zdecydowanie odsunięta w cień, żeby nie powiedzieć urzeczowiona i sfunkcjonalizowana. Służyła tylko pobudzeniu i odkryciu morderczych instynktów i pragnień mordercy. Policjant nie został usunięty, ale uzupełniony i zestawiony z profilem, który był raczej pomostem między prawem a mordercą³⁴.

Hybrydyczność formuły

Wyprowadzony przez Cettla schemat policyjnego filmu z seryjnym mordercą stanowił podstawę większości tego typu realizacji gatunkowych w obrębie kina kryminalnego. Niemały wpływ zarówno na poszczególne filmy, jak i na formułę, miały pokrewne, rozwijające się niezwykle pręźnie w okresie postklasycznym gatunki. Nawiązywanie do innych formuł, zacieranie granic pomiędzy nimi, pożyczanie i mieszanie typowych dla różnych *genres* elementów powodowało, że policyjne filmy z seryjnym mordercą wciąż ewoluowały. Możliwość uchwycenia i opisu modelu narracyjnego oraz wpisania go w kontekst kina policyjnego nie wyczerpywała problemu. Dociekania badaczy nasiliły się podczas pierwszej dekady XXI wieku. O ile początkowo filmy takie jak *Siedem* klasyfikowano niemal automatycznie jako *cop cinema*³⁵, później zaczęto zdecydowanie wyodrębniać je, określając jako policyjne filmy z seryjnym mordercą. Ewolucję tę wyraźnie widać w poświęconej kinu kryminalnemu książce Nicole Rafter *Shots in the Mirror*. W jej pierwszym wydaniu z 2000 roku autorka nie tylko nie wyodrębnia tej formuły w obrębie *crime cinema*, ale również nie poświęca wiele miejsca postaci

³³ Robert Cettl, *op. cit.*, s. 20–21.

³⁴ *Ibidem*, s. 21.

³⁵ Porównaj chociażby: Thomas Leitch, *Crime Films*, Cambridge University Press, 2002, s. 221.

seryjnego mordercy. Drugie, pochodzące z 2006 roku wydanie książki rozszerzone zostało przez autorkę o cały nowy rozdział poświęcony kinu z seryjnym mordercą. Rafter wydzieliła je, uniezależniając od kina policyjnego. Poza tym, na co wskazuje tytuł rozdziału – *Slasher, Serial Killer, and Psycho Movies*³⁶ – umieściła je w specyficznym kontekście, sugerując hybrydyczność, pewną nieuchwytność definicyjną i jednocześnie kładąc nacisk na bliskość z horrorem. Przesunęła również zdecydowanie punkt ciężkości z policjanta na mordercę.

Niewątpliwie filmy z seryjnym mordercą posługują się strategią przyjętą na szeroką skalę przez Hollywood po roku 1975 – łączenia i mieszania gatunków oraz zacierania granic pomiędzy nimi (o czym pisałam w rozdziale pierwszym). Dominujące formy, z których podgatunek czerpie, to horror, zwłaszcza w swojej odmianie *slasher movie*, oraz film detektywistyczny w szerokim sensie (w rozumieniu filmu, w którym popełniona zostaje zbrodnia i ktoś profesjonalnie się tym zajmujący stara się rozwikłać jej zagadkę oraz schwycić sprawcę). Wielu badaczy wspomina również romans gotycystyczny (*gothic romance*), podkreślając jednak jednocześnie, że jego elementy zapośredniczone są poprzez horror.

Z tych dwóch gatunków – szeroko rozumianego filmu detektywistycznego oraz horroru – kluczowy wydaje mi się ten pierwszy. Warto jednak zwrócić uwagę na pewne istotne przesunięcia. Filmy detektywistyczne w swojej klasycznej postaci stawiały pytanie o sprawcę zbrodni (*whodunit*), filmy policyjne, jak podkreślałam w pierwszym rozdziale, przesunęły punkt ciężkości z „kto-to-uczynił” na „jak-ich-złapać” (*howcatchthem*)³⁷. W filmach policyjnych z seryjnym mordercą doszło do kolejnej modyfikacji. By złapać mordercę, agenci (w Stanach seryjni mordercy podlegają FBI, nawet jeśli działają w tym samym miejscu, nie wychodząc poza jurysdykcję jednego hrabstwa, stąd w przypadku tych filmów mamy do czynienia z agentami FBI, a nie policjantami w wąskim sensie³⁸) muszą poznać jego *modus operandi* (MO), stąd pytanie „jak go złapać?”

³⁶ Mimo że w tytule akcenty rozłożone są równo na wszystkie trzy typy filmów, to z kontekstu wynika, że *slasher movies* traktowane są przez nią jako horrory i służą tu dookreśleniu definicyjnemu filmów z seryjnym mordercą poprzez skontrastowanie tych form. Z kolei postać psychopaty Rafter wykorzystuje do klasyfikacji poszczególnych, niezwykle zróżnicowanych filmów w obrębie gatunku. Robi to posługując się schorzeniem, które można przypisać bohaterowi/przestępcy.

³⁷ Thomas Leitch wprowadza go za Philipem MacDonalodem. Por.: Thomas Leitch, *op. cit.*, s. 236.

³⁸ Szczegółowo kwestię zróżnicowania, podziałów zadań i kompetencji różnego rodzaju policji w Stanach Zjednoczonych wyjaśniam we *Wprowadzeniu*, w przypisie 54.

sprowadzone zostaje do pytania „jak on działa?” i „co nim motywuje na poziomie operacyjnym?”³⁹. Druga znacząca zmiana w odniesieniu do filmu detektywistyczno-policyjnego polega na wprowadzeniu postaci profilanta.

Postać profilanta

Postać profilanta była niezwykle istotna dla rozwoju podgatunku. Jej genezy Cettl dopatruje się w wydarzeniach, które rozegrały się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Od 1940 roku w Nowym Jorku ktoś podkładał ładunki wybuchowe. Przez 16 lat policja nie mogła schwycić tajemniczego osobnika. Wreszcie, raczej z desperacji niż wiary w skuteczność, poprosiła o pomoc psychiatrę, dra Jamesa Brussela. Po zapoznaniu się z wszystkimi dostępnymi materiałami, Brussel sporządził portret psychologiczny przestępcy. Opisał w nim, w jaki sposób może on się zachowywać, gdy jest sam oraz w obecności innych, oraz jak żyje – w tym, między innymi, jak się ubiera. Dzięki temu policja zawęziła poszukiwania i wkrótce trafiono na podkładającego bomby. Był nim George Metesky. Portret Brussela okazał się trafny nawet w tym, że, jak przewidywał psychiatra, mężczyzna nosił zawsze zapięty dwurzędowy garnitur⁴⁰. Historia odbiła się szerokim echem w mediach. Przyczyniła się również do narodziny nowej gałęzi badań. Połączenie metod policyjnych z psychologią behawioralną wydawało się rozwiązaniem pomocnym przy identyfikowaniu i rozpracowywaniu pojawiających się wówczas seryjnych morderców. W FBI wyodrębniony został Behavioral Science Unit. Od połowy lat siedemdziesiątych systematycznie i w przemyślny sposób gromadzono tam materiały dotyczące seryjnych morderców, łącznie z wynikami ankiet i zapisami wywiadów przeprowadzonych ze schwytanymi mordercami⁴¹. Rozpoznanie konieczności tego typu działań spowodowało, że rząd amerykański zainwestował w Violent Criminal Apprehension Program. W jego ramach stworzono system komputerowy, w którym gromadzone są wszelkie dane na temat rozwiązyanych i nierozwiązyanych spraw zabójstw z terenu całego kraju.

³⁹ Nick Lacey, *Seven: Director, David Fincher*, Longman/York Press, Harlow, London 2001, s. 20.

⁴⁰ Robert Cettl, *op. cit.*, s. 25.

⁴¹ Przy okazji warto podkreślić umiejętności PR-owe zarządzających BSU oraz gotowość współpracy z dziennikarzami. Najlepszym dowodem skuteczności tej strategii była sława i społeczne poparcie uzyskane dzięki powieściom Thomasa Harris, który przeprowadził tam szereg badań i wywiadów.

Częścią tego programu jest Profiler, program komputerowy, którego celem jest tworzenie profili psychologicznych seryjnych morderców⁴².

Filmowym pierwowzorem profilanta, według Cettla, jest John Bottomly (Henry Fonda) z *Dusiciela z Bostonu*⁴³. Ten wykładowca akademicki zostaje mianowany przez filmowego mera Bostonu na kierownika grupy zadaniowej powołanej do zajęcia się sprawą dusiciela. Morderca zostaje schwytany przypadkiem właśnie przez Bottomly'ego tylko dlatego, że profesor angażuje się emocjonalnie w sprawę. Po osadzeniu DeSalvy w areszcie prowadzi z nim wielogodzinne rozmowy, starając się wydobyć na światło dzienne ukrytego w ciele oddanego ojca i męża mordercę (mężczyzna, jak zostaje wyjaśnione, cierpi na rozdwojenie jaźni). Przyczyny stojące za potrzebą ujawnienia prawdziwego oblicza sprawcy wydają się mgliste. Profesor spełnił swoją funkcję w narracji i z punktu widzenia opowiadania jego chęć poznania jest irracjonalna. Widz zresztą gotów jest zgodzić się z ordynatorem oddziału, który ostrzega profesora, że dojście do głosu DeSalvy-mordercy może na zawsze zniszczyć DeSalwę-ojca i męża. Dlatego tak istotny w późniejszych realizacjach wymiar osobowości profilanta – świadomość psychicznej bliskości z mordercą – nie zostaje, jak się wydaje, w *Dusicielu z Bostonu* należycie wprowadzony i wykorzystany.

Mam wrażenie, że z punktu widzenia ewolucji kina policyjnego dla wykrystalizowania się postaci profilanta niezwykle istotną kwestią było pogłębienie wzajemnej relacji pomiędzy prowadzącym sprawę stróżem prawa a przestępcą. Wątek konieczności myślenia w taki sposób jak morderca po to, by go złapać, wielokrotnie pojawiał się we wcześniejszych produkcjach. Najbardziej poruszające pod tym względem jest *Dotknięcie zła* (1958). Nadzorujący prace policji w jednym z przygranicznych miasteczek kapitan Hank Quinlan (Orson Welles) wypracował w sobie tak dalece umiejętność utożsamiania się z przestępcami i, dzięki temu, rozpracowywania ich, że niemal od razu bezbłędnie potrafi wskazać winnego. Zniechęcony ograniczeniami narzucanymi przez procedury prawne, dopuszcza się fabrykowania dowodów pozwalających uniknąć żmudnego śledztwa. Z perspektywy przybyłego właśnie w te okolice młodego prokuratora Ramona Vargasa (Charlton Heston), Quinlan przekroczył granicę oddzielającą prawo od bezprawia i musi ponieść karę. Zakończenie filmu nie przynosi jednoznacznego rozstrzygnięcia. Okazuje się bowiem, że Quinlan miał rację.

⁴² Robert Cettl, *op. cit.*, s. 25–26.

⁴³ Brussel był konsultantem w sprawie DeSalvo, chociaż bez tak spektakularnych efektów jak w przypadku mężczyzny podkładającego bomby. Por.: Robert Cettl, *op. cit.*, s. 26.

Wątek bliskości przestępcy i policjanta, ich wzajemnej fascynacji i swego rodzaju szczerzenia w morderczym uścisku dał o sobie znać w traktowanych przeze mnie jako paradygmatyczne realizacjach gatunku. Bohater *Francuskiego łącznika* (1971), Popeye Doyle, oraz Brudny Harry nieustannie balansują na granicy prawa i bezprawia, wykazując się równą ściganym przez siebie przestępcom bezwzględnością i okrucieństwem. Symptomatyczne jest to, że w filmach bardzo często podkreśla się, że dobry policjant (to znaczy skutecznie eliminujący przestępców, *ergo* zło), to policjant, który nie trzyma się procedur i, co istotniejsze, myśli jak morderca. Wewnętrzne pokrewieństwo między przestępcą a stróżem prawa przeradza się nawet w rodzaj fascynacji. Morderca zbliża się do policjanta, uznaje go za swojego, działa jakby ze względu na niego; tak jest w *Linie* (1984), *Glinie* (1988), *Obserwatorze* (2000) czy *Krwawej profesji* (2002). Często nawet policjant podejrzewany jest z tego powodu o dokonywane zbrodnie; za przykład niech posłużą *Jennifer 8* (1992) i *Amnezja* (2004). W filmach z seryjnym mordercą podkreślona zostaje wzajemność relacji: fascynacja, zauroczenie, bliskość, zdolność nadania sensu życiu. Profilant i morderca potrzebują się nawzajem i uprawomocniają wzajemnie swoją egzystencję. Z uwagi jednak na rolę stróżów prawa, policjant na zakończenie musi uśmiercić mordercę – swojego sobowtóra. Eliminuje w ten sposób zagrażające porządkowi społecznemu zło; pokonuje też swoje mordercze instynkty.

Charakteryzując profilanta, Cettl podkreśla jego nietypowy status. Policjant-profilant trzyma się na uboczu, nie nawiązuje bliższych kontaktów z kolegami z jednostki, potrafi również wystąpić przeciwko nim, jeśli uważa, że nie mają racji. Inni policjanci zauważają to i reagują negatywnie: odsuwają się i unikają pracy z nim. Podkreślają przy tym, że cierpi on na syndrom „mojej sprawy” („my case” syndrome)⁴⁴. Ważność profilanta postępowała w czasie. W *Dusicielu z Bostonu*, jak wspomniałam, występował, ale jego rola nie była do końca czytelna. Pierwszym filmem, w który *explicite* wydobyta została jego ważność, było *Morderstwo na zamówienie* (1979). W tym filmie mieszkańcy zmuszają bezradną policję do dopuszczenia do sprawy osobę z zewnątrz (jest to zresztą Sherlock Holmes). Podobnie jest w *Zadaniu specjalnym* (1980). Rutynowe postępowanie wobec seryjnego mordercy działającego w gejowskim środowisku Nowego Jorku nie przynosi rezultatu. Decyzję o wprowadzeniu do sprawy osoby z zewnątrz (absolwenta szkoły policyjnej bez żadnego doświadczenia) podejmuje jednak sam kapitan Edelson (Paul Sorvino). Film daje do zrozumienia, że postępująca dezintegracja psy-

⁴⁴ *Ibidem*.

chiczna penetrującego *incognito* środowisko gejowskie policjanta (Al Pacino) pozwala mu zidentyfikować mordercę. W filmach *Lina* (1984) i *Gliniarz* (1988) detektywi stają się bezwiednie profilantami, jak tylko „rozpoznają swoją własną psychikę w metodach i motywacji mordercy”. Z kolei w *Łowcy* (1986) Will Graham (William Petersen) musi odświeżyć w sobie „zaprogramowanie umysłu” mordercy, by rozszyfrować jego *modus operandi*⁴⁵.

Horror i *slasher movie*

Drugim gatunkiem, obok filmu detektywistyczno-policyjnego, który miał wpływ na filmy z seryjnym mordercą, jest horror, a w szczególności *slasher movie*. *Slasher* traktowany jest jako podgatunek horroru. W tych filmach psychopatyczny morderca początkowo prześladowuje, a następnie zabija kolejne osoby w niewielkich odstępach czasu, używając do tego noża lub siekiery. Niezwykła kariera *slasher movies* rozpoczęła się z końcem lat siedemdziesiątych XX wieku. Najbardziej znane przykłady filmów to *Halloween* (1978), *Piątek trzynastego* (1980) i *Ulice strachu* (1998)⁴⁶.

Badając podobieństwa i różnice pomiędzy filmami z seryjnym mordercą i *slasherem*, Nicole Rafter pisze, że w obu przypadkach występuje morderca, który nie ogranicza się do jednej ofiary. Często przy tym rękoma wypełnia jakieś posłanie lub misję. Jego ofiary są z jednej strony przypadkowe, z drugiej zaś wybrane według określonego klucza. Najczęściej dopuściły się występku, który w oczach mordercy predestynuje je do bycia ofiarą. Rafter podkreśla jednak, że oba podgatunki pełnią zdecydowanie odmienne funkcje i mają inną widownię. *Slasher movies* bliższe są folklorowi i mitom. Opierają się na nieustannym powielaniu niewiele się różniącego wzorca i opowiadają historię „przerażenia i wybawienia, spotkania z potworem i przezwyciężenia go”. U ich podstawy leży pogwałcenie nałożonego przez rodziców zakazu uprawiania seksu⁴⁷. Przesłanie zatem skierowane jest do nastolatków. Filmy z seryjnym mordercą Rafter określa jako *slasher* dla dorosłych. Zabijanie traktowane jest tu jako czynność kompulsywna i powtarzalna. Przesłanie zaś powiązane jest z milenijnymi lękami. Struktura zarówno *slasher movies*, jak i filmów z seryjnym mordercą opiera się na epizodach. Wyróżnikiem ich jest niezwykle obrazowo przedstawiona, wręcz celebrowana, przemoc⁴⁸.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 27.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 23–24.

⁴⁷ Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 89.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 91.

Dlatego Philip Simpson włącza filmy z seryjnym mordercą do grona tzw. *body genres*⁴⁹. Jednak przemoc tutaj nie prowadzi ani do oczyszczenia, ani do potępienia.

Morderca w obu podgatunkach, według Rafter, jest „anormalny, irracjonalny, [...] żądny krwi, zboczony”. Przekracza granice człowieczeństwa, stanowiąc zagrożenie dla wszystkich ludzi, ale jednocześnie drzemie on w każdym z nas⁵⁰. Jest postrzegany jako „współczesna wersja monstrum, wampira, diabła, wilkołaka, czarnoksiężnika lub osobowości takiej jak Jekyll i Hyde”⁵¹. Kirsten Moana Thompson podkreśla jednocześnie, że w *serial killer cinema* uwydatnia się jego „niezwykłą inteligencję, siłę, ponadprzeciętną intuicję i przenikliwość”⁵². Sprzeczność w charakterystyce jest wynikiem czerpania przez *serial killer cinema* nie tylko z tradycji *slasher movies*, ale też odwoływania się do innych odmian horroru, jak chociażby wspomniany już wcześniej horror wampiryczny. W ten sposób, jak twierdzi Thomas Fahy, *serial killer cinema* obala mit mówiący o tym, że kultura wysoka czyni ludzi niepodatnymi na codzienną przemoc, że ma wartość humanizującą⁵³.

Badacze zwracają uwagę na to, że choć filmy z seryjnym mordercą odwoływały się do wydarzeń rzeczywistych, stylizując swoich bohaterów na znanych z pierwszych stron gazet zbrodniarzy, postać filmowego seryjnego mordercy została w znaczący sposób zmieniona. Carl Goldberg i Virginia Crespo podkreślają, że chociaż charakteryzowani przez media jako niezwykli i obdarzeni nadprzyrodzoną mocą, prawdziwi seryjni mordercy nie są zbyt inteligentni. Częściej cierpią na paranoiczną schizofrenię i wykazują znamiona różnego rodzaju obsesji niż psychopatii⁵⁴. Różnice w ich zachowaniu są na tyle duże, że nie daje się wyprowadzić jednego wzoru postępowania: albo nie wyróżniają się niczym szczególnym, w ten sposób wzbudzając zaufanie w swoich ofiarach, albo wydają się niesympatyczni i niegrzeczni, prowokując niechęć i dystans, dzięki czemu nie niepokojeni mogą poświęcać czas i uwagę swoim niecnym czynom. Albo wreszcie są niezwykle mili i uczynni, usypiając

⁴⁹ Philip L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Edwardsville 2000, s. 11.

⁵⁰ Nicole Rafter, *op. cit.*, s. 91.

⁵¹ Kirsten Moana Thompson, *op. cit.*, s. 87–89 (cytat: s. 89).

⁵² *Ibidem*, s. 87.

⁵³ Thomas Fahy, *Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in „Silence of the Lambs” and „Se7en”*, „The Journal of Popular Culture” 2003, Vol. 37, No. 1, s. 34.

⁵⁴ Carl Goldberg, Virginia Crespo, *A Psychological Examination of Serial Killer Cinema: The Case of „Copycat”*, „Post Script”, Winter–Spring 2003, Vol. 22, Issue 2, s. 3.

czujność i wzbudzając poczucie bezpieczeństwa u swoich ofiar. Filmowi seryjni mordercy są z kolei niezwykli. Wyróżniają się inteligencją, intuicją, przenikliwością, wyglądem, sposobem zachowania i siłą. Ze zwykłych ludzi zmienieni zostają w stwory o nadprzyrodzonych właściwościach. Caroline Picart i Cecil Greek piszą o przemianie, która się dokonuje się przy wprowadzeniu ich w obręb fikcji jako o transpozycji człowieka w archetyp. Proces ten określają „gotycyzacją przestępstwa” (*gothicization of crime*)⁵⁵, gdyż fikcyjny seryjny morderca ma więcej wspólnego z gotyckim monstrum niż z rzeczywistą postacią.

Monstrum

Panika związana z seryjnymi zabójcami, jak zauważa Philip Jenkins, swoje apogeum osiągnęła w okresie od 1983 do 1994 roku. Wyniknęła ona nie tyle z rzeczywistego zagrożenia, co z nastrojów społecznych⁵⁶. Badacze do tej pory próbują wskazać przyczyny i wyjaśnić, co za nią stało, jakiego rodzaju „potrzeby” społeczne zaspokoila kulturowa postać seryjnego mordercy. Wielu z nich zwraca się w tych próbach ku słowu, które w dyskursie dotyczącym tego fenomenu dominowało. Seryjny morderca bardzo często nazywany był monstrum (ang. *monster*). ‘Monstrum’ ma ten sam źródłosłów, co ‘monstrancja’ – pochodzi z łacińskiego *monstrare*, czyli ‘pokazywać’. Monstrancja jest naczyniem liturgicznym wykorzystywanym w Kościele katolickim do umieszczania w nim konsekrowanej hostii. Dopiero w tym naczyniu jest ona wystawiana na widok wiernych podczas adoracji, nabożeństw, procesji eucharystycznych i błogosławieństw. Z uwagi na to, że konsekrowana hostia stanowi jeden ze znaków tajemnicy katolicyzmu, monstrancja, jako naczynie specjalnie do jej przechowywania i demonstrowania przeznaczone, ma również znaczenie symboliczne – wskazuje na ową tajemnicę przeistoczenia. Potwór, czyli monstrum, również wskazuje na istotną dla społeczeństwa tajemnicę. Co więcej, *monstrare* ma ten sam trzon, co *mon(ere)*, które oznacza ‘ostrzegać’. Monstrum ma zatem nie tylko pokazywać coś, co jest dla kultury istotne, ale też ostrzegać przed czymś⁵⁷.

⁵⁵ Caroline Picart, Cecil Greek, *The Compulsion of Real/Reel Serial Killers and Vampires: Toward a Gothic Criminology*, [w:] Caroline Joan (Kay) Picart, Cecil Greek (eds.), *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2007, s. 227–228.

⁵⁶ Philip Jenkins, *Catch Me Before...*, s. 14.

⁵⁷ *Ibidem*; Edward J. Ingebreetsen, *At Stake. Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 1–4.

Niezwyczajnie trudno jest jednak to coś, przed czym ostrzega monstrum, określić. Z perspektywy założeń tej pracy najbliższe wydają mi się interpretacje wskazujące na stojący za tymi filmami typowy dla Amerykanów sposób myślenia oparty na logice *hybris–nemesis*⁵⁸. Zmiany społeczne, które przyniosły wydarzenia lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, potraktowane zostały jako pogwałcenie praw, które leżyły u podstaw stworzenia amerykańskiego społeczeństwa. Rozluźnienie obyczajów, dopuszczenie do głosu mniejszości rasowych, etnicznych, płciowych i seksualnych, wyrugowanie religii i tradycyjnej moralności postrzegane są jako lekceważenie, arogancja i pycha. Skutkiem tej *hybris* jest przyjście na świat monstrum, które z jednej strony stanowi esencję owej *hybris*, z drugiej zaś przekształca się w siłę karzącą – *nemesis*. Uderzając w społeczność, ma wzbudzić grozę i lęk, a następnie doprowadzić do opamiętania.

Z tej perspektywy niezwykle znacząca jest kariera profilanta. Ofiarami seryjnych morderców w filmach stają się przede wszystkim kobiety. Podważając zasadność patriarchalnego porządku spowodowały one demona, który zwrócił się przeciwko nim. Jedyną osobą, która może tym wypuszczonym przez Pandorę nieszczęściom zaradzić, jest profilant. Tylko on ma w sobie dość siły i woli działania. Co więcej, często owo spotkanie twarzą w twarz z monstrum przypłacić musi zdrowiem i stabilnością emocjonalną. Mimo wszystko, jak pisze Cettl, stanowi on „ostatnią deskę ratunku” dla rozsadanego od wewnątrz przez mordercę patriarchalnego porządku⁵⁹. Podobnie filmy z seryjnym mordercą interpretuje Simpson. Mimo wskazywania społecznych bolączek i problemów, ich wymowa pozostaje zdecydowanie konserwatywna⁶⁰.

W dalszej części podrozdziału przyjrzę się bliżej trzem filmom: *Milczenie owiec*, *Łowca* oraz *Siedem*. Analizując film Jonathana Demme w tym miejscu ograniczę się jedynie do sposobu konstruowania i przedstawiania postaci seryjnego mordercy. Jako z jednej strony kulturowy Inny, z drugiej zaś *doppelganger* mogący zbawić społeczeństwo profilant jest na

⁵⁸ Por.: Paul Johnson, *Historia świata od roku 1917 do lat 90-tych*, tłum. zbiorowe, PULS, London 1992.

⁵⁹ Robert Cettl, *op. cit.*, s. 28. Jednocześnie Cettl zauważa, że wiele filmów ostatnimi czasy pokazuje kobiety w pozycji profilanta. Podkreśla przy tym, że zawsze ma ona męskiego zwierzchnika/nadzorcę. Stwierdza jednak, że to po prostu kolejna sztuczka patriarchy – inkorporowanie postfeministycznej niezależności do patriarchalnego porządku przy zachowaniu go w niemal niezmienionej formie.

⁶⁰ Philip L. Simpson, *The Politics of Apocalypse in the Cinema of Serial Murder*, [w:] Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s. 137–141.

tyle ważną postacią, że wymaga bliższego przyjrzenia się. Z kolei w analizie *Łowcy* zwróć się w stronę profilanta – sposobu konstruowania jego postaci i wpisywania jej w logikę działania patriarchy na poziomie symbolicznym. *Siedem* potraktuję zaś jako film emblematyczny dla podgatunku, wskazując na istotne dla niego elementy.

Milczenie owiec

Film Jonathana Demme'a był chyba największym przebojem lat dziewięćdziesiątych XX wieku, osiągając rekordowe wpływy kasowe. Spopularyzował również dwie kulturowo istotne postaci: seryjnego mordercy oraz kobiety-policjantki, która zmagą się z czasem, by zapobiec kolejnemu morderstwu. *Milczenie owiec*, pierwotnie planowane jako film o charakterze artystycznym, stało się hitem ekranowym przyciągającym tysiące widzów do multipleksów. Amy Taubin zwraca uwagę na fakt, że gdy pojawiło się w kinach po raz pierwszy, dominujące od dawna stendy Arnolda-Terminatora jako *Übermenscha* zastąpione zostały na długi czas stendami przedstawiającymi Hannibala Lectera⁶¹.

Milczenie owiec nakręcone zostało na podstawie drugiego tomu powieści Thomasa Harris'a o doktorze Hannibalu Lecterze. Kończąc właśnie akademię FBI Clarice Starling (Jodie Foster) zostaje poproszona przez szefa osławionego Behavioral Sciences Services (BSS) w FBI, Jacka Crawforda (Scott Glenn), o udanie się do przebywającego od ośmiu lat w zamknięciu Lectera (Anthony Hopkins), psychiatry i seryjnego mordercy, celem przeprowadzenia rutynowych badań, które pomogłyby poszerzyć bazę informacyjną dotyczącą tego typu przestępców. Crawford zataja przed Starling prawdziwy cel jej wizyty. W rzeczywistości bowiem chciałby uzyskać od Lectera pomoc w schwytaniu mordercy kobiet. Dotychczas znaleziono pięć ciał porzuconych w różnych stanach wschodniej części kraju. Łączył je fakt, że wszystkie były młode, postawne i miały usunięte znaczne kawałki skóry z ciała. Śledztwo utknęło w martwym punkcie i choć Crawford nie bardzo wierzy w możliwość przekonania dawnego konsultanta do współpracy, wysyła Clarice do Baltimore, gdzie przetrzymywany jest Lecter.

Więzień początkowo zbywa studentkę, jednak gdy kobieta wychodząc zostaje upokorzona przez przestępcę z sąsiedniej celi, Lecter przyzywa ją i daje jej wskazówki w formie kalamburu. Dzięki nim Clarice odnajduje zakonserwowaną w słoju głowę młodego mężczyzny – pierw-

⁶¹ Amy Taubin, *op. cit.*, s. 123.

szej ofiary „Bufflo Billa” (Ted Levine), jak policjanci i prasa nazwali mordercę. W tym czasie wyłowione zostaje również ciało jednej z pierwszych kobiecych ofiar. Dokonując autopsji, Clarice znajduje w jej gardle larwę niewystępującego w Ameryce Północnej motyla. Starling udaje się po raz kolejny do uwięzionego psychiatry, jednak ten zgadza się rozmawiać z nią tylko pod warunkiem, że zdradzi mu sekrety ze swojego dzieciństwa. Mimo ostrzeżeń Crawforda, by „nie wpuszczała Lectera do swojej głowy”, Clarice przystaje na układ. Morderca uprowadza kolejną ofiarę. Tym razem jest to córka senator Ruth Martin (Diane Baker), Catherine (Brooke Smith). Narasta presja. Clarice wykorzystuje sytuację i oferuje Lecterowi rzekomy układ w imieniu senator Martin. W zamian za pomoc w śledztwie złagodzone zostaną warunki jego zamknięcia: będzie miał dostęp do światła dziennego oraz możliwość przechadzek na świeżym powietrzu.

Misterną intrygę niweczy doktor Frederick Chilton (Anthony Heald), nadzorca więzienia w Baltimor, wielokrotnie upokorzony przez Lectera i odrzucony przez Clarice w swoich zalotach. Zdradza Lecterowi, że propozycja przekazana przez Clarice to oszustwo, sam kontaktuje się z senator Martin i pośredniczy w nowym układzie. Lecter zostaje przewieziony do Memphis. Po przekazaniu informacji senator Martin, udaje mu się uciec, bestialsko zamordowawszy pilnujących go strażników. Przedtem po raz ostatni rozmawia z Clarice i zdradza jej kolejne szczegóły mogące doprowadzić ją do mordercy. Dzięki nim udaje się, jak sądzi Crawford, zidentyfikować poszukiwanego. Szef BSS zabiera ekipę i udaje się, by go schwytąć. Nie zabiera Clarice, ale pozwala jej pojechać do miasteczka, w którym mieszkała pierwsza ofiara Bufflo Billa. Dokonując oględzin pokoju dziewczyny, Clarice odkrywa cel skalpowania kobiet (z kawałków ich skór mężczyzna szył sobie „kobięcy garnitur”). Następnie zaś przypadkiem trafia do domu, gdzie mieszka i przetrzymuje kolejną ofiarę. Starling sama stacza z nim walkę i ratuje Catherine Martin przed śmiercią. W ostatniej scenie Clarice zostaje pokazana podczas ceremonii wręczenia dyplomów ukończenia akademii FBI. Z życzeniami dzwoni też do niej Hannibal Lecter, który na jednej z tropikalnych wysp śledzi odbywającego wakacje doktora Chiltona, by „mieć go u siebie na kolację”.

W *Milczeniu owiec* zwraca uwagę fakt, że Harris dokonał swoistego zabiegu. Wprowadził dwóch seryjnych morderców, wyraźnie spolaryzował ich postacie oraz obdarzył nierówną sympatią czytelników. Jame „Bufflo Bill” Gumb jest „złym” seryjnym mordercą, który na koniec musi zostać – jak zło we wszystkich policyjnych filmach – uśmiercony (Clarice wystrzeliwuje w jego kierunku cały magazynek). Hannibal „the Canni-

bal” Lecter, choć narusza kulturowe tabu, nie tylko mordując ludzi, ale również spożywając ich ciało, jest „dobrym” seryjnym mordercą. Sympatia i antypatia widzów, co znaczące, budowane są w oparciu o najbardziej powszechne i niemal atawistyczne stereotypy kulturowe, będące wynikiem dominujących podziałów klasowych i płciowych. „Dobry” seryjny morderca przynależy do klasy średniej-wyższej. Jest przy tym niezwykle inteligentny, wykształcony i wyrafinowany w swoich gustach muzycznych, malarskich i kulinarnych (sic!). Jego sława jako psychiatry była na tyle duża i ugruntowana, że przed schwytaniem służył jako konsultant FBI. Należał do śmietanki towarzyskiej Baltimore i zasiadał w zarządzie tamtejszej filharmonii. Z punktu widzenia dominującej stratyfikacji społecznej Jame Gumb jest nikim. Na podstawie stylu życia Amerykanie zaklasyfikowaliby go w najlepszym razie do klasy robotniczej, w najgorszym – jako *white trash* (białego śmiecia)⁶². W filmie, jak zwraca uwagę Amy Taubin, jedyne, co można o nim powiedzieć, to fakt, że prawdopodobnie był żołnierzem i brał udział w działaniach zbrojnych w Azji⁶³.

Hannibal Lecter, choć żyje samotnie, jest heteroseksualny. W powieści *Czerwony smok* (pierwszym tomie cyklu) podkreślane jest wielokrotnie, że widywany bywał w towarzystwie atrakcyjnych kobiet. W *Hannibalu* – trzecim tomie – nawiązuje romans, a później tworzy związek z Clarice Starling. Potrafi docenić piękno i elegancję. Od razu wyczuwa brak wyrafinowania, dobrych manier i nędzne podróbki. Pierwsze spotkanie z Clarice jest pod tym względem dla kobiety niezwykle bolesne. Natychmiast rozpoznaje jej pochodzenie i starania, by wspiąć się po drabinie społecznej. Z kolei Jame Gumb pod względem tożsamości płciowej stanowi problem. Jego zbrodnie motywowane są, jak wyjaśnia Lecter, fałszywym rozpoznaniem siebie jako transseksualisty⁶⁴. Początkowo

⁶² W ten sposób określa się biedne, białe osoby, które latami pozostają bez pracy i często żyją albo z zasiłków i pomocy społecznej, albo angażując się w czynności nielegalne (prostyucję, stręczycielstwo, produkcję i handel narkotykami, kradzieże itp.).

⁶³ Zabijając Billa, Clarice rozbija okienko i wpuszcza światło do piwnicy. Wówczas kamera pokazuje niewielkich rozmiarów amerykańską flagę i hełm wojskowy. Później zaś jasnoniebieską papierową ozdobę z motylem, który porusza się, gdy zawieje wiatr. Wskazuje to na Wietnam – „spadek i dziedzictwo Billa”, jak pisze Taubin. Por.: Amy Taubin, *op. cit.*, s. 131.

⁶⁴ Wykorzystanie owych stereotypów dotyczących osób transseksualnych spowodowało rozłam w środowiskach mniejszościowych. O ile feministki przyjęły *Milczenie owiec* pozytywnie, środowiska gejowskie występowały zdecydowanie przeciw filmowi ze względu na skojarzenie seryjnego mordercy Jame Gumba z odmiennością seksualną i transseksualizmem. Por.: Carol M. Dole, *The Gun and the Badge: Hollywood and the Fe-*

Jame wchodzi w relacje homoseksualne – tak zabija swojego pierwszego partnera. Później aplikuje wielokrotnie o zmianę płci. Jednak jego podania są odrzucane po badaniach lekarskich. Dlatego postanawia sam przeistoczyć się (stąd motyw motyla) w kobietę. Chce wejść w jej skórę – z przerażającą dosłownością traktując ten związek frazeologiczny.



Ilustracja 4.1. Jame Gumb, jeden z seryjnych morderców z *Milczenia owiec* (1991), skojarzony zostaje z kobiecością.

Schwytanie ofiar, spuszczenie ich do wykopanej w piwnicy suchej studni, a następnie wyciągnięcie ich stamtąd, wymaga niezwyklej siły fizycznej. Tym bardziej, że jako ofiary Jame wybiera kobiety o większej wadze – do swoich potwornych celów potrzebuje dużych płatów skóry. Jame zatem powinien być pokazany jako silny mężczyzna. Jednak za każdym razem, co podkreśla Steffen Hantke, przedstawiany jest w sytuacjach, gdy kojarzony jest ze słabością i kobiecością. Co więcej, jak kobiety w stereotypowych przedstawieniach kultury patriarchalnej, wykorzystuje ową słabość do manipulowania innymi. Za pierwszym razem, na parkingu przy apartamentowcu, w którym mieszka Catherine, odgrywa zbyt nieporadnego, by włożyć do furgonetki znaleziony ogromny fotel. W ten sposób udaje mu się zwabić dziewczynę i wymusić zaoferowanie pomocy. Swoją rolę, jak kobiety w kulturze patriarchalnej, spędza w domu, dbając o odpowiednie warunki i pożywienie dla hodowanych przez

male Lawman, [w:] Martha McCaughey, Neal King (eds.), *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*, University of Texas Press, Austin 2001, s. 104 (przypis 30).

siebie owadów. W jednej ze scen siedzi w piwnicy i szyje na maszynie, czym w domach z reguły zajmują się kobiety. Przebiera się i tańczy umalowany przed kamerą/lustrem, z czym często kojarzone są dziewczynki⁶⁵. Yvonne Tasker zwraca uwagę, że sam Jame przyjmuje też kobiece atrybuty: nakłada makijaż, perukę, kostium, biżuterię, ukrywa swoje genitalia, ma wydepilowane ciało oraz wytatuowaną krwawiącą ranę (jego ciało krwawi, jak ciało kobiety) i napis „miłość” (*love*), czyli uczucie kojarzone z kobietami. Naśladuje też kobiety, znajdując w tym upodobanie. Najbardziej przejmująca jest pod tym względem scena, gdy przeдрzeźnia rozpaczającą Catherine. Podczas sceny przygotowań i tańca jego zabiegi pokazywane są w zbliżeniach zestawionych z sobą za pomocą montażu, tak jak kulturowo pokazywane jest ciało kobiece – pokawałkowane⁶⁶ (ilustracja 4.1). Jednocześnie jednak, przechodząc do etapu odebrania życia swoim ofiarom, Gumb zakłada noktowizor i używa pistoletu – oba przedmioty są wytworem cywilizacji, rozwoju techniki, mają falliczny kształt i pozwalają zachować dystans fizyczny i przestrzenny w stosunku do ofiary⁶⁷. Przyjmuje wówczas zatem to, co kulturowo kojarzone jest z męskością oraz filozofią oświeceniową (uprzywilejowanie narządu wzroku, oderwanie oka od ciała).

Jonathan Demme unika bezpośredniego przedstawiania uprzedmiotowienia kobiet. W filmie nie ma scen pokazujących znęcanie się i sam akt morderstwa, jak to często ma miejsce w tego typu produkcjach. Jedyna ofiara, która zostaje wprowadzona do opowieści, Catherine Martin, walczy do końca: zwabiła do studni ukochanego pudła Billa i używa go jako karty przetargowej, by wymusić na mężczyźnie możliwość kontaktu z matką. Odnaleziona przez Clarice, nie jest potulna i płacziwa, ale w sposób asertywny domaga się swoich praw i natychmiastowego uwolnienia przez agentkę FBI. Julie Tharp zwraca jednak uwagę na to, że „film uprzedmiotawia [za sprawą owych przywołanych wyżej zachowań Billa oraz sposobu przedstawiania go – E.D.] ckobiece» odgrywanie [«*feminine*» *performance*]”⁶⁸.

Postać Hannibala Lectera stała się postacią kultową. Analizując fenomen tego zjawiska – kultowości monstrialnego doktora – J.C. Oleson

⁶⁵ Steffen Hantke, „*The Kingdom of the Unimaginable*”: *The Construction of Social Space and the Fantasy of Privacy in Serial Killer Narratives*, „*Literature Film Quarterly*”, July 1998, Vol. 26, Issue 3, s. 178–196.

⁶⁶ Yvonne Tasker, *The Silence of the Lambs: BFI Modern Classics*, BFI Publishing, London 2002, s. 55.

⁶⁷ Steffen Hantke, *op. cit.*

⁶⁸ Julie Tharp, *The Transvestite as Monster: Gender Horror in „The Silence of the Lambs” and „Psycho”*, „*Journal of Popular Film & Television*”, Fall 1991, Vol. 19, Issue 3, s. 106–113.

stara się nie tylko opisać go, ale też wydobyć przyczyny jego popularności. Konstruuąc postać Lectera, Harris nie wzorował się na jednym wybranym przypadku seryjnego mordercy – raczej czerpał z wielu różnych, dodatkowo uwzględniając wypracowane i przyjęte w BSU modele seryjnych przestępców⁶⁹. Lecter stanowi też swego rodzaju zagadkę, „pełen jest sprzeczności” (jak ta dotycząca jego preferencji seksualnych) i „wymyka się konwencjonalnym klasyfikacjom”⁷⁰. Tharp zwraca uwagę na fakt, że w filmie zabitych zostaje dziesięć osób: pięć kobiet i pięciu mężczyzn. Kobiety są ofiarami Billa i, jak wspomniałam, ich morderstwa nie zostają przedstawione w sjużecie; co najwyżej ich ciała, i to w sposób zapośredniczony, poprzez fotografie. Pięciu zamordowanych w filmie mężczyzn to ofiary Hannibala Lectera: oni giną poniekąd na oczach widzów, a przerażające szczegóły zostają w dwóch przypadkach unaocznione⁷¹. Bill zabija, bo chce być kobietą, Lecter „z zemsty, w celach samozachowawczych i czasami dla zabawy”⁷². W porównaniu z Billem, który wykorzystuje „męskie”, „cywilizacyjne” atrybuty, Lecter, podczas aktu odebrania życia, wraca do natury i staje się zwierzęciem. Wskazuje na to grymas jego twarzy, sposób skrzywienia ust i pokazania zębów, odruch wciągania głęboko w płuca powietrza. Zabijając, wchodzi w kontakt fizyczny z ofiarą – wgryza się w jej ciało, jako narzędzie zbrodni wykorzystując swoje zęby.

W filmie nie zostają ujawnione przyczyny zachowań obu morderców. Z kart powieści Harrisa wynika, że Lecter legitymuje się obiema wymienianymi przez specjalistów z BSU cechami, które prowadzić mogą do tego rodzaju zbrodni: „patologiczne fantazje” (*pathological fantasy life*) i „trauma przeżyta w dzieciństwie” (*childhood trauma*). BSU stworzył

⁶⁹ Jeśli chodzi o Bufflo Billa, to w konstrukcji jego postaci dominują nawiązania do Eda Geina, który wykorzystywał skóry, kości i fragment ciał nieżyjących osób (nie tylko swoich ofiar – często wykopywał zwłoki właśnie pogrzebanych). Ed Gein był też pierwowzorem dla Normana Batesa z *Psychozy* (1960) oraz Leatherface z *Teksańskiej masakry piłą mechaniczną* (1974). Jego relacje z matką zostały również wykorzystane w *Carrie* (1976) Briana De Palmy. David Sexton przywołuje kilka nazwisk: meksykańskiego lekarza, z którym Harris przeprowadzał wywiad w więzieniu, Williama Coynera, Walijczyka Jasona Rickettsa, Teda Bundy’ego i Eda Kempera. Por.: David Sexton, *Mr Harris’s Cookbooks*, „The Guardian”, Saturday 18 August 2001; dostępne przez: <http://www.guardian.co.uk/books/2001/aug/18/highereducation> (18.07.2011 r.).

⁷⁰ J.C. Oleson, *Killing of Killers: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part One*, „Journal of Criminal Justice and Popular Culture” 2005, Vol. 12 (3), s. 186.

⁷¹ Tharp dopuszcza się tu pewnych uproszczeń. Po pierwsze pomija męską ofiarę Billa – kochanką, któremu obciął głowę i zakonserwował w słoju znalezionym później przez Clarice w magazynie. Po drugie – kobietą ofiarą Lectera, o której mowa jest w filmie – pielęgniarkę, którą okaleczył podczas badań EKG, odgryzając jej połowę twarzy.

⁷² Julie Tharp, *op. cit.*, s. 106–113.

wiele typów klasyfikacji seryjnych morderców. Postać Lectera skonstruowana jednak została w oparciu o model zorganizowanych/zdezorganizowanych seryjnych morderców popularny w czasie, gdy Thomas Harris przeprowadzał tam swoje badania. W modelu tym wyróżniono łącznie 28 zestawionych na zasadzie opozycji binarnych cech. Czternaście z nich charakteryzowało morderców zorganizowanych, 14 – zdezorganizowanych. Lectera można opisać za pomocą niemal wszystkich 14 cech morderców zorganizowanych. Wyróżnia się ponadprzeciętną inteligencją (*average to above-average intelligence vs. below-average intelligence*). Wykazuje niezwykle kompetencje społeczne, przynależąc przed schwytaniem i oskarżeniem do śmietanki towarzyskiej Baltimore (*socially competent vs. socially incompetent*). Jeśli chodzi o pracę, to najpierw jest znanym i cenionym psychiatrą, a po ucieczce pracuje jako tłumacz i kurator w Bibliotece Capponi we Florencji (*skilled work preferred vs. unskilled work*). Nie unika towarzystwa kobiet. Jak wspomniałam, wcześniej widywany bywał w ich towarzystwie, a w trzeciej części powieściowego cyklu stworzył związek z Clarice (*sexually competent vs. sexually incompetent*). Co do pochodzenia, w powieści pojawia się informacja, że Lecter to potomek szlacheckiej rodziny ze Wschodniej Europy: jego ojciec był litewskim arystokratą, matka zaś wywodziła się ze znamienitej włoskiej rodziny (*high birth order status vs. low birth order status*). Problematiczne jest kryterium stabilności zatrudnienia ojca, bowiem nasiści zabili go, gdy Lecter miał sześć lat, podejrzewać jednak można, że sytuacja wcześniej była stabilna (*father's work stable vs. father's work unstable*). Te okoliczności bez wątpienia miały wpływ na brak stałej dyscypliny w pierwszych latach życia (*inconsistent childhood discipline vs. harsh discipline as a child*). Podczas przeprowadzania swoich zbrodni Lecter wykazuje się niezwykle opanowaniem. Wynik pomiaru tętna wykazał, że w czasie ataku na pielęgniarkę pozostał on na stałym poziomie (*controlled mood during crime vs. anxious mood during crime*). Do historii kina przeszły opisy jego makabrycznych kulinarnych popisów. Delektował się fragmentami ciał swoich ofiar, serwując je z najznamienitszymi trunkami (*use of alcohol during crime vs. minimal use of alcohol*). Mimo swojego niezwykle opanowania, Lecter potrafi być również impulsywny. Chodzi tu szczególnie o sytuacje, gdy ktoś wykazywał się grubiaństwem lub chamstwem, jak Miggs, współwięzień Lectera w Baltimore w stosunku do Clarice (*precipitating situational stress vs. minimal situational stress*). Większość swojego życia Lecter był samotny, jednak w trzeciej powieści zamieszkują ze Starling w Buenos Aires, tworząc wzorcowy mieszczański dom (*living with partner vs. living alone*). Lecter, gdy przebywa na wolności, swobodnie przemieszcza się, korzystając z drogich

samochodów. Najpierw jest to zrobiony na zamówienie bentlay, a następnie jaguar XJR (*mobility with car in good condition vs. lives/works near crime scene*). Zbiera wycinki z gazet dotyczące naturalnych katastrof i wstrząsających wydarzeń (*follows crime in news media vs. minimal interest in news media*). Jak już wspomniałam, z łatwością zmienia też pracę, dostosowując się do okoliczności (*may change jobs or leave town vs. significant behavior change drug/alcohol abuse, religiosity, etc.*)⁷³.



Ilustracja 4.2. Seryjny morderca jako fascynująca postać – Hannibal Lecter z *Milczenia owiec* (1991)

Analizując Hannibala Lectera i fenomen jego popularności Oleson wysnuwa hipotezę, że fascynacja może wynikać z tego, że postać Lectera odpowiada wielu modelom przestępczym, choć jednocześnie wymyka się wielu innym (ilustracja 4.2). Lecter jest przestępcą, ale jednocześnie geniuszem i stanowi rodzaj zagadki dla widza; to „swego rodzaju nie-ludzkie monstrum”. Sposób jego obchodzenia się z ofiarami nie wpisuje się w opracowany przez Norrisa i Giannangelo model rytuału zabijania przez seryjnych morderców, który, poprzez sukcesywne przechodzenie przez poszczególne etapy gwarantuje, według badaczy, zbudowanie właściwej atmosfery i czasowe rozładowanie napięcia. Chociaż często na kartach powieści i w filmach określany jest jako socjopata, sposób jego zachowania nie potwierdza oficjalnie przyjętej przez American Psychiatric Association charakterystyki dysfunkcyjnej antyspołecznej osobowo-

⁷³ J.C. Oleson, *op. cit.*, s. 192–196.

ści (*antisocial personality disorder*). Cechą, która w stopniu najbardziej do-
głębnym wyklucza go ze społeczeństwa, jest kanibalizm⁷⁴.

Mimo to Lecter jest postacią kultową. Oleson twierdzi, że wynika to z dwóch powodów. Pierwszym jest fascynacja społeczeństwa amerykańskiego osobami o ponadprzeciętnej inteligencji, geniuszami wykazującymi się niezwykleymi zdolnościami zapamiętywania, kojarzenia, odtwarzania i wyciągania wniosków. Drugim jest sposób przedstawiania Hannibala. Oleson podkreśla, że nie tylko swoim zachowaniem, ale i wyglądem przekracza on granice tego, co określane jest jako ludzkie. W wielu miejscach powieści Harris zaznacza, że Lecter ma w sobie coś z płazów i gadów. Chodzi tu o umiejętność bezszelestnego niemal poruszania się, przemykania niezauważonym, pojawiania się w różnych miejscach nagle i niespodziewanie, jakby wyrastania spod ziemi. Kiedy już znajdzie się w nowym otoczeniu, pozostaje czujny. Zmiana miejsca powoduje, że starannie, choć dyskretnie, ogląda je i ocenia. Mimo wrażenia spokoju i wyciszenia, jego zmysły pozostają natężone do granic możliwości. Hannibal słyszy więcej, potrafi rozpoznać niewyczuwalne dla przeciętnego człowieka zapachy oraz widzi wzory i szczegóły niedostrzegalne dla innych. W filmie te jego cechy zostają sprowadzone i ukazane tylko w jednej sytuacji. Podczas pierwszego spotkania z Clarice Starling, mimo że oddziela ich gruba szyba z zaledwie kilkoma niewielkimi otworami, wciąga powietrze i mówi jej jakiego rodzaju krem nawilżający oraz wodę toaletową z reguły (choć nie tego dnia) używa. Dodatkowo Lecter jest niezwykle silny. Harris pisze, że jak mrówka, czyli potrafi udźwignąć ciężar równy swojej wadze pomnożonej pięćdziesięciokrotnie⁷⁵.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 186, 196–200; J.C. Oleson, *Contemporary Demonology: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part Two*, „Journal of Criminal Justice and Popular Culture” 2006 Vol. 13 (1), s. 29.

⁷⁵ Oleson skrupulatnie wylicza, że daje to osiem tysięcy funtów, czyli trochę mniej niż 3630 kilogramów. Por.: J.C. Oleson, *Contemporary Demonology...*, s. 40.

Z kolei Cary Wolfe i Jonathan Elmer, analizując wykorzystany w filmie dyskurs biologiczno-gatunkowy, zwracają uwagę na pewną przewrotność charakterystyki Hannibala. Spośród czterech grup stworzeń, które wyróżniają – zwierzęce zwierzęta (te, które służą do jedzenia i wytwarzania dóbr, takich jak torebki, paski, buty), uczłowieczone zwierzęta (zwłaszcza trzymane w domach, pupile), zwierzęcy ludzie (kojarzeni ze zwierzętami) i ludzcy ludzie (odsyłający do swego rodzaju ultraczułowieczeństwa; tego, co w filozofii oświeceniowej przyjęło uważać się za wyróżniki człowieka – logiczne i abstrakcyjne myślenie, kontrola emocji i zachowań, zdolność tworzenia i przewidywania) [s. 146–147] – to właśnie Hannibalowi najbliższe jest do „ludzkiego człowieka”. Zaświadcza o tym chociażby samo nazwisko – Lecter (od łacińskiego *lector*). Mimo że Chilton określa go jako „monstrum”, „jedyne w swoim rodzaju przypadek gatunku” [s. 147, 159]. Poza tym Lecter jest mistrzem „dyscyplinujących reżimów liberalnego kapitalizmu”, którymi legitymować się winny elity społeczne

Hannibal, prócz ponadprzeciętnego ilorazu inteligencji wykazuje też innego rodzaju zdolności. Jest odporny na leki i narkotyki, potrafi zachować niezwykle spokojny w każdych okolicznościach. Najbardziej niebezpieczna jest jego umiejętność wpływania na innych⁷⁶. Wysyłając Clarice po raz pierwszy do Baltimore do Lectera, Jack Crawford ostrzega ją, by miała się na baczności, nie opowiadała mu o sobie zbyt wiele, gdyż potrafi „dostać się do umysłów innych”. Starling wkrótce się o tym przekonuje. Wstrząśnięty niestosownością zachowania Miggsa wobec kobiety – podczas jej wizyty u Lectera, zajmujący sąsiadującą celę mężczyznę masturbował się i gdy Clarice w drodze powrotnej przechodziła obok jego celi rzucił jej na twarz ejakulat – Lecter szeptem przekonał go, by popełnił samobójstwo, połykając swój język. Jego umiejętność wglądu w życie emocjonalne innych ma też jednak pozytywne skutki. Dzięki jego wskazówkom Clarice pozbywa się prześladowających ją od dzieciństwa wspomnień i snów, w których słyszy głosy prowadzonych na rzeź jagniąt⁷⁷. Znajduje również i uwalnia Catherine Martin.

Lecter jest poza tym jak wampir. W szczególny sposób podkreślone zostaje to w cyklu powieściowym Harrisa. Przebywający w jego towarzystwie ludzie narzekają często na brak energii, mają wrażenie jakby zostali jej pozbawieni: wydrążeni lub wyssani. Jak zwraca uwagę David

(lub aspirujący do nich przedstawiciele innych klas, w *Milczeniu owiec* jest to Starling) [s. 166]. W jego postaci Wolfe i Elmer dostrzegają podobieństwa do Sherlocka Holmesa, Auguste Dupina i Legranda poprzez: „miłość do muzyki klasycznej (Holmes), uwidaczniająca się umiejętność czytania w umysłach, odtwarzania stanu umysłu przestępcy i rozwiązania całej sprawy bez wychodzenia na zewnątrz (Dupin), elitarność i obeznanie (Holmes), zaskakująca i manifestowana we właściwych momentach niezwykle siłą fizyczną (Holmes), mistrzostwo aktorskie i perfekcyjne opanowanie własnego ciała (znów Holmes) oraz skłonność do anagramów i kryptografii (Legrand)”. Od razu jednak dodają: „Jednakże Lecter nie jest, jak można by się spodziewać, anty-Holmesem, ale raczej ultra-Holmesem, Holmesem kokainowego nałogu, muzyki na skrzypce solo, depresji, posuniętych do granic antyspołecznych tendencji artystowskich, Holmesem, który wygląda jak wielki ptak z ostrym dziobem. Krótko mówiąc, Holmesem przypominającym gotycystyczne monstrum, które, posługując się frazą Žižka, «zbyt dogłębnie sonduje mroczne początki». Lecter zamyka trajektorię rozpoczętą przez Holmesa; jest Holmesem poza Watsonem, edypalnym ojcem wyjętym spod tabu kazirodztwa, ulokowanym poza gatunkami pożeraczem mięsa” [s. 166]. Por.: Cary Wolfe, Jonathan Elmer, *Subject to Sacrifice: Ideology, Psychoanalysis, and the Discourse of Species in Jonathan Demme's „Silence of the Lambs”, „Boundary 2”*, Fall 1995, Vol. 22: 3, s. 141–170.

⁷⁶ J.C. Oleson, *Contemporary Demonology...*, s. 40.

⁷⁷ Jest to oczywiście afirmatywna interpretacja milczenia Clarice po zadanym jej przez Lectera pytaniu. Wolfe i Elmer interpretują to milczenie w duchu negatywnym. Por.: Cary Wolfe, Jonathan Elmer, *op. cit.*

Sexton, wynika to z faktu, że jego postać wzorowana jest na postaci najsłynniejszego wampira w dziejach kina – Drakuli. „Dowiadujemy się, że Hannibal, jak Dracula, jest arystokratą z centralnej Europy. Jego ojciec również był księciem i, jak mniema, pochodził z sięgającej korzeniami XII wieku tokańskiej rodziny Bevisangue (pijących krew). Jak Dracula, Lecter wysysa swoje ofiary. Po pierwszym spotkaniu Clarice Starling czuje się «nagle pusta, jakby oddała krew»”⁷⁸. Harris wprowadza także inne zbieżne elementy charakterystyki obu postaci. Lecter, jak już wspomniałam, obdarzony jest ponadludzką siłą i wytrzymałością. Niemal nigdy nie sypia. Jego oczy są czerwone, a głos ma metaliczny dźwięk, jak u transylwańskiego księcia. Inną ważną cechą obu postaci są niezwykle ostre białe zęby⁷⁹.

Łowca

Nakręcona przez Michaela Manna w 1986 roku adaptacja pierwszego tomu powieściowego cyklu Thomasa Harris z Hannibalem Lecterem zapowiada charakterystyczny dla lat dziewięćdziesiątych *boom* na filmy z seryjnym mordercą. Mimo swojej nietypowości – do opowiedzenia historii i konstrukcji znaczeń reżyser wykorzystał wiele środków przełamujących styl zerowy i mogących wytrącić widza z przyjemności śledzenia fabuły – *Łowca* zawiera wskazane przez Roberta Cettla elementy podgatunku filmów z seryjnym mordercą. Fabułę inicjują dwa brutalne mordy o pararytualnym charakterze dokonane w odległości jednego miesiąca na dwóch różnych rodzinach. Obawiając się kolejnego, FBI pracuje nie tylko nad analizą pozostawionych śladów, ale stara się odkryć *modus operandi* mordercy. Kluczową rolę w tym pełni profilant. Film kończy scena uratowania w ostatniej chwili kolejnej potencjalnej ofiary i zastrzelenie monstrum.

Właśnie ten motyw – pozbawienia życia potwora dopuszczającego się strasznych zbrodni i zagrażającego stabilności – łączy, między innymi, filmy z seryjnym mordercą z kinem policyjnym, zwłaszcza w odmiennie z „zacierzewanym glina” i wykorzystany zostaje w *Łowcy*, stając się później nieodłącznym elementem. Steven Rybin zwraca uwagę również na obecne w filmie elementy horroru (zwłaszcza w samej postaci i sposobie postępowania seryjnego mordercy), *neo-noir* („w samoświadomej stylizacji na moralnie dwuznaczną opowieść detektywistyczną”)

⁷⁸ David Sexton, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibidem.*

oraz policyjnej procedury (sceny spotkań i narad osób zaangażowanych w śledztwo, sekwencja odczytywania korespondencji pomiędzy mordercami, sekwencja ustalania danych Francisa Dollarhyde'a lub sposób pracy profilanta, Willa Grahama)⁸⁰.

Jack Crawford (Dennis Farina), kierownik BSU, zjawia się w domu jednego ze swoich byłych pracowników na Florydzie. Will Graham (William Petersen) pracował dla niego jako profilant, jednak jest nieaktywny zawodowo. Trzy lata wcześniej, podczas konsultacji w sprawie seryjnego mordercy z psychiatrą doktorem Hannibalem Leckтором⁸¹, odkrył, że to właśnie jego interlokutor jest poszukiwanym osobnikiem, narażając się na śmiertelne niebezpieczeństwo. Lecktor bowiem atakował, zabijał i zjadał części ciała swoich ofiar (udało się ustalić, że w ten sposób zamordował co najmniej dziewięć osób). Graham uszedł z życiem. Po tym zdarzeniu był jednak hospitalizowany. Najpierw na oddziale, gdzie leczono rany zadane mu przez Lecktora nożem, następnie zaś na oddziale psychiatrycznym. Powodem tego były – jak wyjaśnił synowi – złe myśli Lecktora, które pozostały w jego głowie. Gdy doszedł do siebie, wycofał się z zawodu. Czas spędza z żoną, Molly (Kim Greist), i około dwunastoletnim synem, Kevinem (David Seaman). Will obiecał Molly, że nie wróci do tworzenia profili zabójców, gdy zjawia się u niego Jack, decyduje się jednak na zaangażowanie w sprawę.

W odległości miesiąca zamordowane zostały dwie rodziny: pierwsza, Jacobich, w Birmingham, w Alabamie, druga, Leedsów, w Atlancie, w sąsiedniej Georgii. Obie rodziny były liczne – prócz rodziców była jeszcze trójka i czwórka dzieci, w większości maluchów, mieszkwały w podobnych domach z dużym ogrodem z tyłu, obie kobiety były atrakcyjne. Morderstwa popełniane były w podobny sposób. Przestępca wkradał się do domu, zabijał wszystkich po kolei i w specyficzny sposób aranżował ciała, zwłaszcza kobiet – w miejsce oczu i ust wkładał im kawałki stłuczonego lustra. Mimo wyłożonych wysiłków, Crawfordowi nie udało się poczynić większych postępów. Spodziewa się kolejnej zbrodni za niespełna trzy tygodnie, gdyż sądzi, że sprawca działa w cyklu lunarnym. Zdesperowany zwraca się do Grahama o pomoc. Obaj obawiają się reakcji Molly. Kobieta jednak ze spokojem przyjmuje decyzję męża. Prosi tylko, by zachował dystans i nie narażał się jak poprzednio na niebezpieczeństwo, Crawforda zaś o to, by chronił Willa.

⁸⁰ Steven Rybin, *The Cinema of Michael Mann*, Lexington Books, Lanham 2007, s. 77–78.

⁸¹ W filmie Manna niebezpieczny doktor nosi nazwisko Lecktor, a nie jak jego powieściowy pierwowzór czy kontynuator z *Milczenia owiec* – Lecter.

Grahamowi już na początku udaje się wpaść na trop. Zafascynowany swoimi żeńskimi ofiarami morderca zdjął rękawiczki i dotknął ciała jednej z nich. Dzięki temu FBI zdobywa częściowy odcisk palca sprawcy. Kiedy sprawa utyka w martwym punkcie, Graham postanawia spotkać się z Lektorem (Brian Cox), by – jak wyjaśnia Crawfordowi – „odzyskać swój sposób myślenia”. Podczas rozmowy z byłym psychiatrą w więzieniu w Baltimore, Will potwierdza swoje przypuszczenia co do „Zębnej Wróżki” (Tom Noonan), jak policja i dziennikarze nazywają mordercę ze względu na odcisk szczęki pozostawiany na ciele ofiar. Lektor jednak nie od razu godzi się na współpracę. Poruszony spotkaniem z nim, Graham w pośpiechu opuszcza więzienie. Tam przyłapuje go tropiący sensacje dziennikarz „Trottera”, Freddy Lounds (Stephen Lang). Graham darzy go szczególną antypatią od chwili, gdy ten wdarł się na oddział, gdzie przebywał Will po ataku Lektora, zrobił mu zdjęcia i opublikował w brukowcu, jeszcze bardziej rujnując prywatne życie Grahamów. I tym razem Lounds jest bezwzględny. W „Trotterze” ukazuje się artykuł mówiący o tym, że Graham odwiedził Lektora w sprawie konsultacji. Will jest wściekły. Z powodu braku postępów w śledztwie postanawia wykorzystać dziennikarza. Udziela mu wywiadu, podając nieprawdziwe i prowokujące informacje o mordercy. Spodziewa się, że ten zaatakuje go w akcie zemsty. Zębna Wróżka porywa jednak dziennikarza, zabiera do swojego domu i, zanim pogryzie mu twarz, podpali i na krześle, jak płonącą pochodnię, spuści po zjeździe do garażu redakcji „Trottera”, każe Loundsowi nagrać „sprostowanie” oszczerstw zamieszczonych w artykule.

Podczas porządków w celi Lektora pracownik znajduje list napisany na papierze toaletowym. Jego autorem jest poszukiwany morderca. Mężczyźni od jakiegoś czasu prowadzą sekretną korespondencję. Uwięziony psychiatra zamieszcza zaszyfrowane odpowiedzi w dziale ogłoszeń „Trottera”. Mimo szybkiego zlokalizowania ogłoszenia, przez długi czas nie udaje się odszyfrować jego treści. Wreszcie okazuje się, że Lektor podał Francisowi Dollarhyde’owi (Zębnej Wróżce) adres Grahamów na Florydzie i nakazał zabicie rodziny. Molly i Kevin zostają przewiezieni w bezpieczne miejsce. Will powraca do pracy. Podczas kolejnego oglądu nakręconych amatorską kamerą filmów rodzinnych, uświadamia sobie, że morderca również je znał. Idąc tym tropem wraz z Crawfordem ustalają jego dane i adres. Na miejscu, mimo że posiłki jeszcze nie przybyły, Will podchodzi do domu. Gdy widzi mężczyznę próbującego zabić kobietę na stole kuchennym, strzela w jego kierunku i wskakuje przez okno. Traci na chwilę przytomność. Gdy ją odzyskuje, zabija mordercę,

odnajduje wtuloną w kąt kobietę i wyprowadza ją z domu do przybyłego właśnie ambulansu.

Owa kobieta, Reba McClane (Joan Allen), to niewidoma pracownica laboratorium fotograficznego. Trzymający się na uboczu Dollarhyde zbliżył się do niej. Wywiązał się między nimi romans. Chorobliwie zazdrosny mężczyzna zamordował odprowadzającego Rebę do domu kolegę, a ją samą porwał z zamiarem odprawienia swojego rytuału i pozbawienia jej życia. Jak bowiem podczas rozmowy telefonicznej z Grahamem wyjaśnia Lecktor, Dollarhyde pragnie się czuć „potrzebny i pożądanym”. Wydaje mu się, że jeśli wystarczającą liczbę razy powtórzy rytuał, który wedle niego powoduje, że przez chwilę jest potrzebny i pożądanym, stanie się to rzeczywistością.

W 2002 roku powieść *Czerwony smok* została sfilmowana ponownie. Reżyseria powierzona została Brettowi Ratnerowi⁸². Film pod tym samym tytułem miał niezwykle doborową obsadę: w roli Willa Grahama wystąpił Edward Norton, Lecktora grał kojarzony już po *Milczeniu owiec* z tą postacią Anthony Hopkins, Jacka Crawforda – Harvey Keitel, Francisca Dollarhyde – Ralph Fiennes, zaś Rebę McClane – Emily Watson. Film Ratnera pozostaje jednak w granicach solidnego rzemiosła i dobrze opowiedzianej historii⁸³. Brak jest mu dwuznaczności *Łowcy*. Mann nie tylko wykorzystał środki filmowe do budowania znaczeń, ale też naznaczył postacię ambiwalencją, która powoduje, że stają się one tajemnicą. Zmiana, która zastanawia w największym stopniu, dotyczy postaci Willa Grahama. Podczas gdy u Ratnera jest on „miłym chłopcem”, który gotów jest pomóc innym, u Manna jest on na pozór spokojnym jegomościem, w którym jednak czają się demony. Graham Ratnera spotyka się z Lecterem, by porozmawiać i uzyskać informacje, Graham Manna – by na nowo obudzić w sobie tajemniczą siłę, której sam się obawia.

Czerwony smok jest sprawnie opowiedzianą historią o mężczyźnie skrzywdzonym przez babcię w dzieciństwie, który zaczął zabijać i którego należy wyeliminować, by więcej nie zabijał. *Łowca* z kolei pulsuje różnymi znaczeniami. Na najbardziej podstawowym poziomie jest dziełem o mrocznych zakamarkach ludzkiej duszy, o zmaganiu się z przyczajonym złem. Tony Williams zwraca uwagę na poruszany w tym filmie, a symptomatyczny dla kina amerykańskiego lat osiemdziesiątych XX wieku, wątek zagrożonej rodziny i społecznej tożsamości (zwłaszcza

⁸² Michael Mann się jej nie podjął, choć zrobił to z *Wydarzyło się w Los Angeles* (1989), kręcąc remake pt. *Gorączki* (1995).

⁸³ Jak się wyraził operator pierwszego filmu, Dante Spinotti, film Ratnera „jest bardziej klasyczny”. Por.: Steven Rybin, *op. cit.*, s. 77.

w odniesieniu do Grahama)⁸⁴. Philip Simpson podkreśla ambiwalentny sposób przedstawienia FBI. Dla tego badacza *Łowca* traktuje jednak przede wszystkim o zagrożeniu, jakie męskie spojrzenie stanowi dla kobiet⁸⁵. Steven Rybin przesuwając punkt ciężkości ze spojrzenia (*gaze*) na widzenie (*vision*) i patrzenie. W swojej analizie koncentruje się na konstruowaniu znaczeń poprzez obraz. Mann niezwykle konsekwentnie w tym filmie kojarzy poszczególne postaci z określonymi barwami, budując ich charakterystykę poprzez kolory, którymi zostają otoczone⁸⁶. Mark Wildermuth z kolei odczytuje *Łowcę* jako film o nieprzystawalności męskiej potrzeby i sposobów kontrolowania do ery informacyjnej rządzonej zasadami jazgotu i chaosu. Dążąc do pełnej kontroli, mężczyźni nie dostrzegają wartości dialogu i symbolicznej wymiany⁸⁷.

Williams ceni znacznie bardziej *Łowcę* od *Milczenia owiec*. Uważa, że film Demme'a strywalizował motywację seryjnego mordercy, pokazując zamiast bólu i traumy skrzywdzonego dziecka, przebijające się w damskie fatalaszki dziwadło. Clarice Starling nie tyle wchodzi w głąb siebie, by odkryć tożsamość mordercy, co jest wspinającą się po drabinie społecznej feministką, której dwaj przyszywani ojcowie pomagają w ukończeniu akademii i otrzymaniu pracy w wymarzonej BSU. Z kolei Jack Crawford otrzymał ludzką twarz i zmienił się z bezwzględnego wyżyłkiwacza w opiekuna promującego i ufego w możliwości młodych agentów⁸⁸. Dokonana przez Williama ocena *Milczenia owiec* jest surowa. Analizując *Łowcę*, zwraca on jednak uwagę na dwie bardzo istotne kwestie. Po pierwsze, sposób przedstawienia pracy i postaci profilanta, po drugie – postać seryjnego mordercy i traumę stojącą za jego kompulsywnym zabijaniem⁸⁹. Will Graham u Manna to nie tylko tragiczna, złamana przeszłością wydarzeniami postać, ale swego rodzaju zbawca, go-tów dla dobra społeczeństwa poświęcić siebie i szczęście swojej rodziny.

Graham obdarzony został darem, dzięki któremu potrafi utożsamić się z mordercą. „Wejść w jego głowę”, odkryć motyw i *modus operandi*, by w ten sposób doprowadzić do jego zdemaskowania i unieszkodliwie-

⁸⁴ Tony Williams, *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*, Fairleigh Dickinson University Press & Associated University Press, Madison, London 1996.

⁸⁵ Philip L. Simpson, *Psycho Paths...*

⁸⁶ Steven Rybin, *op. cit.*, s. 81–88.

⁸⁷ Mark E. Wildermuth, *Blood in the Moonlight. Michael Mann and Information Age Cinema*, McFarland & Company Publishers, Jefferson (NC), London 2005, s. 96.

⁸⁸ Tony Williams, *op. cit.*, s. 255.

⁸⁹ Oczywiście, tym samym Williams opowiada się po stronie badaczy, którzy twierdzą, że to doświadczenia dzieciństwa, przeżyta trauma, chłód emocjonalny rodziców, ich zaniedbanie, a przede wszystkim bicie, poniżanie i emocjonalne oraz seksualne wykorzystywanie dziecka jest przyczyną późniejszych deformacji w życiu dorosłym.

nia. Płaci za to wysoką cenę, narażając siebie oraz swoją rodzinę na fizycznie i psychicznie niebezpieczeństwo. Jego dar, jak twierdzi Williams, wykorzystywany jest przez bezduszny system, uosobieniem którego jest Jack Crawford. W filmie wyrywa on Grahama z oazy spokoju, którą z mozołem on i Molly zbudowali sobie na Florydzie, ale też łamie dane im obojgu obietnice⁹⁰. Wiedząc, jak ważna jest dla Grahama relacja z bliskimi, manipuluje nim, pokazując amatorskie zdjęcia obu zamordowanych rodzin. Podczas śledztwa pozwala Willowi na autodestrukcyjne zachowania i odgrywanie roli przynęty (wizyta u Lecktora, zdjęcie z dziennikarzem „Trottera” i wystawianie się, wreszcie niemal samotny atak na dom Dollarhyde’a). Crawford naraża też Willa, Molly i Kevina na śmierć. Najpierw – nie chroniąc właściwie danych osobowych Grahama (Lecktor bez większego trudu, podając się za wydawcę, zdobywa ich adres domowy), później zaś – wydając zgodę na opublikowanie w „Trotterze” ogłoszenia z zaszyfrowaną informacją od Lecktora dla Dollarhyde’a, w której zawarty jest adres oraz polecenie zabicia rodziny Grahamów.

Wydaje się, że w swojej ocenie Williams zdecydowanie demonizuje postać Crawforda i nie docenia zbawczych zapędów (które akurat w tym przypadku naznaczone są popędem autodestrukcyjnym) Grahama. W balansowaniu na cienkiej linii Will odnajduje sens swojej egzystencji. Zaangażowanie w sprawę, wyścig z czasem, bycie w centrum wydarzeń, ocieranie się o zło i zmaganie się z nim nadaje sens jego istnieniu. Z wszystkich możliwych sposobów postępowania, Graham wybiera te najbardziej niebezpieczne. Nieustannie powtarza, że chce chronić Molly i Kevina, jednak niemal każdy jego gest temu przeczy. Przedkłada to, co można by określić jako służbę społeczeństwu, ponad dobro najbliższych. Taki sposób postępowania, z punktu widzenia etyki każącej stawiać wartości kolektywne przed indywidualistycznymi, jest oczywiście zrozumiały i uzasadniony. W zachowaniu Willa pobrzmiewa jednak swego rodzaju egocentryzm. Wydaje się, że podejmowane przez niego czynności mają inny, ukryty i znacznie ważniejszy od tego oficjalnego wymiar. Graham tropi i zabija seryjnych morderców po to, by zniszczyć mordercę znajdującego się w nim samym, realizując w ten sposób schemat *doppelgängera*. Jak mówi mu podczas spotkania w więzieniu Lecktor, Will jest skuteczny w chwytności seryjnych morderców, gdyż jest taki jak on. Schwytność ich powoduje chwilowe wyciszenie. Niemal jak w przypadku samych seryjnych morderców – prawidłowo odprawiony rytuał zabijania prowadzi do wyciszenia. Pojawienie się kolejnego zabójcy budzi

⁹⁰ Tony Williams, *op. cit.*, s. 256.

jednak w Willu ten chwilowo wyciszony wewnętrzny głos. Graham, jak seryjni mordercy, nie może się mu oprzeć.

Co interesujące, metoda, którą posługuje się mężczyzna, by schwytać Dollarhyde'a, przypomina pod względem strukturalnym rytuał zabijania opisany przez Joela Norrisa w książce *Serial Killers*⁹¹. Badacz wyróżnił siedem etapów prowadzących od chwili, gdy seryjny morderca zaczyna odczuwać niepokój, do depresji następującej w jakiś czas po dokonaniu zbrodni. Są to kolejno: faza aury (*aura*), trelów (*trolling*), zalotów (*wooing*), pojmania (*capture*), morderstwa (*murder*), totemu (*totem phase*) i depresji (*depression*)⁹². Faza aury polega na stopniowym odsuwania się od rzeczywistości i wchodzeniu w sferę iluzji. W tym czasie dochodzi do tworzenia wyobrażonych scenariuszy i wielokrotnego ich odgrywania. „Ja” traci kontrolę nad „wewnętrznym głosem”, zanika racjonalność, morderca zamyka się w sobie i zaprzestaje kontaktów z otoczeniem. Podczas „trelów” morderca zaczyna poszukiwać ofiary. Jest coraz bardziej aktywny, ale cały jego wysiłek zmierza w kierunku znalezienia obiektu odpowiadającego jego wyobrażeniom. Faza zalotów to czas zbliżenia do wybranej ofiary, poznawania i zdobywania jej zaufania. Wówczas też morderca przywabia ją do wybranego miejsca, starając się stłumić jej opór. Faza pojmania polega na porwaniu i uwięzieniu ofiary. Towarzyszyć temu może okrucieństwo, będące wyrazem potrzeby potwierdzenia poczucia kontroli i sprawczości. W fazie morderstwa dochodzi do ostatecznego odebrania życia. Może to być akt szybki i jednorazowy, może też być powolny, długotrwały i wywoływać nieopisane cierpienia, widok których zwiększa perwersyjną przyjemność. Przyjemność bywa na tyle silna, że doprowadza do spontanicznego orgazmu. Faza totemu następuje tuż po akcie morderstwa. Polega na fotografovaniu, aranżowaniu ułożenia ciała i przedmiotów wokół, rozczłonkowywaniu i innych czynnościach, których celem jest zgromadzenie „pamiątek”. Przypominają one później sam akt, uaktywniając uczucia mu towarzyszące. Wreszcie następuje chwila, gdy wspomnienia bladną na tyle, że nawet „pamiątki” nie są w stanie ich uaktywnić. W fazie depresji morderca czuje pustkę i przejmujący smutek. Jego aktywność zamiera do czasu, gdy znów pojawią się fantazje mogące sprowokować fazę aury⁹³.

W przypadku Willa kolejność niektórych faz uległa przesunięciu i swego rodzaju transformacji. Faza druga (trelów) – poszukiwania ofia-

⁹¹ Joel Norris, *Serial Killers*, Doubleday, New York 1988.

⁹² *Ibidem*. Podaję za: J.C. Oleson, *Killing of Killers...*, s. 197.

⁹³ Joel Norris, *op. cit.* Podaję za: J.C. Oleson, *Killing of Killers...*, s. 197.

ry – dzieje się niejako poza nim. Seryjny morderca sam się ujawnia, kierując na siebie uwagę Willa. Graham jest na tyle silny, że początkowo ignoruje doniesienia prasowe o morderstwach w Birmingham i Atlancie. Nie jest natomiast w stanie oprzeć się, gdy propozycję włączenia do śledztwa przedstawia mu sam Crawford. Interesujące jest to, że by dotrzeć do Willa i przewyciężyć jego daną sobie obietnicę nieangażowania się, Crawford podsuwa mu zdjęcia obu rodzin zrobione podczas gorącego popołudnia najprawdopodobniej w ich własnych ogrodach. Zdjęcia nie są profesjonalne, a na twarzach zarówno rodziców, jak i dzieci maluje się wyraz beztroski, szczęścia i zadowolenia. Te dwa zdjęcia Jacobich i Leedsów na dobre budzą wytłumiony siłą woli wewnętrzny głos. One również towarzyszyć będą nieustannie Willowi podczas jego śledztwa jako swego rodzaju kotwica mentalna. Będzie im się przyglądał za każdym razem, gdy będzie chciał skupić myśli na przyczynach postępowania Dollarhyde’a i wejść w jego skórę.

Pierwszą rzeczą, którą Graham robi po przylocie do Atlanty, jest udanie się na miejsce zbrodni. Nie postępuje jak zwykli detektywi. Do domu Leedsów wchodzi sam, po zmroku, wejściem od ogrodu, idąc odtworzonymi podczas policyjnego śledztwa śladami. Na głos czyta protokół i dokładnie ogląda nieposprzątane jeszcze pomieszczenia. Stwarza w ten sposób pamięciowy obraz sytuacji, scenariusz, który wcześniej stworzył Dollarhyde w swojej wyobraźni, gdy w fazie aury oddawał się swym perwersyjnym marzeniom. W ten sposób Willowi udaje się ustalić, że Dollarhyde zafascynowany był przede wszystkim atrakcyjnymi matkami. Wewnętrzny głos Grahama, pozwalający mu na utożsamienie się z mordercą, został jednak na tyle wyciszony, że ten pierwszy etap nie przyniósł większych rezultatów. Utkwiwszy w martwym punkcie Graham podejmuje decyzję o konsultacji z przebywającym w więzieniu Leaktorem. Ma to mu pomóc wejść w fazę trelowania. Idzie tam z materiałami dotyczącymi sprawy. Jednak w rzeczywistości, jak uczciwie przyznaje Crawfordowi, jest zablokowany i rozmawiając z Leaktorem chce swój umysł dostroić do sposobu myślenia seryjnego mordercy (działa na zasadzie kamertonu czy chce pobudzić swój „wewnętrzny głos”?). Leaktor od razu to wyczuwa. Po przejrzeniu akt sprawy, raczej potwierdza intuicję Willa niż wskazuje nowe elementy. Na koniec prowokuje go, dostarczając w ten sposób dowód na to, że dar Willa wynika z jego wewnętrznego głosu, który tożsamy jest z głosem mordercy: „Złapałeś mnie tylko dlatego, Will, że jesteśmy tacy sami. Powąchaj siebie!”. Prawda ta jest na tyle bolesna, że Graham wybiega z więzienia, nie bacząc na procedury i zewnętrzne zagrożenia (ilustracja 4.3).



Ilustracja 4.3. Will Graham po spotkaniu z uwięzionym Hannibalem Lecterem (*Łowca* [1986])

Graham godzinami ogląda zdjęcia z miejsca zbrodni oraz amatorskie filmy rodzinne, kręcone przez Leedsów i Jacobich. Wówczas jeszcze nie zdaje sobie sprawy z tego, że czyni dokładnie to, co czynił godzinami morderca, przygotowując się podczas fazy zalotów do zbrodni. Dollarhyde bowiem nie tylko obserwował z ukrycia domy swoich ofiar, ale też miał dostęp – z racji swojej pracy – do nakręconych przez nich filmów. W ten właśnie sposób wybierał swoje ofiary – wywołując i opracowując *home movies*. Will udaje się do Birmingham. Tam również ogląda wnętrze domu, w którym zamordowano Jacobich. Jednak zostało ono już wyczyszczone i przygotowane do sprzedaży. Nic nie jest w stanie spowodować jego wewnętrznego głosu do dalszej aktywności. Dużo bardziej frapujący okazuje się ogród, w którym Will odnajduje ślady Dollarhyde’a – paperek po przekąsce oraz wryty na pniu drzewa, z którego obserwował małżeńską sypialnię, chiński znak oznaczający czerwonego smoka. Wreszcie uświadamia sobie, że to, co widzi na filmach, widział również Francis, trafiając tym samym na właściwy trop.

Faza schwytania zostaje podporządkowana regułom policyjnych procedur. Jednak i tutaj Will dopuszcza się pogwałcenia regulacji i złamania wszystkich obietnic. Zamiast poczekać na przybycie specjalnej jednostki, każe kierowcy wiozącego go z lotniska radiowozu podjechać jak najbliżej domu Dollarhyde’a. Pozostawia policjantów i Crawforda i sam biegnie na spotkanie mordercy. Jest przy tym ślepy i głuchy na protesty. Gdy dostrzega mężczyznę przez panoramiczne okno kuchni, strzela w szybę i wskazuje do pomieszczenia niepomny na ewentualne rany. Nie udaje mu się powalić Francis. Wręcz przeciwnie, z uwagi na swą posturę ten z łatwością radzi sobie z intruzem. Tnie mu twarz i szyję

odłamkami szkła i rzuca nim o lodówkę. Graham traci przytomność (faza pojmania). Gdy ją odzyskuje wystrzeliwuje w kierunku przeciwnika niemal cały magazynek specjalnie przygotowanych kul, które wcześniej otrzymał od jednego z agentów. Ten mord, choć w obronie własnej i zagrożonej Reby, ma posmak rytuału. Francis pada na wznak z rozłożonymi ramionami, a wypływająca z jego ciała krew formuje coś na kształt dwóch czerwonych skrzydeł – emblematu Czerwonego Smoka, postaci z jednego z obrazów cyklu Williama Blake’a ilustrujących Biblię (tu w szczególności Apokalipsę św. Jana) (ilustracja 4.4). W ten sposób, jak zwraca uwagę Mark Wildermuth, Graham niszczy Czerwonego Smoka, ale również, paradoksalnie, go uwiecznia⁹⁴ (faza totemu). Po tym zdarzeniu dochodzi do wyciszenia. Profilant niejako na powrót staje się tylko i wyłącznie sobą. Znacząca pod tym względem jest scena przed domem Dollarhyde’a. Jeden z policjantów okrył wyprowadzoną Rebę kocem. Zdezorientowana, nie wie, w którą stronę się zwrócić. Will wyciąga ku niej rękę, ona zaś zadaje mu pytanie: „Kim jesteś?”. Mężczyzna chwilę się waha, po czym odpowiada: „Graham... Jestem Will Graham”.



Ilustracja 4.4. Zabity Francis Dollarhyde ze skrzydłami uformowanymi przez wypływającą z jego ciała krew (*Łowca* [1986])

Postać Francisa Dollarhyde’a wpisuje się w postacie filmowych seryjnych morderców. Jest białym mężczyzną w wieku pomiędzy dwudziestym piątym a trzydziestym piątym rokiem życia. Żyje sam na uboczu społeczeństwa. Ma dom i wystarczające środki finansowe, by móc przygotować i przeprowadzić swoje zbrodnie. Dollarhyde wyróżnia się

⁹⁴ Mark E. Wildermuth, *op. cit.*, s. 112.

wzrostem i siłą fizyczną. Na jego twarzy widać też szramę po operacji rozszczepienia podniebienia. W dzieciństwie doświadczył przemocy emocjonalnej i fizycznej oraz odrzucenia ze strony bliskich osób. Mann nie pogłębia jednak jego charakterystyki. W scenariuszu *Łowcy* pominięto rozbudowane fragmenty poświęcone przeszłości mordercy. Twórcy też nie poświęcili zbyt wiele miejsca projektowi przeistoczenia, który go motywuje. Skutkiem tego jest, jak się wydaje, podkreślenie wzajemnej relacji pomiędzy Willem Grahamem a Dollarhydem.

Mimo eksperymentów na poziomie wizualnym, jak podkreśla Steven Rybin, *Łowca* ma typową dla filmów hollywoodzkich czteroaktową strukturę. Początkowe trzydzieści pięć minut filmu – pierwszy akt – poświęcony jest stopniowemu angażowaniu się Willa w sprawę. Drugi akt – około dwadzieścia pięć kolejnych minut filmu – przedstawia konsekwencje, jakie przyniosło spotkanie Grahama z Lecktorem oraz działania policyjne zarówno wynikające z tego spotkania, jak i podejmowane celem odkrycia *modus operandi*. Trzeci akt (czterdzieści minut czasu ekranowego) zdominowany jest przez Dollarhyde’a. Widz nie tylko poznaje go, ale też dowiaduje się, co motywuje jego działania. Poza tym twórcy wracają w tym akcie do kilku wcześniej poruszonych kwestii. Akt czwarty (około dwadzieścia minut) prowadzi do spotkania i pojedynku pomiędzy Grahamem i mordercą⁹⁵. Te dwie postacie skupiają zatem na sobie uwagę – obie napędzają narrację.

Podobieństwa między mężczyznami – przede wszystkim Grahamem i Dollarhydem⁹⁶, ale również, choć nie tak wyeksponowane, pomiędzy Grahamem a Lecktorem – nie ograniczają się do typowego dla seryjnych morderców fazowania w podejściu do zbrodni. Jak podkreślają interpretatorzy, i Francis, i Will prześladowani są przez przeszłość i wspomnienia. W przypadku tego pierwszego chodzi o traumatyczne dzieciństwo, w przypadku drugiego – o szokujące doświadczenie ze spotkania z Lecktorem. Obaj zamieszkują nowoczesne w swym charakterze domy nad wodą. W przypadku Dollarhyde’a jest to rzeka lub jezioro, w przypadku Grahama – ocean. Obaj żyją poza społeczeństwem, co jest skutkiem bolesnych doświadczeń wynikających z interakcji z reprezentantami, jakkolwiek patologicznymi, tego społeczeństwa. Dla obu swego rodzaju łącznikiem i stabilizatorem emocjonalnym jest kobieta. Molly Graham stanowi oazę spokoju i miłości. Trwa przy mężu, choć ten ryzykuje życie jej i syna. Reba McClane potrafi obdarzyć bezwarunkowym

⁹⁵ Steven Rybin, *op. cit.*, s. 77.

⁹⁶ Philip Simpson pisze, że Dollarhyde jest gotyckim drugim (*gothic double*) Willa. Por.: Philip L. Simpson, *Psycho Paths...*, s. 87.

uczuciem Francisa, narażając samą siebie na śmiertelne niebezpieczeństwo. Obaj mężczyźni skupieni są na stawaniu się (*becoming*). U Willa stawanie się dokonuje się niemal bezwiednie, na skutek pracy, której się podjął. Jednak jest też warunkiem jej powodzenia. Dla Dollarhyde'a stawanie się stanowi istotę tego, czym żyje. Jego celem jest przeistoczenie się (*transformation*) w Czerwonego Smoka – wszechpotężnego potwora, przed którym wszyscy drżą, którego podziwiają i pożądamy. Przy nich obie kobiety, Molly i Reba, stanowią niezwykle kontrast. Obie żyją teraz różniejszością, ciesząc się każdą chwilą jak podarunkiem od losu⁹⁷.

Wielu badaczy podkreśla antykobiecą wymowę filmów z seryjnym mordercą. Stanowią one bowiem zdecydowaną większość filmowych ofiar. Popełniane na nich zbrodnie są również pretekstem do włączania do dzieł scen, w których pokazane zostaje ich upokorzenie, cierpienie oraz zadawany im ból. Jeśli widzowi oszczędzony zostaje sam akt morderstwa, to przedstawia się sceny autopsji, w których martwe, posiniaczone i okaleczone kobiece ciało zostaje poddane szczegółowemu oglądowi. Stałym motywem wizualnym są również policyjne zdjęcia z miejsca zbrodni, które ogląda profilant i które porozwieszane są na ścianach i korkowych tablicach, zarówno w komisariacie, jak i nierzadko w domu funkcjonariusza zajmującego się sprawą.

Kino, jak podkreślają za Laurą Mulvey zorientowani feministycznie badacze, skonstruowane jest w oparciu o męskie spojrzenie. Zarówno spojrzenie bohatera filmowego, twórcy filmu, jak i widza, strukturyzowane są tak, by dostarczyć przyjemności wzrokowej mężczyznom. Kobieta jest jedynie przedmiotem oglądu. Jej postaci przygląda się bohater i kamera, osłabiając lub niwelując jednocześnie lęki kastracyjne albo dzięki zabiegowi fetysyzacji, albo fragmentaryzacji kobiecego ciała⁹⁸. Jedną z nielicznych broni, którą w tym systemie spojrzeń dysponuje kobieta, jest siła „oddania spojrzenia” (*returning the gaze*). Na badawcze spojrzenie mężczyzny, które poddaje ją oglądowi i uprzedmiotowieniu, kobieta odpowiedzieć może spojrzeniem mogącym wymusić uznanie swojej podmiotowości. Steffen Hantke zwraca w związku z tym uwagę na powracający w filmach z seryjnym mordercą wątek podglądania przyszlých ofiar. Pozwala ono mordercy widzieć bez możliwości oddania spojrzenia. Filmowi mordercy używają przy tym urządzeń potęgujących i ułatwiających widzenie (noktowizory, lunety i lornetki). W filmach

⁹⁷ Ten kontrast pomiędzy Molly i jej mężem podkreśla Mark Wildermuth. Por.: Mark E. Wildermuth, *op. cit.*, s. 104.

⁹⁸ Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] eadem, *Do utraty wzroku: Wybór tekstów*, Kamila Kuc, Lara Thompson (red.), korporacja ha!art-era nowe horyzonty, Kraków, Warszawa 2010, s. 33–47.

pojawia się też często postać niewidomej ofiary, czyli kobiety, która nie ma fizycznej możliwości użycia tego zmysłu i oddania spojrzenia (*Jennifer 8* [1992] i *Blink* [1994])⁹⁹.

Francis Dollarhyde pod tym względem jest postacią emblematyczną. Swoje ofiary wybiera nie wchodząc z nimi w żaden fizyczny kontakt. Pracuje w Gateway Labs w St. Louis (Missouri) – firmie fotograficznej, która zajmuje się obróbką zdjęć i filmów. Jedną z wykonywanych przez nich usług jest montowanie nakręconych przez klientów materiałów w filmy w stylu „Poznaj Kowalskich”. W ten sposób – oglądając sceny z życia domowego – znajduje swoje ofiary. Dzięki nakręconym przez członków rodzin materiałom filmowym poznaje rodziców, dzieci i domowe zwierzęta, ale również topografię terenu i rozkład domu (ilustracja 4.5). Z perspektywy kulturowej niezwykła jest jeszcze jedna cecha pojawiająca się zarówno w filmach oglądanych przez Grahama, jak i w tym, który ogląda Dollarhyde, przygotowując się do zabicia trzeciej z kolei rodziny. Osobami, które trzymają kamerę, są mężczyźni: synowie, ale w zdecydowanej większości mężowie. Obiektyw skierowują na swoje żony, przyglądając się im badawczo za pomocą zbliżeń. Ich spojrzenia przesyczone są erotyzmem i namiętnością. Kobiety świadome są charakteru tych spojrzeń, uśmiechają się i albo zaczynają błaznować, albo pozować do kamery. Narzędzie funkcjonujące w powszechnej świadomości jako instrument wypranej z emocji rejestracji, zaś w przypadku kina fabularnego – patriarchalnego uprzedmiotowienia kobiet, zostaje potraktowane jako narzędzie wyrazu szczęścia, radości, intymności i miłości. Oglądając je godzinami w swym designerskim, pustym i pozbawionym ciepła rodzinnego domu, Dollarhyde zawłaszcza te uczucia. Wdziera się w życie wybranych rodzin i profanuje je najpierw na poziomie spojrzenia. Bowiem radość i szczęście, które poszczególni członkowie rodzin wyrażają (zwłaszcza kobiety), nie tyle skierowane są do kamery, co do kochanej osoby stojącej za nią. Stawiając siebie w miejscu tej osoby poprzez transpozycję obiektywu w projektor, Dollarhyde staje się uzurpatorem, złodziejem intymności i szczęścia. Co więcej, czyni to bez wiedzy i świadomości tych ludzi¹⁰⁰.

⁹⁹ Steffen Hantke, *op. cit.*

¹⁰⁰ Jednocześnie jednak przeraża myśl, że wprowadzając narzędzie, jakim jest kamera, do domu i wykorzystując je do wyrażenia miłości i szczęścia, rodziny same dały sposobność mordercy, obracając to narzędzie przeciwko sobie. Wydaje się więc, że kamera, niezależnie od tego z jaką intencją zostałaaby użyta, zwróci się przeciwko osobom ją używającym.



Ilustracja 4.5. Francis Dollarhyde (i nieświadoma zagrożenia Reba) podczas swojego rytuału oglądania przywłaszczonych przez siebie filmów rodzinnych swoich ofiar (*Łowca* [1986])

Dollarhyde wykorzystuje patrzeć nie tylko w fazie zalotów. Owo pełne miłości spojrzenie, które panie Leeds i Jacobie kierowały do kamery, gdy mężowie przyglądali się im za pośrednictwem obiektywu, Francis aranżuje i odgrywa zabiwszy wszystkich członków rodzin. Układa ciała kobiet w pozycji pólleżącej w łózkach. Ich ręce są rozłożone, jakby otwarte, by przytulić mordercę. W oczy i usta wkłada im fragmenty potłuczonych luster tak, by odbijało się w nich to, co mają zobaczyć. Następnie zaś wykonuje swój spektakl i uwiecznia ciała kobiet na fotografiach. Pozwalała mu to zainscenizować i utrwalić uczucia podziwu, pożądania i przerażenia, na których – wedle Lecktora – mu zależy. Tony Williams stwierdza, że obsesja na punkcie luster (Dollarhyde wykorzystuje ich odłamki w swoim rytuale, ale również niszczy je, uderzając na wysokości swojej twarzy), jak i odtwarzania (nieustannie ogląda filmy, a niektóre sceny montuje tak, by powtarzały ten sam gest czy ruch postaci) wskazują na patologiczną fixację na Lacanowskiej fazie lustra. „Wykorzystywany seksualnie przez matkę, Dollarhyde nie przeszedł fazy edypalnej. Nie może rozróżnić siebie od matczynego ciała i spojrzenia, by w ten sposób skonstruować siebie jako oddzielny byt. Mając poczucie, jak twierdzi Lecktor, boskiej wszechmocy, bliskie odczuwanej przez dziecko wyobrażonej pełni zanim dokona odkrycia swojego ciała jako czegoś odrębnego w fazie lustra, Dollarhyde obsesyjnie odgrywa morderczy schemat wściekłości wywołanej traumatycznymi wydarzeniami tego wczesnego okresu. Wykorzystywany seksualnie przez matkę zanim doszło do uformowania jego seksualnej tożsamości, Dollarhyde

odtwarza swoje pragnienie miłości ze strony matczynego «dobrego obiektu» («*good object*») jednocześnie odgrywając gniew przeciw «złemu obiektowi» («*bad object*»), zabijając i oślepiając przy użyciu odłamków lustra. Graham rozumie ten klucz rodzinny, który odsłania tożsamość mordercy. «Marzy o tym, by być chcianym i pożądanym. Zmienia zatem ludzi w istoty, które go chcą i pożądamy [...] zabijając i aranżując ich tak, by go naśladowali. Jeśli twój chłopiec uwierzy, że jest w wystarczającym stopniu chciany i pożądanym, stanie się chciany i pożądanym i akceptowany. To się ziści»¹⁰¹.

Z tej perspektywy interesująca jest jeszcze kwestia znaczącej pomyłki policji. Podczas rytuału mordowania Dollarhyde zakładał dziwaczną sztuczną szczękę i za jej pomocą wgryza się w ciała swoich ofiar. Ślad niemal zwierzęcych zębów spowodował, że dziennikarze przezwali go Zębną Wróżką (*Tooth Fairy*). Zębna Wróżka jest fikcyjną postacią wziętą z folkloru rodzinnego. Pojawia się w domu w nocy, gdy dziecko traci mleczne zęby, i pozostawia niewielkie podarki w zamian za ząbki umieszczone pod poduszką. Podarki są nagrodą za to, że dziecko rośnie i staje się silniejsze. Powtarzający się odcisk dziwacznej szczęki myli początkowo policyjnych detektywów, którzy nie tylko rekonstruują na podstawie odcisku rzekomą szczękę mordercy, ale też, jakby pod wpływem przebrzmiałych teorii Cesarego Lombroso, snują teorię, że mężczyzna wyróżnia się poprzez swój zwierzęco-prymitywny wygląd. Ślad ugryzienia może też być mylący w innym wymiarze. Może być odczytany jako zafiksowanie na fazie oralnej, podczas gdy – jak dowodzi Tony Williams – Dollarhyde nie przebrnął przez fazę edypalną.

Nie jest to jedyna krytyka wymierzona w system nadzoru. Philip Simpson zwraca uwagę na fakt, że chociaż FBI ma do swojej dyspozycji wszystkie najnowsze osiągnięcia, laboratoria, uczone, techniki oraz środki, nie jest w stanie zrobić więcej niż odczytać, i to często znacznie później niżby należało, to, co się wydarza. Tak jest w przypadku treści ogłoszenia zamieszczonego w „Trotterze” przez Lecktora w odpowiedzi na list Dollarhyde’a, które pod pozornymi odwołaniami do nieistniejących cytatów biblijnych, nakazuje zamordowanie rodziny Grahamów. Co więcej, w pewnej chwili zrezygnowany Crawford proponuje Willowi, by zaprzestali prowadzonych na ślepo poszukiwań i poczekali do kolejnego morderstwa. Uważa, że „świeże ślady” natchną profilanta i pozwolą mu na wybrnięcie z martwego punktu, w którym, jak sądzi, się znaleźli. Działania FBI są również destruktywne i zwracają się ku ludziom często pośrednio zaangażowanym w sprawę. Prowokacja z Freddym

¹⁰¹ Tony Williams, *op. cit.*, s. 258.

Loundsem kończy się śmiercią dziennikarza w potwornych męczarniach. Odkrycie treści ogłoszenia i konieczność umieszczenia Molly i Kevina w bezpiecznym miejscu powoduje, że chłopiec staje się nieufny w stosunku do ojca i zaczyna się obawiać o bezpieczeństwo matki¹⁰².

Jeśli chodzi o wątek patrzenia, to jest to kolejny element łączący dwie najważniejsze postaci *Łowcy*: Grahama i Dollarhyde'a. Zobaczywszy zdjęcia rodzin, Will podejmuje decyzję powrotu do pracy. Na trop mordercy wpada, nieustannie oglądając rodzinne filmy. Z kolei Francis poprzez te filmy wybiera swoje kolejne ofiary. One też służą mu podczas fazy zalotów do stymulowania swoich marzeń o przeistoczeniu. Te dwie postacie to główni bohaterowie i aktanci – ich zachowania zmieniają bieg wydarzeń. Freddy Lounds, który również związany jest poprzez wykonywany zawód z podglądaniem i patrzeniem, zostaje boleśnie doświadczony za swoją próbę stania się aktantem. Tak długo jak pozostaje w cieniu i jedynie relacjonuje wydarzenia, czerpie z nich profity i jest w miarę bezpieczny. Gdy jednak zbliża się najpierw do Grahama, a później do Dollarhyde'a, z zamiarem włączenia się do głównego nurtu wydarzeń i ich kształtowania, zostaje ukarany i płaci ogromną cenę za „igranie z widzeniem”¹⁰³.

Podstawą obcowania ze światem dla Francisca jest widzenie; jest to dominujący w jego percepcji świata zmysł, on również organizuje jego rytuał. Stąd Reba McClane stanowi niezwykle zagadkę i wyzwanie. Kobieta nie widzi, więc nie może tym poprzez spojrzenie spełnić pragnień Dollarhyde'a. O tym, że jest podziwiany i pożądanym, Reba daje mu do zrozumienia w inny sposób. Po pierwsze, wprost mówi mu o swoich odczuciach względem jego osoby. Jedną z cech swojej twarzy, którą może czuć się zażenowany, jest szrama po operacji zajęcia wargi i rozszczepieniu podniebienia. Reba tego nie widzi. Mówi mu natomiast, że mężczyzna mówi w trochę inny sposób. Ona odbiera to pozytywnie. Przed odwiezieniem Reby, Francis zabiera ją do weterynarza, gdzie uśpiony tygrys czeka na ekstrakcję zęba. Jest to niespodzianka. Kobieta dotyka zwierzęcia, jego głowy, uszu, twarzy, kłów. Jednak robi to raczej pobieżnie. To, co interesuje ją najbardziej, to bicie jego serca. Przykłada całą górną część swojego ciała do jego klatki piersiowej i wsłuchuje się w bicie. Reby nie interesują zewnętrzne oznaki władzy i potęgi, ją interesuje serce. Na to jej zachowanie Francis reaguje w bardzo dwuznaczny sposób. Znowu pozwala sobie zareagować na poziomie ciała – kurczy się, odchyła głowę i przymyka oczy. Jednak widz nie ma do końca pewno-

¹⁰² *Ibidem*, s. 259.

¹⁰³ Philip L. Simpson, *Psycho Paths...*, s. 104.

ści, czy jest to „rozbrojenie” bestii, czy rozkosz wynikająca z tego, że widzi on adorację (utożsamia się z bestią: tygrys równa się Czerwony Smok równa się ja).

Reba pozwala mu zabrać się do jego domu i tam inicjuje zbliżenie. Zastanawiające jest to, że już wówczas jest elementem gry Francisca. Wykorzystując to, że kobieta nie widzi, Francis odtwarza film rodzinny. Zlewa ją niejako z ekranem. Przenosi wzrok z piersi zamordowanej kobiety na piersi Reby. Później jednak, już po zbliżeniu, gdy Reba śpi, próbuje wtulić się jak dziecko w ciało matki. Śpiąca Reba nie reaguje. Gdy on wraca na swoje miejsce w łóżku, Reba przysuwa się do niego i wtula się w niego zgodnie ze stereotypem kulturowym – jak kobieta potrzebująca ochrony mężczyzny. Wreszcie w jednej z ostatnich scen filmu, jak podkreśla Williams: „Porwawszy Rebę po tym jak zobaczył w wyobraźni jej zdradę dokonaną na jego nowej miłości, Dollarhyde widzi ją jako kolejną fałszywą figurę matki, którą oślepi i zarżnie. Jednakże, zdawszy sobie sprawę z tego, że jej ślepe oczy nie są w stanie odtworzyć jego fantazji «fazy lustra», Dollarhyde zatrzymuje się na chwilę i spogląda w stronę okna. Widzi tam, nie swoje odbicie, ale obraz biegnącego Grahama. Tłukąc okno, by dostać się do mieszkania zawierającego rozproszone światło telewizyjnego odbiornika, Graham upada na pokrytą szkłem podłogę. Kiedy Dollarhyde strzela do policjanta przez okna, Graham odzyskuje przytomność i zabija swoją zdobycz [quarry]”¹⁰⁴.

Siedem

Siedem (1995) Davida Finchera, jak wiele przywoływanych przeze mnie w tej książce filmów, wpisuje się w trend realizacyjno-marketingowy określany jako *high concept cinema*¹⁰⁵. *Siedem* jest niezwykle dopracowany pod względem wizualnym i muzycznym. Ścieżka dźwiękowa łączy utwory klasyczne (*Suita D-dur nr 3*, BWV 1068 Jana Sebastiana Bacha), jazzowe (*Now's the Time* Charlie'ego Parkera) i utwory współczesnych, uznawanych za awangardowych artystów (*Closer* Nine Inch Nail, *The Hearts Filthy Lesson* Davida Bowie). Po wprowadzeniu filmu na ekrany jednym z nieustannie przewijających się wątków w dyskusjach na jego temat były nawiązania do stylistyki *film noir* oraz nowatorskie rozwiązania zastosowane przy naświetlaniu i obróbce taśmy. Wiele uwagi poświęcano również kolorystyce, oświetleniu, insce-

¹⁰⁴ Tony Williams, *op. cit.*, s. 259.

¹⁰⁵ Nick Lacey, *op. cit.*, s. 66. Porównaj również rozdział pierwszy niniejszej pracy.

nizacji i sposobom podejścia do charakteryzacji¹⁰⁶, podkreślając ich niezwykle walory artystyczne.

Jeśli chodzi o klasyfikację gatunkową, to w przypadku *Siedem* postawiono na hybrydyczność. Oprócz wspomnianego *film noir* (*neo-noir*, kolorowego *noir*) wykorzystano elementy filmu kryminalnego, horroru, *slasher movie*, filmu policyjnego, kumplowskiego oraz filmu z seryjnym mordercą. Swobodne poruszanie się w obrębie różnych form i łączenie ich w jedną całość również potwierdza przynależność *Siedem* do *high-concept cinema*. W głównych rolach obsadzeni zostali aktorzy o statusie gwiazd (Brad Pitt¹⁰⁷, Morgan Freeman) lub zbliżonym (Gwyneth Paltrow, Kevin Spacey – ten ostatni status gwiazdy osiągnie cztery lata później główną rolą w filmie *American Beauty* [1999]). *Siedem* jest niezwykle precyzyjnie skonstruowane pod względem dramaturgicznym, wzmacniając poczucie zamknięcia poprzez ograniczenie czasu trwania akcji do siedmiu dni tygodnia (od poniedziałku do niedzieli). Wreszcie film streścić można w jednym zdaniu. Nick Lacey robi to, podkreślając siedem grzechów głównych, które strukturują działania seryjnego mordercy: „Siedem grzechów głównych: brak umiaru w jedzeniu i piciu, chciwość, lenistwo, pycha, pożądanie, zazdrość i gniew. Czy morderca zostanie schwytany zanim popełni siedem morderstw?”¹⁰⁸. Z kolei w Imdb.com nacisk położony zostaje na element gatunkowe (film detektywistyczny, z seryjnym mordercą i kumplowski film policyjny): „Dwaj detektywi, nowicjusz i weteran, polują na seryjnego mordercę, który wykorzystuje siedem grzechów głównych jako swoje *modus operandi*”¹⁰⁹.

Jednocześnie jednak *Siedem* wiele ze wskazań *high concept cinema* przełamuje¹¹⁰. Twórcy czerpią z tradycji i kultury, nasycając film różnymi odniesieniami, jednak w przeciwieństwie do innych dzieł postmodernistycznych, skrzętnie unikają ironii i parodiowania. Film odwołuje się do najbardziej podstawowego (żeby nie powiedzieć – prymarnego) dla kina hollywoodzkiego wzorca w strukturuwaniu fabuły – chodzi

¹⁰⁶ Stronę techniczną filmu opisuje Magdalena Ząbkowska. Por.: Magdalena Ząbkowska, „*Siedem*”. *Techniczne środki wyrazowe i ich semantyczne przełożenie w sposobie wizualizacji świata przedstawionego*, „Film & TV Kamera” 2003, nr 2, s. 14–20.

¹⁰⁷ Dzięki Pittowi Fincher pozostawił podczas kręcenia oryginalną wersję zakończenia scenariusza, odrzucając rozważany wcześniej pomysł modyfikacji na szczęśliwe rozwiązanie. Pitt, podpisując kontrakt, zastrzegł bowiem, że wystąpi w *Siedem* jeśli film skończy się tak, jak zapisano w wersji scenariusza, którą otrzymał do przeczytania.

¹⁰⁸ Nick Lacey, *op. cit.*, s. 66.

¹⁰⁹ „*Se7en* (1995)”, dostępne przez: <http://www.imdb.com/title/tt0114369/> (27.07.2011 r.).

¹¹⁰ Nick Lacey, *op. cit.*, s. 67.

o rozwiązanie zagadki¹¹¹. Jednocześnie jednak opowieść wikła się. Nie przynosi widzom oczekiwanego zakończenia i pozwala na to, by to morderca do końca pozostał akantem, rezerwując detektywom rolę obserwatorów. Dzięki zdolnościom jednego z nich, są oni w stanie szybko ustalić *modus operandi* i dane mordercy, wiedza nie daje im jednak władzy nad narracją i pozostawia bezbronnymi wobec działań zbrodniarza. Co więcej, waloryzowana pozytywnie w naszej kulturze i będąca osią kina kryminalnego (*mystery*) potrzeba rozwikłania zagadki zwraca się przeciwko detektywom. Środki wizualne nie tylko uatrakcyjniają obraz w celu przyciągnięcia widowni wychowanej na estetyce MTV, ale również współtworzą warstwę znaczeniową filmu¹¹².

Sama opowieść i przejmujący jej zwrot w ostatniej scenie, wyrafinowana estetyka współtworząca całość oraz wstrząsające zbrodnie, po bliższym przyjrzeniu zdają się maskować pustkę. *Siedem* jest efektowne, jednak w warstwie znaczeniowej pozostaje na poziomie żonglowania komunałami (w tym sensie film przypomina *Pulp Fiction* [1994] Quentina Tarrantino). Poziom opanowania przez Davida Finchera (i operatora filmu, Dariusa Khondji) warsztatu zarówno na poziomie prowadzenia opowieści, jak i sposobu jej prezentowania oraz wspomniane wyżej odstępianie od typowego dla dzieł postmodernistycznych nasycenia *Siedem* ironią, powodują, że widzowie zrazu dają się zwieść i dokonują różnego rodzaju prób poszukiwania głębi¹¹³. Próba bardziej dogłębnej analizy obnaża jednak schematyzm myślowy. Ujawnia się to wyraźnie w tekstach. Badacze, którzy pisali o filmie ograniczali się albo do egzemplifikowania nim swoich tez, albo do opisu konstrukcji. Próba całościowego i głębszego ujęcia dzieła kończyła się myślowym patem¹¹⁴.

Porucznikowi detektywowi Williamowi Somersetowi (Morgan Freeman) pracującemu od lat w wydziale zabójstw jednego z wielkich amerykańskich miast¹¹⁵ pozostał tydzień do dnia przejścia na emeryturę.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 20; David Bordwell; Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 7th Edition, McGraw-Hill, 2004, s. 72–73.

¹¹² Magdalena Ząbkowska, *op. cit.*, s. 14 i 20.

¹¹³ Najlepszy przykład tego „uwiedzenia” stanowi interpretacja Magdaleny Łapińskiej, w której autorka stara się dowieść, że *Siedem* to współczesny moralitet. Por.: Magdalena Łapińska, *Miasto – destrukcyjny labirynt w „Siedem” Davida Finchera i „Łowcy androidów” Ridleya Scotta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 146–158.

¹¹⁴ Tu najlepszym przykładem jest analiza *Siedem* dokonana przez Richarda Dyera w ramach serii BFI Modern Classics. Por.: Richard Dyer, *Seven: BFI Modern Classics*, BFI Publishing, London 1999.

¹¹⁵ Tożsamość miasta została przez twórców celowo zatarta. Chodziło im bowiem o miasto jako siedlisko grzechu i miejsce wynaturzone, nie zaś o konkretną metropolię. Jak podaje Imdb.com, zdecydowana większość plenerów i wnętrz kręcona była w Los

Zamknięty w sobie i milczący Somerset nie jest lubiany w jednostce. On sam zmęczony jest pracą w policji i życiem w mieście, które nigdy nie zasypia i w którym nieustannie dochodzi do aktów przemocy. W poniedziałek wezwany zostaje do domu, gdzie znaleziono ciało niezwykle otyłego mężczyzny. Na miejsce udaje się z detektywem Davidem Millssem (Brad Pitt), który właśnie uzyskał przeniesienie i rozpoczął nową pracę. Mężczyźni pod każdym względem różnią się od siebie. Podczas gdy Somerset jest dociekliwy, metodyczny, przenikliwy i skupiony, Mills wydaje się rozkojarzony, chaotyczny i popędliwy. Nie przypadają sobie do gustu. W wyniku oględzin i autopsji okazuje się, że otyły mężczyzna był zmuszany do jedzenia przez co najmniej kilkanaście godzin i umarł w skutek zakażenia wewnętrznego spowodowanego kopniakiem i pęknięciem narządów. Mimo protestów Somerset, któremu intuicja podpowiada, że zabójstwo miało charakter rytualny i okaże się pierwszym z cyklu, kapitan (R. Lee Ermey) przydziela je właśnie jemu.

We wtorek znalezione zostaje kolejne ciało. Tym razem ofiarą jest najsłynniejszy obrońca przestępców, Eli Gould (Gene Borkan). Gould wykrwawił się na śmierć po tym, jak zmuszony został do wycięcia sobie kawałka ciała¹¹⁶. Na podłodze w gabinecie jego kancelarii, tuż obok martwego adwokata, widniał napis *greed* („chciwość”) wykonany jego krwią. Ze względu na brak możliwości porozumienia między detektywami, do sprawy przydzielony zostaje jedynie Mills.

Otrzymawszy opilki znalezione w żołądku poniedziałkowej ofiary, Somerset udaje się ponownie do opuszczonego domu i za lodówką odkrywa napis „obżarstwo”¹¹⁷ oraz kartkę z cytatem z, jak się później okaże, Miltona. Kapitan przyznaje Somersetowi rację: zabójstwa zapowiadają serię. Detektywi, mimo wcześniejszych nieporozumień, razem pracują nad sprawą. Oczytany i dobrze wyedukowany Somerset natychmiast identyfikuje *modus operandi* mordercy. Stwierdza, że uważa on siebie za współczesnego kaznodzieję, którzy chce przywołać społeczność do porządku. Kluczem „pisanego ludzką krwią” kazania jest siedem grzechów głównych.

Tracy, żona Millsa, by przełamać wzajemną niechęć obu detektywów zaprasza Somerset na kolację. Po posiłku mężczyźni pracują nad sprawą i wpadają na kolejny trop. Przesłuchawszy panią Gould, odkrywają kolejną wiadomość i wskazówkę od mordercy. Za jednym z obra-

Angeles. Rozpoznanie jednak utrudnia nieustannie padający w filmie deszcz (oczywiście nieprawdziwy).

¹¹⁶ Tę „inspirację” *Kupcem weneckim* Szekspira Somerset szybko odczytuje.

¹¹⁷ W ten sposób tłumaczy się angielski wyraz *gluttony*, jednak chodzi tu o grzech braku umiaru w jedzeniu i piciu.

zów w gabinecie adwokata umieścił on wykonany odciskami palców napis *HELP ME* („pomocy”). Przełożeni detektywów sądzą, że ich właściciel jest poszukiwanym osobnikiem. W jego mieszkaniu okazuje się jednak, że Victor (Michael Reid MacKay) jest kolejną ofiarą mordercy. Mężczyzna zamęczony został niemal na śmierć „z powodu” lenistwa – taki napis widnieje nad łóżkiem, do którego od roku Victor leży przywiązany.

Detektywi, wykorzystując nieformalne znajomości Somerseta w FBI, uzyskują dostęp do nazwisk osób korzystających w bibliotekach z literatury, w której pojawia się siedem grzechów głównych oraz dotyczącej seryjnych morderców. Jedno z nazwisk – Jonathana Doe¹¹⁸ – intryguje ich szczególnie i postanawiają je sprawdzić. Okazuje się to strzałem w dziesiątkę. Doe udaje się uciec, wcześniej poważnie zraniwszy Millsa, jednak detektywi zabezpieczają jego mieszkanie. Znajdują w nim nie tylko „pamiątki” z miejsc zbrodni, ale setki zeszytów z notatkami mordercy. W ciągu następnych dni znalezione zostają kolejne ofiary, które „obrazować” mają kolejne grzechy – nieczystość i pychę. Za nieczystość ukarany zostaje mężczyzna – dealer narkotyków oraz prostytutująca się kobieta. Kobieta zostaje przywiązana do łóżka, mężczyzna zaś zmuszony do nałożenia metalowego członka w formie noża i dokonania wyboru: albo odbędzie z nią przy jego użyciu stosunek, albo zostanie zabity. Mężczyzna wybiera pierwsze rozwiązanie. Ofiarą pychy jest atrakcyjna kobieta, której Doe obcina nos i deformuje twarz, a następnie pozostawia wybór: albo zadzwoni po pomoc i będzie żyła oszpecona, albo popełni samobójstwo przy użyciu środków nasennych.

Po tej zbrodni Doe sam zgłasza się na policję i przez swojego adwokata proponuje układ: albo przyzna się do wszystkich zbrodni i wskaże miejsce, gdzie znajdują się pozostałe dwie ofiary, albo zadeklaruje niepoczytalność i nie zdradzi nic więcej. Warunkiem pierwszego rozwiązania jest to, że wraz z nim na miejsce pojedzie jedynie Somerset i Mills. Detektywi wyrażają zgodę i wyruszają za miasto. Gdy docierają na miejsce okazuje się, że Doe zamordował Tracy. Miała to być kara dla Millsa za gniew. Sam zaś wystawił się na karę za zazdrość. Mimo prób przekonania Millsa, by odstąpił od zemsty, młody detektyw, dowiedziawszy się, że Tracy była w ciąży, zabija mordercę. Somerset zmienia zdanie i pozostaje na służbie.

¹¹⁸ John Doe (a John bywa też używane jako krótsza wersja imienia Jonathan) to oficjalnie używane imię i nazwisko zastępcze dla mężczyzn, których tożsamość nie jest znana lub nie może być ujawniona.

Zbrodnie, jak ujął je Richard Dyer, nakreślić można w postaci zestawienia. Poniższa tabela¹¹⁹ przedstawia rozpisane na poszczególne ofiary, sprawców i okoliczności, zbrodnie przedstawione w *Siedem*.

DZIEŃ	GRZECH	OFIARA	SPOSÓB POZBAWIENIA ŻYCIA	OKREŚLENIE GRZECHU
poniedziałek	obżarstwo/ brak umiaru w jedzeniu i piciu	„grubasek”	zmuszony do jedzenia aż do pęknięcia żołądka	napisany tłuszczem za lodówką
wtorek	chciwość	Eli Gould (obrońca)	wykrwawia się na śmierć po tym, jak został zmuszony do wycięcia funta swojego ciała	napisany krwią ofiary na podłodze
środa*	lenistwo	Victor (prawdziwe nazwisko: Theodore Allen)	przywiązany przez rok do łóżka	czarny napis na ścianie nad łóżkiem
czwartek				
piątek				
sobota	pożądanie	prostytutka (blondynka)	zarżnięta na śmierć przez klienta za pomocą ząbkowanego dildo	wydrapany na drzwiach prowadzących do pokoju w burdelu
niedziela				
przed południem	pycha	beziemienna piękna kobieta	morderca oszpeca jej twarz, po czym daje alternatywę: telefon po pomoc lub śmierć	napisany na ścianie ponad olbrzymim zdjęciem ofiary
19.00	zazdrość	Jonathan Doe	zastrzelony przez Millsa	Doe: „Ponieważ zazdroścę ci normalnego życia, wydaje się, że zazdrość jest moim grzechem”
19.00	gniew	detektyw Mills		Doe: „David, stań się mścicielem, stań się [...] gniewem”

*Dyer popełnia w tym miejscu błąd. W środę nie zostaje znaleziona żadna ofiara. W środę późnym wieczorem detektywi wpadają na trop kolejnej. W nocy na podstawie odcisków palców zostaje ustalona tożsamość Victora i w czwartek przed południem SWAT wchodzi do jego mieszkania. Zatem Victor znaleziony zostaje w czwartek.

¹¹⁹ Richard Dyer, *Seven*, op. cit., s. 7, 17.

Wspomniany przeze mnie schematyzm myślowy nie zmienia jednak faktu, że film uwodzi widzów. Właśnie w tym przejawia się geniusz Finchera. Film ogląda się z zapartym tchem, badacza jednak stawia przed nie lada zadaniem. Z mojej perspektywy trudność polega na tym, że mam wątpliwości klasyfikacyjne. Czy *Siedem* powinienam umieścić w grupie dzieł „realizujących” formułę, czy może jednak w grupie dzieł subwersywnych, czyli wykorzystujących elementy składowe formuły do jej obnażenia? Brak wyraźnego dystansu oraz ironii powoduje, że w przypadku *Siedem* nie jest tak, jak w przypadku wspomnianych przeze mnie w kontekście kina policyjnego z „zacierzewanym gliną” *Pechowej Elektrze* *Glide* i *Fargo*. Sposób wykorzystania elementów składowych policyjnych filmów z seryjnym mordercą bliższy jest *Na fali*, które przywołałam w odniesieniu do *cop action cinema*. Jednak z tej perspektywy w *Seven* zwraca uwagę brak wpisanego w dzieło krytycznego odniesienia do elementów składowych formuły, tak wyraźny w przypadku filmu Bigelow. Fincher wydaje się w tym bardziej postmodernistyczny niż inni autorzy. Biorąc pod uwagę kontekst jego twórczości, reżyser po prostu pokazuje widzom – tym chcącym to dostrzec – jak łatwo jest nimi manipulować, dysponując zaledwie kilkoma znanymi i popularnymi elementami oraz odwołując się do związanych z cywilizacją amerykańską lęków. W swojej analizie przyjrzę się bliżej elementom gatunkowym związanym z głównym przedmiotem mojego zainteresowania – z kinem policyjnym. Będą to kolejno: ikonografia (przestrzeń, wygląd postaci), stylistyka, wątek kumplowski, wizerunek i „dzieło” seryjnego mordercy oraz postać „zacierzewanego gliny”.

W filmach policyjnych często wykorzystywanym motywem jest zestawianie policyjnych bohaterów w nietypowe pary. Jest on na tyle często spotykany i ma na tyle silną strukturującą wartość, że często mówi się o podgatunku policyjnego kina kumplowskiego. Nietypowość tych par polega na zdecydowanie odmiennych osobowościach, charakterach i stylach działania. Kontrast pomiędzy policyjnymi bohaterami wzmacniany jest również różnicami w pochodzeniu etnicznym i wykształceniu. Początkowa wzajemna niechęć wynikająca z tej nieprzystawalności zostaje w trakcie filmu przewyciężona. Najczęściej w wyniku konieczności współdziałania przy rozwiązaniu zagadki lub/i chwytności przestępców. Na zakończenie okazuje się, że różnice pomiędzy nimi nie oddaliły ich od siebie jeszcze bardziej, ale pomogły skuteczniej i sprawniej radzić sobie w poszczególnych sytuacjach. Nawet jeśli bohaterowie rozstają się (jak ma to miejsce w *Gliniarzu z Beverly Hills* lub w *Godzinach szczytu*),

to darzą się wzajemnym szacunkiem i sympatią oraz pozostają w przyjaźni¹²⁰.

Siedem pod względem realizacji schematu policyjnego filmu kumpłowskiego pozostaje przykładem wręcz paradygmatycznym. Co znaczące, wątek kumpłowski zostaje wprowadzony jeszcze przed odkryciem pierwszej ofiary Johna Doe. David Mills przybywa na miejsce oględzin prawdopodobnej sceny dramatu rodzinnego (w wyniku kłótni żona zastrzeliła męża). Tam poznaje starszego detektywa. Sfrustrowany życiem w mieście Somerset chce wiedzieć, dlaczego Mills zabiegał o przeniesienie. Mills najpierw unika odpowiedzi, później stwierdza, że nie rozumie pytania. Nalegania Somersetu odczytuje jako atak i, nie zważając na wiek i doświadczenie starszego mężczyzny, mówi mu, że będą pracować razem tylko przez tydzień i nie chciałby, by w tym czasie „stosowali wobec siebie chwytty poniżej pasa” (ilustracja 4.6, 4.7, 4.8).



Ilustracja 4.6. Detektywi Somerset i Mills – ostentacyjne milczenie na posterunku...

William Somerset jest Afroamerykaninem w wieku emerytalnym, który ze spokojem (choć nie mechanicznie) wykonuje swoją pracę. David Mills jest młody i porywczy. Jego przynależność do białej rasy (kaukaskiej) wizualnie wzmocniona jest przez blond włosy i niebieskie oczy. Somerset jest opanowany i metodyczny. Jego wiedza, wykształcenie i przenikliwość od razu pozwalają mu dostrzec, z jakiego rodzaju przeciwnikiem ma do czynienia. Cechy te ceni w nim jego przełożony, okre-

¹²⁰ John Belton stwierdza, że jest to – owa możliwość współdziałania pomimo odmienności – jeden z kluczowych ideologicznych aspektów hollywoodzkiego projektu. Por.: John Belton, *American Cinema/American Culture*, 2nd Edition, McGraw-Hill, 2005. Pisałam o tym w rozdziale trzecim.

ślając go „wielkim mózgiem” (*great brain*). Mills nie może usiedzieć na miejscu lub w ciszy analizować miejsce zbrodni i zgromadzone materiały. Jego relacje są gwałtowne i zdradzają brak zarówno elementarnej kindersztuby, jak i opanowania. Wykształcenie Millsa również pozostawia wiele do życzenia. Nazwisko markiza de Sade nie tylko nic mu nie mówi, ale wymawia je jak nazwisko popularnej w latach osiemdziesiątych XX wieku piosenkarki Sade. W reakcji na napisane wierszem strofy *Boskiej komedii* najpierw stwierdza: „Pieprzony Dante! Przeklęta pedal-skie poetyckie gówno! Pieprzyć go!”, a następnie rzuca egzemplarzem o wnętrze samochodu. Wyrażną ulgę sprawia mu opracowanie w formie szkolnego bryku zakupione i dostarczone przez jednego z policjantów.



Ilustracja 4.7. Zaaranżowana przez Tracy wspólna kolacja...



Ilustracja 4.8. Przełamanie lodów i współpraca (*Siedem* [1995])

Na miejscu zbrodni Somerset jest powściągliwy i uważny. Starannie ogląda ofiarę, jak również pomieszczenia, w których ją znaleziono. Wydaje się, że na podstawie zgromadzonych danych z najdrobniejszymi szczegółami odtwarza w głowie nie tylko akt morderstwa, ale też postacie sprawcy i ofiary. Wszystko musi się zgadzać, żadne pytanie dotyczące okoliczności nie może pozostać bez odpowiedzi. Dlatego, zanim jeszcze dostrzeże sznurki krępujące nogi i dłonie Grubaska, odrzuca hipotezę samobójstwa, a gdy słyszy charakterystykę Victora podczas odprawy przed szturmem na mieszkanie mężczyzny, wątpi czy człowiek o takim profilu psychologicznym (pozbawiony woli działania i dyscypliny wewnętrznej) mógłby zaplanować i dopuścić się starannie przemyślanych morderstw. Cechy te przekładają się na jego skuteczność, przysparzają mu też jednak wrogów. W scenie otwierającej film na jego pytania o okoliczności zbrodni, której miejsce właśnie oglądają, jego partner odpowiada: „Co to, do cholery, za pytanie?”. I dodaje: „Dobrze, że idziesz na emeryturę. Wszyscy mają cię tu dosyć”.

Mills jest porywczy i nieokrzesany. Wdaje się w bezprzedmiotowe przepychanki słowne z policjantem, który znalazł ciało Grubaska. Swojego temperamentu nie potrafi powściągnąć do tego stopnia, że pozwala się sprowokować udającemu reportera Johnowi Doe i dochodzi między nimi do pyskówki, a następnie rękoczynów. Mills głośno wyraża swoje nieprzemyślane opinie, odnosi się z pogardą do innych osób, wygłasza na ich temat dosadne sądy i, co rozsierdza Somerset, poniża ofiary. Kiedy w domu Grubaska szydzi z jego tuszy i braku umiaru w jedzeniu, starszy detektyw zwraca mu nawet uwagę, następnie zaś, pod pretekstem konieczności przepytania sąsiadów, wyprasza z miejsca zbrodni. Nick Lacey przywołuje sekwencję montażową, która doskonale obrazuje różnice w pracy obu detektywów. Kiedy Somerset zaczyna podejrzewać, że kluczem do zbrodni jest siedem grzechów głównych, udaje się wieczorem, już po jej zamknięciu, do biblioteki i spędza w niej część nocy. Lektura Milтона, Chaucera i Dantego – książek, w których przedmiotem rozważań są grzechy główne – powoduje, że uzyskuje zrozumienie. Sporządzając notatki dla Millsa ma już pewność co do *modus operandi* mordercy. W tym samym czasie David w domu przegląda zdjęcia z miejsca zbrodni, pozostając na poziomie danych zmysłowych, których nie jest w stanie powiązać i do niczego odnieść¹²¹.

Pierwsze lody pomiędzy obu mężczyznami przełamuje Tracy. Ze względu na różnice w sposobie podejścia do pracy, za zgodą kapitana, detektywi rozstają się i przydzieleni zostają jeden do sprawy Grubaska,

¹²¹ Nick Lacey, *op. cit.*, s. 47.

drugi do sprawy Eli Goulda. Niespodziewanie dla męża, Tracy dzwoni na posterunek i zaprasza Sumerseta do nich na kolację. Już przy wejściu pyta o imię detektywa i następnie przedstawia mężczyzn, wymieniając ich imiona. Początkowo David zostawia ich samych, po kolacji jednak siadają razem do materiałów sprawy. Udaje im się nawiązać nic porozumienia oraz wpaść na kolejny istotny dla sprawy trop. Co znaczące, porozumienie zostaje nawiązane wówczas, gdy Mills zaczyna przywoływać i posługiwać się wiedzą na temat siedmiu grzechów głównych. Tracy służy więc w tym filmie nie tylko jako listek figowy, mający zaświadczyć o „czystości” homospołecznej relacji pomiędzy mężczyznami, ale również jako jej katalizator¹²².

Kolacja w domu Millsów uzupełnia jeszcze charakterystykę postaci. Co interesujące, to w ich zestawieniu wykorzystany zostaje odwrócony schemat kulturowy. O ile nie-biały przedstawiany był tradycyjnie jako pozbawiony hamulców, irracjonalny i niemożliwy do okiełznania, to w filmach od lat osiemdziesiątych tak często schemat ten był odwracany, że również stał się swego rodzaju stereotypem¹²³. Podczas kolacji Somerset zachowuje się w sposób niezwykle dystyngowany, a do jedzenia nad piwo przedkłada wino jako trunek. David wręcz przeciwnie, a pierwszą rzeczą, którą robi po wejściu do domu, jest zostawienie żony i gościa, i pójście do pokoju, w którym przetrzymywane są trzy jego psy i rzuca się w wir zabaw z nimi (tarzanie się, baraszkowanie i siłowanie). Mills również nie kontroluje swojego ciała. Najdrobniejsze emocje powodują, że mężczyzna sapie, potrząsa głową, drapie się, mierzwi czuprynę, prycha, pojękuje i macha rękami. Somerset przy nim stanowi wzór dobrych manier i wychowania oraz wytrenowania ciała zgodnie ze społecznymi oczekiwaniami (w tym względzie jest bliski Johnowi Doe).

Z perspektywy opowiadania wątek kumplowski jako cel wyznacza z jednej strony konieczność zaakceptowania drugiej osoby (jawiącej się jako Inny), z drugiej zaś – co wydaje się o wiele ważniejsze – nauczania się od niej tego, co pozwoli, posługując się językiem Josepha Campbella, „powrócić cało z podróży”. Inaczej mówiąc: przejść cało doświadczenia, które zesłało bohaterom życie, by ich wzmocnić lub spowodować ich wewnętrzną przemianę. W tym względzie *Siedem* jest filmem przewrot-

¹²² Patrząc z perspektywy patriarchalnej, tę swoją sprawczość okupi życiem swoim i swojego nienarodzonego dziecka. Za efektywność w rozwikłaniu zagadki i dotarciu do zbrodniarza przez mężczyzn, do których współpracy się przyczyniła, zapłaci głową. Śmierć Tracy na zakończenie filmu jest na tyle bezsensowna, że jest to jedyne logiczne (zgodne z logiką konstruowania fikcji i roli, jaką mają do spełnienia aktanci) wyjaśnienie.

¹²³ Richard Dyer, *Seven*, op. cit., s. 24.

nym. O ile bowiem Somerset zmienia się pod wpływem wydarzeń (po-
stanawia pozostać na służbie i, mówiąc językiem jego przełożonego, da-
lej wykorzystywać swoje talenty do zmagania się ze złem), Mills ponosi
porażkę i zostaje złamany przez los¹²⁴. Przyjaźń z Somersetem została
mu dana po to, by nauczył się kontrolować swoje emocje, przede
wszystkim swój gniew. David otrzymywał w trakcie filmu kolejne lekcje.
Nie przynosiły jednak one oczekiwanego rezultatu. W dramatycznych
sytuacjach Mills wciąż wybuchał, stwierdzając co najwyżej, że już taki
jest i nic na to nie może poradzić. Śmierć żony i nienarodzonego dziecka
stanowiła najbardziej wstrząsającą i przerażającą „lekcję”. Mills jej nie
odrobił.

Polaryzując w ten sposób postacie, twórcy wpisali się również
w swego rodzaju dyskurs w obrębie kina policyjnego. Jak pisałam, cechą
wyróżniającą kino policyjne jest problematyzacja dominującej koncepcji
męskości. Lata siedemdziesiąte upłynęły pod znakiem zdecydowanej
waloryzacji postaci „zacierzewanego gliny” – samotnego wilka, który
bronił społeczeństwa przed wszechogarniającym złem, balansując przy
tym na granicy prawa. W latach osiemdziesiątych „samotny wilk” stał
się samotnym żołnierzem, który wyruszał z misją zbawienia świata. Jego
bronią była często historyczna wręcz przemoc. Odrzucony przez
wszystkich, zawsze gotów był narazić życie. Nawet wówczas, gdy spo-
tykał się z niezrozumieniem i pogardą. Lata dziewięćdziesiąte przynio-
sły pod tym względem wyraźną zmianę. Ideałem stał się policjant
w stylu Somerset. Miał być inteligentny, przenikliwy i obdarzony intui-
cją graniczącą z jasnowidzeniem. Wszystko po to, by móc stawić czoła
genialnemu przestępcy. Gniew, który powodował „zacierzewanym
glina”, stał się przeszkodą, obciążeniem. Zestawiając dwie symptoma-
tyczne dla kina policyjnego postacie policjantów, Fincher wskazał typ

¹²⁴ To „złamanie” męża poniekąd przepowiada sama Tracy. W jednej z pierwszych scen filmu nazywa męża „swoim Serpico”. Widz może wydawać się zaskoczony tym roz-
poznaniem, czy raczej: mylnym rozpoznaniem. Mills nie ma w sobie niemal nic z Ser-
pico: ani intelektualnego zainteresowania światem, ani chęci zgłębiania wiedzy oraz
rozwijania się, ani systemowego podejścia do przestępców i popełnianych przez nich
zbrodni; jest raczej narwańcem i gburem. Określenie przez Tracy męża mianem Serpi-
co widz może więc odczytać albo jako chęć samookłamywania przez zakochaną ko-
bietę (wersja niepochlebna dla Tracy), albo jako okrojenie legendy nowojorskiego po-
licjanta do jednego aspektu – gotowości zmierzenia się z całym światem w walce
o dobro (wersja w miarę obojętna dla Tracy). W kontekście zakończenia to określenie
można też również odczytać jako swego rodzaju przepowiednię. Filmowy Serpico
niszczył życie bliskich mu osób (w tym swoich partnerek życiowych) oraz został zmu-
szony do odejścia z policji. Mills również zniszczył życie swojej żony, a swoim ostat-
nim gestem – wykonania wyroku na Doe – usunął się z policji.

męskości, który w tej dekadzie może odnieść sukces, jednocześnie podkreślając, który jest prowadzącym do klęski obciążeniem¹²⁵.

Dwaj odmienni policyjni detektywi to nie jedyna para, która pojawia się w filmie. Jako przeciwieństwo Millsa pod niemal każdym względem może być potraktowany John Doe. Morderca, jeśli chodzi o charakter, sposób podejścia do powierzonych mu zadań oraz spojrzenie na świat, jest bliski Somersetowi. Richard Dyer zwraca uwagę na znaczące odwrócenie w zachowaniu młodego detektywa i mordercy podczas ich nietypowych spotkań. Pierwsze miało miejsce po tym, jak Mills i Somerset trafili do mieszkania Doe. Ten ostatni wracał właśnie ze sklepu. Na widok stojących przed jego drzwiami detektywów zaczął strzelać i rzucił się do ucieczki. Mills pobiegł za nim. W zaułku między kamienicami Doe powalił go i przyłożył mu do głowy pistolet. Nie strzelił jednak, powstrzymał się – jak policjant, choć jest mordercą – i oszczędził Millsa. Na zakończenie, na pustyni, Mills przyłożył pistolet do głowy Doe – jak morderca, choć jest policjantem – i zabił go¹²⁶.

Somerset stanowi centrum identyfikacji dla widza. Dyer zwraca uwagę, że jest on siedliskiem mądrości rozumianej na dwa sposoby. Po pierwsze, jest świetnym detektywem, który od razu rozszyfrowuje zagadkę i nie daje się zwieść pozorom. Po drugie, jest intelektualnym i moralnym głosem w filmie. Cechy te dzieli z Jonathanem Doe¹²⁷. Somerset i Doe to kolejna „para” w *Siedem*. Między mężczyznami daje się zresztą odnaleźć więcej podobieństw. Philip Simpson zwraca uwagę na to, że obaj są odludkami – świadomie wybrali życie w samotności. Obaj uważają współczesne miasto za siedlisko zła, przemocy i grzechu. Nie mają też złudzeń co do możliwości odkupienia. Somerset po przejściu na emeryturę chce wyprowadzić się na wieś, wyremontować tam dom i spędzić w nim resztę swojego życia, czyli chce uciec z miasta. Doe wręcz przeciwnie – zostaje i podejmuje działania. Postanawia wstrząsnąć społeczeństwem tak, by zatrzymało się i zastanowiło nad swoimi działaniami. Obaj, w konsekwencji swojej niechęci do miasta, doprowadzają do śmierci nienarodzonego dziecka. Doe zabija Tracy i w ten sposób również dziecko Millsów, Somerset w przeszłości namówił swoją ówczesną partnerkę do aborcji, gdyż nie chciał sprowadzać na ten świat kolejnej istoty. Obaj mężczyźni traktują również czas w odmienny od innych sposób. Łączy ich finalne odliczanie. W ciągu siedmiu dni Doe ujawnia

¹²⁵ Patrząc na Brada Pitta odgrywającego Millsa odnosi się wrażenie, że w ten sposób twórcy wyśmiewają mit amerykańskiego Adama – białego mężczyzny, którego niewinność, i tym samym siła, wynika z umiejętności odrzucenia przeszłości i tradycji.

¹²⁶ Richard Dyer, *Seven*, s. 21–22.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 10–11.

i kończy swoje dzieło w postaci zbrodni. Te same siedem dni mają być ostatnimi siedmioma dniami w pracy i w mieście Somerset. Ten czas to również czas, w którym spodziewa się zamknąć pewien etap swojego życia. Doe zwraca uwagę na upływ czasu, ale jednocześnie – poprzez fotografie z miejsc zbrodni oraz aranżowanie ciał (faza totemu) – chce ten czas uwiecznić, utrwalić. Somerset z kolei upływ czasu podkreśla/przekreśla puszczając w ruch metronom umieszczony na szafce nocnej przy łóżku¹²⁸.

Znacząca, według Simpsona, jest niechęć, jaką obaj mężczyźni podzielają wobec Millsa: „Somerset i Doe dzielą pogardliwy stosunek do profesjonalizmu (czy raczej jego braku) Davida Millsa oraz naiwnego zapału reformatorskiego. Somerset podejrzewa, że za niezwykłą prośbą Millsa o przeniesienie do miasta stoi niebezpieczne i egocentryczne pragnienie, by oczyścić metropolię i wyrobić sobie nazwisko. [...] Somerset pogardza bojowością i tragiczną naiwnością Millsa – tymi samymi cechami, które Doe decyduje się wykorzystać, by zrobić z Millsa swoją ostatnią ofiarę. Dla Doe, przybyły prosto z prowincji Mills jest dosłownie darem niebios, umożliwiającym mu dokończenie niezapomnianej serii. Dokonana przez Doe w zakończeniu destrukcja Millsa i jego rodziny stanowi ucieleśnienie wcześniejszej antypatii Somersetu względem jego nadpobudliwego partnera i w potworny sposób odwraca przepełniony czułością szacunek dla Tracy. Doe czyni ofiarę z Millsa, a nie z Somersetu, gdyż Somerset nie podziela Millsowego zaślepiającego pragnienia, by zemścić się na miejskich przestępcach”¹²⁹. Co więcej, tak jak Doe zapragnął zasmakować życia rodzinnego przy boku Tracy, tak Somerset wydaje się bliższy kobiecie i bardziej godny zaufania niż własny mąż.

Te dwie postacie – Somerset i Doe – składają się zatem na tak typowy dla kina policyjnego motyw sobowtóra. Przy czym znaczące są tu nie tyle podobieństwa – choć one stanowią kontekst do złączenia tych postaci w swego rodzaju kulturowym tańcu – co różnice między nimi. Richard Dyer wydobywa je, porównując dwie sekwencje montażowe oddające pracę intelektualną obu mężczyzn. W przypadku detektywa chodzi o wspomniany już przegląd literatury w bibliotece, w przypadku Doe jest to sekwencja zbierania materiałów, wycinków prasowych oraz sporządzania notatek, towarzysząca napisom czołówki (do której jeszcze powrócę przy okazji analizy środków technicznych i strony wizualnej filmu). Dyer pisze: „Te dwie sekwencje montażowe sugerują zarówno

¹²⁸ Philip L. Simpson, *Psycho Paths...*, s. 198; Philip L. Simpson, *The Politics of Apocalypse...*, s. 136–137.

¹²⁹ Philip L. Simpson, *Psycho Paths...*, s. 198–199; Philip L. Simpson, *The Politics of Apocalypse...*, s. 137.

bliskość, jak i przepaść dzielące Somerseta i Doe. Różnice są oczywiste. Somerset na grzech reaguje troską, Doe pogardą; Somerset, nawet podczas wypełniania służbowych obowiązków, nigdy nikogo nie zabił, Doe z zabijania czyni swój obowiązek. Co więcej, mają różną percepcję brzydoty świata. Doe przekłada ją na archaiczną kategorię deprawacji, wyłożoną w katalogowym zestawieniu swych ofiar, gdy Mills wspomniał o ich niewinności [...]”¹³⁰. Jednakże, odmiennie niż w przypadku innych filmów z wątkiem sobowtóra, w ostatniej scenie nie dochodzi do pojedynku między „bliźniętami”. Jak sugerują twórcy i jak przekonuje Somerset, zwycięstwem nad uosabianym przez Doe złem nie byłoby zniszczenie go przez siły dobra (Somerseta), ale odrzucenie jego schematu działania; pozostawienie niedokończonym jego projektu. Somerset nie zostaje w scenie na pustyni umieszczony w roli aktanta. To nie od niego zależy możliwość pokonania zła. On sprowadzony zostaje do roli świadka – świadka braku możliwości zaistnienia dobra, czy raczej: triumfu zła.

Siedem traktowane jest w opracowaniach jako sztandarowy przykład *neo-noir* – grupy postklasycznych filmów, które w sposób świadomy i konsekwentny nawiązują do założeń filmu czarnego. Wyraźnie uwiadcza się to w postaci detektywa Somerseta, miejscu akcji, wymowie filmu i stronie wizualnej. Jeśli chodzi o Williama Somerseta, Nick Lacey zwraca uwagę na jego sposób ubierania i zachowania. Mężczyzna nosi niemodny płaszcz, kapelusz i garnitur. Zwłaszcza prochowiec i nakrycie głowy nawiązują w kroju do strojów charakterystycznych dla detektywów lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Jest milczący i poważny. Bardzo rzadko się uśmiecha. Jest wyraźnie zmęczony życiem w mieście. Postrzega je przez pryzmat nieszczęść, kłótni, walki i przemocy. Somerset wykazuje się również specyficznym poczuciem humoru. W filmie tylko raz się śmieje. Podczas kolacji u Millsów okazuje się, że małżeństwo zostało oszukane przez agenta nieruchomości, który nie poinformował ich przed podpisaniem umowy, że dom drży, gdy przejeżdża kolejka metra. Zaskoczony tym zjawiskiem Somerset puentuje sprawę stwierdzeniem, że agent wynajął im: „Miły, przyjemny i wibrujący dom, nie?”.

Miejscem akcji *Siedem* jest miasto. Jak twierdzą krytycy, charakteryzowane jako współczesna Sodomia i Gomora. Siedlisko wszelkiego zła, które naznacza żyjących w nim ludzi. Labirynt, z którego objąć nie można się wydostać. Niezwykle interesujący jest sposób jego filmowania, który bez wątplenia miał wpływ na te interpretacje. Choć większość

¹³⁰ Richard Dyer, *Seven*, s. 12.

zdjęć plenerowych kręcona była w Los Angeles, Khondji unikał planów rozszerzających uwagę. W *Siedem* nie pojawiają się ujęcia miasta w charakterystycznych dla kina policyjnego (i eksploatowanych w policyjnych serialach) planach totalnych. Rzadko pojawiają się plany ogólne. Fragmenty miasta zdejmowane są tak, by zminimalizować wrażenie głębi. Ściany budynków przypominają przez to bardziej graficzne wzory niż fragmenty brył. Nawet gdy bohaterowie idą ulicą, filmowani są w planie amerykańskim lub półzbliżeniach na tle płaskiego tła parteru budynków, wzdłuż których się przemieszczają. Widać to szczególnie w scenie pierwszej rozmowy Somerset i Millsa. Kamera nie zdejmuje ich gdy idą na wprost, ale z boku. Przy czym wrażenie ograniczenia przestrzeni potęguje tu jeszcze niskie ustawienie kamery. Wydaje się, że detektywi nie dość, że są „przyparci do muru”, to jeszcze ciąg okapników umieszczonych nad parterem „osuwają się im na głowy”.

Budowane przez konsekwentnie zestawiane z sobą jeden po drugim planów skupiających uwagę i redukcję głębi wrażenie klaustrofobii potęgowane jest dodatkowo przez oświetlenie. Zarówno przestrzeń na zewnątrz, jak i wnętrza budynków wydają się zaciemnione. Na zewnątrz efekt ten budowany jest przez niemal nieustannie padający gęsty deszcz. Kolorystyka tych ujęć jest niebiesko-zielonkawa. Pomieszczenia, w których dokonywane są zbrodnie, są niedoświetlone. Porozstawiane lampy i porozwieszane kinkiety dają słabe żółtawe światło, które nie jest w stanie pokonać rozlewającej się ciemności. Z kolei pomieszczenia biurowe wydają się równomiernie oświetlone, ale jednocześnie jakby spowite w szarość.

Jeśli chodzi o ruchy kamery i montaż to twórcy zderzyli z sobą sceny i sekwencje pogrążone niemal w bezruchu (pod tym względem dominują te, w których występuje Somerset) ze scenami i sekwencjami, w których ruch i montaż wywołują wręcz zawrót głowy. Przy czym tam, gdzie montaż zaczyna wysuwać się na plan pierwszy, wydaje się, że jego rytm wyznaczany jest przez niediegetyczną muzykę. Tak jest w scenie z napisami, która zmontowana jest bardziej jak wideoklip do piosenki niż film fikcji. Jej tematem jest „projekt” Johna Doe. W zbliżeniach i dużych zbliżeniach pokazane zostaje jak ktoś pisze, zbiera materiały, wycinki prasowe, zdjęcia, porządkuje je, wkleja do zeszytów oraz usuwa naskórek z opuszków swoich palców. Co charakterystyczne, na tym etapie mężczyzna nie zostaje pokazany, a widzowie dopiero retrospektywnie, po odkryciu mieszkania Johna Doe, są w stanie nadać tej sekwencji znaczenie.

Sekwencja pracy w bibliotece (oraz panujący w niej ruch) montowana jest pod *Suitę D-dur nr 3* Jana Sebastiana Bacha. Ciekawy efekt twórcy

uzyskują również śledząc postacie. Kiedy Mills udaje się do kancelarii, gdzie znaleziono ciało Goulda, kamera śledzi go na przemian to „idąc przed nim” i zdejmując jego twarz, to „idąc tuż za nim”, tak jakby miał poczuć jej oddech na plecach. Ruch jest na tyle szybki i dynamiczny, że daje wrażenie poruszania się po labiryncie. Ten efekt wzmacniany jest wyraźnie widocznymi nakładkami. Gdy kamera zmienia ustawienie, zbyt długi z punktu widzenia poprawności montażowej odcinek ruchu zostaje powtórzony w kolejnym ujęciu. Wywołuje to wrażenie „schwywania” przez labirynt, uwięzienia w jego kleszczach.

Ostatnie sceny – gdy detektywi wraz z mordercą wyruszają za miasto – ostentacyjnie przełamują ten schemat. Wreszcie pokazana zostaje przestrzeń (co znaczące – pustynia). Przestaje padać deszcz i powietrze pulsuje gorącem. Kolory stają się ciepłe. Dominują przy tym stare złoto, bursztyn, spalony pomarańczowy i brąz (ale ziemi, nie zgnilizny). Torturowany przez ponad półtorej godziny widz zaczyna odczuwać ulgę. Odnosi wrażenie, że ta pozytywna zmiana w warstwie wizualnej zapowiada ulgę, swego rodzaju nagrodę za podjęcie przez detektywów decyzji o poznaniu, nieodrzucaaniu wiedzy, wysłuchaniu „kazania” do końca. Tym większym ciosem jest wiadomość o śmierci Tracy i reakcja Millsa.

Niezwykła precyzja w konstruowaniu strony wizualnej filmu wiąże się nie tylko z faktem wykorzystania tradycji *film noir* w *Siedem*. Dużo istotniejszy, jak mi się wydaje, jest fakt estetyzowania zbrodni typowy dla *serial killer cinema*¹³¹. Badacze zwracają uwagę na fakt, że seryjni mordercy przedstawiani są często jako jednostki niezwykle, wyraźnie wyraźające ponad przeciętność, swego rodzaju geniusze¹³². Ich morderstwa zaś jako swego rodzaju projekt, dzieło, którego sens jest trudny do pojęcia dla przeciętnego zjadacza chleba, ale który jednocześnie wzbudza w nim pomieszane uczucia podziwu i trwogi. „Projekt” ten ma też nieść z sobą przesłanie dla ludzkości. Lecter mordował swoje ofiary po to, by przygotowywać wyśmienite potrawy, zwracając tym samym uwagę na zapoznaną sztukę kulinarną. Ciało jednego z zamordowanych przez siebie strażników z kolei zaaranżował w niezwykle obraz (anioła zagładę?). Jamie Gumb szył z fragmentów skór młodych kobiet kostium, który pozwoliłby mu się przemienić w piękną kobietę. Francis Dollarhyde

¹³¹ Amy Taubin, *The Allure of Decay*, „Sight and Sound”, January 1996, s. 2–5 (zwłaszcza s. 3); Jane Caputi, *Small Ceremonies...*, s. 147–174 (zwłaszcza s. 160–161); Todd F. Tietchen, *Samples and Copycats: The Cultural Implications of the Postmodern Slasher in Contemporary American Film*, „Journal of Popular Film & Television”, Fall 1998, Vol. 26, No. 3, s. 99.

¹³² Por.: Jane Caputi, *American Psychos...*, s. 103; Carl Goldberg, Virginia Crespo, *A Psychological Examination...*, s. 55–63.

miał stać się potężny i podziwiany poprzez inscenizowanie i powtarzanie aż do skutku okrutnych *performances*. Z nich wszystkich John Doe w sposób najbardziej dogłębny połączył w swoim dziele wymiar estetyczny z moralnym. Z uwagi na to, że kategorie dobra i zła, piękna i brzydoty zaczęły się rozmywać, a sam uważał się za osobnika wybranego do tego, by przywrócić im dawne granice, stworzył swój projekt, który miał wstrząsnąć ludzkością i zostać zapamiętany. W coraz bardziej zlaicyzowanym społeczeństwie grzech przestał być kategorią funkcjonalną, stracił moc napominania ludzi w ich dążeniu do upadku, powstrzymywania przed czynieniem zła. Doe sięga do tradycji chrześcijańskiej, gdyż z jednej strony w jej duchu pojmuje zło, z drugiej, gdyż właśnie w jej obrębie wypracowane zostały niezwykle obrazowe sposoby dookreślania, czym to zło jest w swym podstawowym wymiarze. Siedem grzechów głównych stanowi nie tylko doprecyzowanie, czym grzech jest dla tych, którzy mają trudności z pojęciami bardziej abstrakcyjnymi, ale również daje się stosunkowo łatwo przedstawić w formie ikonicznej. W ten sposób podchodzono do tej kwestii w średniowieczu. Tak też zdaje się podchodzić do niej John Doe. Przy czym współczesne społeczeństwo potrzebuje nie tylko komunikatów obrazkowych i prostych, ale też emocjonalnie wstrząsających.

Doe twierdzi, że wyboru swoich ofiar dokonał właśnie pod kątem grzechów. Otyły mężczyzna, słynny ze swej skuteczności (i zatracenia miary) adwokat, żyjący bez celu i kosztem innych Victor, prostytutka, drobny dealer narkotyków, piękna modelka, żona Millsa, sam morderca i Mills – wpisali się, według niego, w ten potworny schemat. Przerażający wymiar tych zbrodni oraz świetnie zbudowany *suspense* (kiedy podczas podróży na pustynię widzowie mają prawo sądzić, że detektywi kontrolują sytuację, dochodzi do niespodziewanego zwrotu) powodują, że odbiorca przestaje sobie zadawać pytanie o kwestie najbardziej podstawowe. Pytaniem, które jako pierwsze przychodzi do głowy, gdy odbiorca dojdzie do siebie po szokującym odkryciu zawartości dostarczonej przesyłki, jest „dlaczego Tracy”? Każda z ofiar, według Doe, poniosła karę za popełniony przez siebie grzech. Dlaczego więc Tracy została pozbawiona życia? Doe wyjaśnił, że zabił ją, gdy chciał spróbować życia normalnego przeciętnego człowieka, gdyż tego zazdrościł Millsowi. Udał się więc do jego domu i, gdy się mu nie powiodło, zamordował kobietę. Wiadomość o śmierci żony miała sprowokować w Millsie kolejny atak gniewu, przynosząc karę za zazdrość Doe’emu oraz Millsowi (za gniew). Nie jest powiedziane, co takiego spowodowało to „niepowodzenie”. Oczywiście było, że Tracy terroryzowana bronią (Doe, by wymusić działanie, „gustował” w przykładaniu pistoletu do skroni swoich

ofiar lub wkładaniu go do ich ust) nie stanie się oddaną żoną. Dlatego badacze skłaniają się do interpretacji, że Doe próbował ją zgwałcić i nie był w stanie¹³³, uznając to za ową niemożność i zazdrość. Ta interpretacja w jeszcze większym stopniu podważa jednak „logikę” całego „projektu”.

Nie mniej zaskakujący niż logika jest sam projekt i sposób jego realizacji. W myśli chrześcijańskiej osoba popełniająca grzech winna sama go rozpoznać (rachunek sumienia), wyrazić (spowiedź lub/i wyznanie win podczas nabożeństwa), odczuć żal za swój czyn oraz skruchę. Jak zauważa Todd F. Tietchen, w *Siedem* skrusza zostaje na ofiarach wymuszona poprzez sam grzech¹³⁴. Grubasek musi jeść aż umrze, adwokat musi wyciąć sobie funt ciała, Victor zmuszony zostaje do leżenia w bezruchu (lenistwa), dealer rozrywa narządy rodne kobiety oddającej się prostytutce, a piękność zostaje pozbawiona urody, która była przyczyną pychy. Ciała były narzędziem czynienia grzechu i w koncepcji Doe stają się narzędziem jego odkupienia poprzez niewypowiedziane cierpienie. Jednak, jak podkreśla Jonathan Bingell, wymuszenie przyznania się do winy i skruchy nie gwarantuje absencji. Wręcz przeciwnie, by sakrament został uznany, winny musi sam odczuć wewnętrzną potrzebę, a następnie skruchę za popełnione grzechy¹³⁵. Ten wymiar projektu Doe i tutaj okazuje się wątpliwy.

Richard Dyer i Nick Lacey zwracają uwagę na jeszcze jedną zaskakującą kwestię: rozdźwięk pomiędzy oczekiwaniami współczesnego społeczeństwa amerykańskiego a wymową poszczególnych grzechów. Obecnie obżarstwo i chciwość traktowane są jako złe działania, które szkodzą poddającej się im osobie. Pycha, odczytywana jako duma, jest co najmniej ambiwalentna – należy być dumnym z tego, co się w życiu osiągnęło i na co się zapracowało. W społeczeństwie, w którym ludzie pracują do upadłego, a pracoholizm jest jednym z leczonych schorzeń, poleniuchowanie odczytywane jest jako powrót do normalności. Powściągane emocje prowadziły do różnego rodzaju zahamowań i chorób, stąd wyrażenie gniewu traktowane jest jako sposób zarządzania emocjami, czyli znów – coś pozytywnego¹³⁶. Najbardziej problematyczna jest kwestia nieczystości, jednak i tu pojawia się wątpliwość. Za nieczystość

¹³³ Richard Dyer stwierdził nawet, że – w zestawieniu z jego konwencjonalną moralnością – mógł być to objaw wypartego homoseksualizmu. Por.: Richard Dyer, *Seven*, s. 38. Tego typu uproszczenia, podobnie jak określanie Doe jako osoby religijnej, wydają mi się nadużyciem.

¹³⁴ Todd F. Tietchen, *op. cit.*, s. 100.

¹³⁵ Jonathan Bignell, *Postmodern Media Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000, s. 71.

¹³⁶ Nick Lacey, *op. cit.*, s. 31.

ukarana zostaje młoda, prostytutująca się kobieta. Prostytucja jako zjawisko kulturowe jest wytworem patriarchalnego społeczeństwa, które traktuje kobiety w kategoriach ciała służącego zaspokojeniu męskiej żądzy. Stąd wybór prostytutki, która z punktu widzenia kontekstu kulturowego jest już ofiarą, nie zaś podmiotem nieczystości, jest chybiony. Wskazuje również na tradycyjną mentalność i krzywdzące uproszczenia, które leżą u podstaw postrzegania innych przez Doe. Nie inaczej jest z modelką. Ona również wydaje się bardziej ofiarą społeczeństwa, w którym wartość kobiety sprowadzona została do pięknego ciała¹³⁷.

Szyta grubymi nićmi pseudologika, która stoi za tym wywodem, obnaża z jednej strony irracjonalność milenijnych lęków, które ogarnęły społeczeństwo amerykańskie od lat sześćdziesiątych XX wieku, z drugiej – iluzję geniuszu wcielonego w postać seryjnego mordercy. Odnoszę wrażenie, że na tym poziomie twórcy obnażyli schematyzm kina z seryjnym mordercą. Subwersywność *Siedem* wydaje mi się jednak jeszcze bardziej dogłębna. W filmach policyjnych z seryjnym mordercą bazująca na milenijnych lękach logika mordercy (w tym przypadku „apokaliptyczno-teologiczna” opowieść¹³⁸) zderzana była z logiką, której rzecznikiem był detektyw. Odejście od „stuprocentowej racjonalności” na rzecz włączenia elementów intuicyjnych nie zmieniło faktu, że ta druga zawsze triumfowała. W filmie Finchera, jak już wspomniałam, nawet najbardziej inteligentny, przenikliwy, genialny i oddany swojej pracy detektyw jest w stanie jedynie rozpoznać wymowę dokonanych już czynów. Poza tym zostaje sprowadzony do roli świadka ich potwornego wypełnienia. Może zatem jedynie zaświadczać o złu tego świata.

Od połowy lat osiemdziesiątych XX wieku datuje się niezwykle wzrost zainteresowania fenomenem seryjnych morderców w amerykańskiej kulturze. Nazwiska Charlesa Whitmana, Davida Berkowitza, Teda Bundy’ego, Richarda Ramireza, Johna Wayne Gacy’ego, Jeffreya Dahmera czy Eda Geina nieustannie pojawiały się w mediach, a popełnione przez nich zbrodnie były przywoływane, analizowane i interpretowane w najróżniejszych kontekstach. Nie tylko pisano o nich reportaże i książki oraz kręcono dokumenty i tzw. *true crime accounts*, ale również wykorzystywano ich postacie i zbrodnie jako inspirację do tworzenia kolejnych fabuł. Seryjni mordercy coraz częściej pojawiali się w opowiadaniach i powieściach, serialach telewizyjnych oraz filmach. Jeśli chodzi

¹³⁷ *Ibidem*, s. 33; Richard Dyer, *Seven*, s. 38.

¹³⁸ Jonathan Bignell, *op. cit.*, s. 71.

¹³⁸ Nick Lacey, *op. cit.*, s. 31.

o produkcje filmowe, to o ile w latach 1978–1990 figura seryjnego mordercy przeważnie wykorzystywana była w podgatunku horroru jakim jest *slasher movies*¹³⁹, w późniejszym okresie zdominowała kino policyjne, w istotny sposób wpływając na gatunek i sposób konstruowania postaci „zacierzewanego gliniarza” oraz przyczyniając się do ewolucji wpisanego weń dyskursu hegemonicznej męskości.

Philippa Gates tę zmianę w policjancie i reprezentowanym przez niego typie męskości określa jako przejście „od mięśni do mózgu” (*from brawn to brains*)¹⁴⁰. Nastawionego na działanie, walkę, strzelaniny i pościgi policjanta kina akcji zastąpił skupiony, myślący, analizujący szczegóły i biegły w technikach wykrywania śladów zbrodni policjant kryminolog¹⁴¹ czy policjant profilant. Przy czym, co należy szczególnie podkreślić w kontekście kultury amerykańskiej, nie był on intelektualistą. Policjant w kinie z seryjnym mordercą był niezwykle inteligentny, co objawiało się w umiejętności spojrzenia na sprawę z odmiennej perspektywy, połączenia różnych, pozornie mających z sobą niewiele wspólnego elementów w jedną całość, zadania właściwych pytań, wydobycia istotnych szczegółów z dostępnych danych i skupienia się na rzeczach najbardziej istotnych. Podobnie jak „zacierzewaną glina” i bohater kina akcji, posługiwał się on intuicją i wglądem. Jeśli jednak w przypadku policjantów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nosiły one piętno swego rodzaju atawizmu (policjant „czuł”, że ma rację), w intuicji kryminologów i profilantów podkreślany był aspekt genialnej wręcz umiejętności wykorzystania posiadanej wiedzy.

Niezwykła charakterystyka oraz specjalny status policyjnego detektywa wynikała w dużej mierze ze zmiany spowodowanej pojawieniem się seryjnego mordercy jako bohatera. Wcześniej przestępcy z reguły popełniali zbrodnie, kierując się społecznie potępianymi, ale znanymi motywami, jak chociażby chciwością, gniewem, zemstą czy zazdrością. Seryjny morderca kina policyjnego nie daje się tak łatwo rozszyfrować. Często bowiem charakteryzowany jest on jako niezrozumiany i odrzucony geniusz, który zabijając chce wypełnić swoje „posłanie”, zakończyć powierzone mu dzieło lub zwrócić na siebie uwagę policjanta, który go

¹³⁹ Philip Jenkins, *Using Murder...*, s. 81–98.

¹⁴⁰ Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006, s. 157; Philippa Gates, *Cop Action Films*, dostępne przez: <http://www.crimeculture.com/Contents/80sCopFilms.html> (12.12.2008 r.).

¹⁴¹ Mianem kryminologów (*criminologists*) określa ich Philippa Gates, tworząc neologizm od kryminologii, czyli nauki o sprawcach przestępstw, sposobach i resocjalizacji oraz przestępstwach jako fenomenach społecznych.

zrozumie, i w konsekwencji uwagę społeczeństwa. Z uwagi na takie cechy jak niezależność wobec społecznie uznawanych zobowiązań i ról, wytrwałość w realizacji zamierzonego celu, posługiwanie się przemocą oraz racjonalne uzasadnienie realizowanego „projektu”, seryjny morderca jako postać kultury popularnej odczytywany jest jako ucieleśnienie (*à rebours*) ideałów kultury amerykańskiej¹⁴².

Mimo tej charakterystyki i (wynikającej z niej lub warunkującej ją) fascynacji widzów postacią zbrodniarza, policyjne kino z seryjnym mordercą skupia się na prowadzonym śledztwie i postaci detektywa. Popętnione przez tę samą osobę bez oczywistego powodu morderstwa z punktu widzenia logiki opowiadania stanowią zaburzenie równowagi i zdarzenie inicjujące. Emocjonalna reakcja przypisanego do sprawy stróża prawa – często objawiająca się zbyt dużym zaangażowaniem się, które skutkuje nawet utratą równowagi psychicznej – pozwala widzowi rozpoznać właściwe „centrum identyfikacji”. Narracyjna jednoznaczność kwalifikacji moralnej postaci nie zmienia jednak ambiwalencji w odniesieniu widzów do bohaterów. Wpływa na to nie tylko obdarzenie seryjnego mordercy i tropiącego go policjanta określonymi cechami. Relacja między nimi konstruowana jest również w oparciu o wątek *doppelgänger*, determinując ich charakterystykę oraz syntaksę kina policyjnego lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Po relegowaniu na mniej istotne pozycje w policyjnym kinie akcji lat osiemdziesiątych (zarówno John McClane, jak i Martin Riggs mieli swoich gotyckich drugich, jednak filmy, w których byli oni bohaterami, strukturalizowane były w oparciu o Wyprawę Bohatera), w policyjnym kinie z seryjnym mordercą zaznacza się wyraźny powrót do wątku *doppelgänger* również na głębszym poziomie. Przestępca i tropiący go policjant nie tylko legitymują się tymi samymi cechami. Ich podobieństwo prowadzi do wewnętrznego zrozumienia. Dzięki temu morderca znajduje doskonałego „czytelnika” (w sensie osoby, która potrafi rozszyfrować przekaz stojący za misternie zaplanowanymi zbrodniami) i partnera, policjant zaś jest w stanie ów *modus operandi* ustalić, by zapobiec kolejnym morderstwom. W gruncie rzeczy, jak mówi Lecktor do Willa Grahama w *Łowcy* (1986), obaj są tacy sami.

Uczynienie z policjanta i seryjnego mordercy gotyckich bliźniaków pozwala również na dokonanie interpretacji wspomnianych filmów policyjnych na poziomie ideologicznym. Najczęstszymi ofiarami seryjnych morderców w formach fikcjonalnych były kobiety. Ich cierpienie (ofiary były porywane, przetrzymywane, bite, głodzone, poniżane, torturowa-

¹⁴² Philippa Gates, *Detecting Men...*, s. 162–163.

ne, wykorzystywane, gwałcone i wreszcie pozbawiane życia) i ofiara traktowane były jako materiał służący stworzeniu „doskonałego projektu” niezrozumianego „geniusza”. W filmach rzadko decydowano się na pokazanie wprost drastycznych scen przemocy stosowanej wobec kobiet¹⁴³. Zamiast tego poddawano drobiazgowej analizie ich okaleczone ciała podczas autopsji, a fotografie z miejsc zbrodni i porzucenia zwłok rozwieszane były na ścianach posterunków, zmuszając widza do wyobrażenia sobie, przez co musiały one przejść przed śmiercią. Uczynienie z kobiet głównych ofiar fikcyjnych seryjnych morderców, jak zwracają uwagę badacze, nie było przypadkowe. Policyjne kino z seryjnym mordercą odczytywane jest jako kulturowy wyraz negatywnych emocji względem kobiet. Emocji, które – z uwagi na oficjalny wizerunek patriarchy – nie mogły znaleźć ujścia w innej formie.

Seryjny morderca zatem, rozumiany jako *doppelganger* policjanta, jako część jego rozdwojonej, spolaryzowanej jaźni, „ciemna strona”, na którą policjant rzutuje wszystkie nieakceptowane kulturowo elementy swojej osobowości, jest mu bliski, ale również musi zostać uśmiercony. Spektakularny pojedynek na zakończenie i widowiskowa śmierć mordercy stanowią naoczny dowód tego, że policjant poradził sobie z nękającymi go demonami i na powrót funkcjonować może w społeczeństwie. Konieczność zidentyfikowania, odnalezienia i wyeliminowania zła rozumianego jako gotycki drugi – a nie przepracowanie problemów – strukturyzuje policyjne kino z seryjnym mordercą.

Wśród interesujących i znnych realizacji podgatunku wymienić warto *Dusiciela z Bostonu* (1968), *Zadanie specjalne* (1980), *Linę* (1984)¹⁴⁴, *Łowcę*

¹⁴³ W *Nieuchwytnym* (2008) natomiast zdecydowano się na pokazanie cierpienia schwytych przez mordercę mężczyzn. Przy czym faktycznym sprawcą cierpień nie jest sam morderca – on inscenizuje sytuację i uruchamia podłączenie z Internetem. Faktycznymi sprawcami tortur są widzowie. Wchodząc na stronę internetową, z której transmitowana jest scena, uruchamiają i eskalują mechanizm przyczyniający się do śmierci ofiary w potwornych męczarniach. *Nieuchwytny* jednak nie tylko pod tym względem jest nietypowym filmem policyjnym z seryjnym mordercą. Można powiedzieć, że jego scenariusz opracowany został wbrew większości opisanych przeze mnie schematów. Bohaterką jest pracująca dla FBI analityczka – wdowa w średnim wieku, która bierze dyżury nocne, by móc dzień spędzać ze swoją córeczką. Mimo bólu po stracie ukochanego męża, to nie chęć zemsty motywuje ją do pracy. Rozszyfrować tajemnicę wyboru ofiar udaje się dzięki pracy i zaangażowaniu całego zespołu. Policjantka popełnia wiele błędów (podobnie jak jej koledzy), na koniec udaje się jej jednak pokonać mordercę głównie dzięki sprytowi i wykorzystaniu wiedzy o miejscu, z którego ten chce transmitować kolejny spektakl śmierci – jej własnej piwnicy.

¹⁴⁴ *Lina* pod wieloma względami jest filmem paradygmatycznym dla formuły. Jednak eksplicytność pewnych elementów narracji powoduje, że produkcja Richarda Tuggle może zostać zaklasyfikowana jako subwersywna. Na przykład: morderca zabija jedną

(1986), *Morze miłości* (1989), *Jennifer 8* (1992), *Siedem* (1995), *Kolekcjonera* (1997), *Kolekcjonera kości* (1999)¹⁴⁵, *Obserwatora* (2000), *Krwawą profesję* (2002) czy *Czerwonego smoka* (2002). Co interesujące, w bardzo wielu policyjnych filmach z seryjnym mordercą detektywem prowadzącym śledztwo jest kobieta. Wówczas jednak najczęściej wykorzystywana jest składnia dojrzwania. Przykłady tych filmów to *Błękitna stal* (1989), *Milczenie owiec* (1991), *Psychopata* (1995), *Cela* (2000), *Śmiertelna wyliczanka* (2002), *Amnezja* (2004) czy *Złodziej życia* (2004).

Postać policjantki w kinie lat dziewięćdziesiątych XX wieku

W Stanach Zjednoczonych powstawały i powstają filmy z policjantkami w roli głównej. W wziętym pod uwagę w tej pracy okresie nie tylko doszło do pojawienia się i rozwoju *cop genre*, ale podlegał on również zmianom, dopasowując się do potrzeb publiczności. Dopiero jednak dwadzieścia lat od wejścia na ekrany *Brudnego Harry'ego* i *Francuskiego łącznika*, widzowie mieli okazję zobaczyć silną i atrakcyjną z narracyjnego punktu widzenia postać policjantki. Była to Clarice Starling (Jodie Foster) w *Milczeniu owiec* (1991) Jonathana Demme. Będąc wciąż studentką akademii FBI w Quantico, Starling zdołała rozwiązać sprawę, zidentyfikować, odnaleźć i zabić groźnego seryjnego mordercę kobiet, uratować życie jego ostatniej ofiary i ukończyć z wyróżnieniem akademię. Starling, choć inteligentna, pracowita, ambitna i dzielna, była jednocześnie zwykłą dziewczyną, zmuszoną przez życiowe okoliczności (śmierć ojca i decyzję matki o oddaniu jej najpierw krewnym, a następnie do sierocińca) do walki o swoją przyszłość. Cechy te spowodowały, że widzowie uznali ją za ważną postać, a wiele młodych kobiet potraktowało jako wzór do naśladowania.

Wziąwszy pod uwagę niezwykłą popularność filmu, Linda Mizejewski zwraca uwagę na zaskakującą reakcję Hollywoodu. W epoce wysokobudżetowych hitów ekranowych, gdy każda produkcja, której udało się odnieść sukces, wykorzystywana była do pomnażania dochodów poprzez kolejne *sequele*, bohaterowie *Milczenia owiec* musieli czekać aż dziesięć lat, by powrócić na ekrany. Dopiero w 2001 roku Ridley Scott

po drugiej kochanki policyjnego bohatera i dopiero uświadomienie sobie tego pozwala temu drugiemu ruszyć z miejsca śledztwo, które utknęło w martwym punkcie. Ostatecznie odzyskuje wolę walki i chęć rozwiązania sprawy po nawiązaniu bliższych relacji z feministką pracującą w centrum kryzysowym dla kobiet.

¹⁴⁵ *Kolekcjoner kości* – z uwagi na postać Amelii Donaghy i jej rolę w śledztwie – zaliczony być może również do kina z policjantką.

nakręcił *Hannibala*¹⁴⁶. Jednak Starling (grana zresztą nie przez Foster, ale przez Julianne Moore) została w tym filmie zmieniona do tego stopnia, że z trudem można było w niej rozpoznać dzielną studentkę z filmu Demme'a. Dorosłej Clarice udało się spełnić swoje marzenie — pracuje dla FBI, dowodząc jednostką, jest sławna, ale i osamotniona. Jej przełożeni z łatwością dają się zwieść i przekonać koledze z pracy, Paulowi Krendlerowi (Ray Liotta), którego względy wcześniej odrzuciła, że jest niełojalna i utrzymuje kontakty ze zbiegłym Hannibalem Lecterem (Anthony Hopkins). Starling odnajduje Hannibala, ale zapłacić za to musi bardzo wysoką cenę. W jednej z ostatnich scen filmu, Lecter ubiera ją w wieczorową suknię i buty od Gucciego, a następnie serwuje wyszukany posiłek, w którym główne danie stanowi świeżo usmażony mózg Krendlera (ten zresztą, wciąż jeszcze żywy, widząc Clarice przy stole, poniża ją i molestuje, nieświadom swojego stanu). Mimo starań Starling, Hannibalowi i tym razem udaje się wymknąć¹⁴⁷.

W literaturze przedmiotu trudno znaleźć satysfakcjonującą odpowiedź na pytanie, dlaczego kobiety stróżę prawa tak rzadko są bohaterkami filmów należących zarówno do kina popularnego, jak i alternatywnej tradycji. Niektórzy wskazują na rzeczywistość, zwracając uwagę, że kobiety nieczęsto są policjantkami. Barbara Raffel Prince przytacza następujące dane: „W 1970 roku jedynie dwa procent liczby wszystkich policjantów stanowiły kobiety, w 1991 roku odsetek ten wzrósł do dziewięciu procent”¹⁴⁸. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że włodarze

¹⁴⁶ Linda Mizejewski, *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*, Routledge, New York, London 2004, s. 2. Pozostawienie w zawieszeniu wątków – chociażby ucieczka Hannibala i jego dwuznaczna zapowiedź kontynuacji zbrodni – wręcz prowokowały myśl o *sequelu*. Por.: Linda Mizejewski, *Picturing the Female Dick: „The Silence of the Lambs” and „Blue Steel”*, „Journal of Film and Video”, Summer-Fall 1993, Vol. 45, No. 2–3, s. 19.

¹⁴⁷ Starling w *Hannibalu* jest silna, niezależna i niezwykle sprawna, jeśli chodzi zarówno o ocenę sytuacji, jak i reakcję na nią. Jej sądy oraz asertywność względem otoczenia, a zwłaszcza przełożonych i ludzi u władzy, którzy używają swoich wpływów często na szkodę społeczeństwa, budzą podziw. Co może wywoływać dyskomfort widzów, to sceny niepotrzebnego narażania się (zanim Clarice strzeliła do celującej do niej z broni niebezpiecznej dealerki narkotyków Eveldy Drumgo [Hazellem Goodman], pozwoliła kobiecie oddać kilka strzałów w swoim kierunku i się powalić), załamania nerwowego (po nieudanej akcji Starling zanosí się płaczem w samotności), łatwości z jaką przyjmuje na siebie rolę kozła ofiarnego i wreszcie porażki na zakończenie. To Hannibal „odpłaca” Krendlerowi za przekupność i „wrabianie” Clarice, Hannibal wynosi ranną kobietę z areny, gdzie pożreć ją mogą świnię, oraz Hannibal, by uciec, odcina swoją, a nie jej dłoń, by uwolnić się od kajdanków, którymi się z nim skuta.

¹⁴⁸ Barbara Raffel Prince, *Female Police Officers in the United States*, [w:] *Policing in Central and Eastern Europe: Comparing Firsthand Knowledge with Experience from the West*, Colle-

Fabryki Snów nie mają skąd czerpać wzorców. Hollywood jednak znacznie częściej niż do rzeczywistości, odwołuje się do fantazji, próbując wyjść naprzeciw potrzebom widzów¹⁴⁹. Wyjaśnienie odwołujące się do świata zewnętrznego wydaje się zatem nietrafione. Odpowiedź, jaka nasuwa się po zapoznaniu się z materiałem filmowym i literaturą przedmiotu jest taka, że z punktu widzenia symbolicznego kobieta w roli stróża prawa i śledczego wydaje się zbyt niebezpieczna.

Jak zaznaczyłam, do końca lat sześćdziesiątych XX wieku uniwersum amerykańskich gatunków filmowych można było podzielić na dwie strefy. Z jednej strony były tzw. gatunki „męskie” (gatunki porządku), w których konflikt był uzewnętrzniany i rozwiązywany przy użyciu przemocy, z drugiej strony znajdowały się tzw. gatunki „kobiece” (gatunki integracji). Tutaj 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 uścisku¹⁵⁰. *Cop cinema* jako gatunek rozwinęło się w okresie postklasycznym, z łatwością daje się jednak wpisać w tę klasyfikację i zdefiniować jako gatunek porządku. W większości filmów policyjnych, zaburzający początkową homeostazę konflikt jest uzewnętrzniany i rozwiązywany przez silną jednostkę przy użyciu przemocy.

Kino policyjne od początku przeznaczone było dla męskiej widowni – nie tylko z powodu przemocy jako źródła rozwiązania konfliktu czy ze względu na postać męskiego protagonisty. Równie istotne było zdecy-

ge of Police and Security Studies, Slovenia 1996; dostępne przez: <http://www.ncjrs.gov/policing/fem635.htm> (13.02.2011 r.). Należy przy tym pamiętać, że ten, jakkolwiek niewielki, wzrost liczby kobiet w systemie sprawiedliwości oraz agencjach rządowych (takich jak chociażby FBI) nie był naturalny, tzn. nie wynikał z samoistnego otwarcia tych instytucji, ale wymuszony został przez regulacje prawne. Przyjęta przez Kongres w 1973 roku uchwała rozszerzała, również na wszystkie agencje rządowe, w tym policję i FBI, punkt VII ustawy z 1964 roku o prawach obywatelskich (*Civil Rights Act*), zakazującej dyskryminacji ze względu na rasę, kolor, wyznanie, płeć oraz pochodzenie etniczne w instytucjach rządowych oraz miejscach publicznych. Spowodowało to wzrost liczby agentek z 0,6 procenta w 1973 roku do 8 procent w 1988 roku. Jeśli chodzi o policję miejską i stanową, to dla 1980 roku badacze podają 5 procent. Do 1987 roku nastąpił wzrost do poziomu 7,6 procent. Por.: Patricia W. Lunneborg, *Women Police Officers: Current Career Profile*, Charles C. Thomas, Springfield (Ill), 1989, s. 3–10; Kevin McManus, *The G-Women*, Department of the Treasury, Washington, DC, 1989; podaje za: Linda Mizejewski, *Picturing the Female Dick...*, s. 21 (przypis 5).

¹⁴⁹ Najbardziej symptomatycznym przykładem jest sposób, w jaki Stany Zjednoczone na poziomie symbolicznym „wyszły zwycięsko” z wojny w Wietnamie dzięki filmom z Rambo, w którego wcielił się Sylvester Stallone.

¹⁵⁰ Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, New York 1981, s. 34–35; por. również rozdział pierwszy.

dowanie patriarchalne przesłanie, dotyczące wizji świata i relacji pomiędzy płciami. Badacze podkreślali, że swoją popularność *cop cinema* zawdzięcza fali *backlashu*, która towarzyszyła resentymentowi względem przemian przyniesionych przez lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku. Kobiety pojawiały się w tych filmach głównie w tle jako ofiary gwałtów, morderstw i innych nadużyć, służąc tym samym za narracyjny pretekst dla przesyconych przemocą działań zmierzających do przywrócenia porządku. Jeśli występowały w bardziej znaczących rolach, to albo były uśmiercane w trakcie filmu (*Strażnik prawa* [1976]), albo wykonywały polecenia swoich kolegów (*Fuzz* [1972]), albo padały na zakończenie w ich ramiona (*Czarny marmur* [1980])¹⁵¹.

Zastanawiające jest to, że Hollywood nie wykorzystało wówczas swoich doświadczeń z pierwszej dekady, a także lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Dokonując historycznego przeglądu filmów detektywistycznych, Philippa Gates zwraca uwagę na znaczącą pod względem ilościowym falę filmów z kobietami w roli bohaterek prowadzących śledztwo¹⁵². Przyczyn ich obecnego zapoznania (nawet wśród badaczy) dopatruje się w tym, że produkowane były one jako filmy klasy B, czyli traktowane jak produkt o niższej jakości, uzupełniający główny punkt programu, w znacznie większym stopniu bazujący na formułach i znanych wątkach i motywach. Wśród nich znaleźć można wyprodukowane przez Warner Bros. w latach trzydziestych serie z Torchy Blane, Nancy Drew i siostrą Sarah Keate oraz przez RKO z serią Hildegardę Withers¹⁵³.

Główną falę filmów z kobietami prowadzącymi śledztwo z okresu Wielkiej Depresji poprzedza fala produkcji okresu niemego. Z uwagi na specyfikę medium, obserwacja i dedukcja jako sposób na rozwiązanie

¹⁵¹ Nicole Rafter, *Shots In the Mirror...*, New York 2000, s. 78.

¹⁵² Gates w swojej książce bada, jak to określa, gatunek, którym jest film detektywistyczny z kobietą jako osobą prowadzącą dochodzenie celem wykrycia prawdy o popełnionym przestępstwie. Bohaterka niekoniecznie musi być formalnie wpisana w struktury systemu sprawiedliwości. Powinna natomiast „aktywnie – fizycznie (tj. jako członek systemu sprawiedliwości) lub/i mentalnie (tj. jako detektyw) – prowadzić śledztwo w sprawie dokonanego przestępstwa lub grupy przestępczej”. Dodatkowo Gates czyni zastrzeżenie, że prowadząca śledztwo musi być niezależną kobietą realizującą się w zdominowanym przez mężczyzn świecie, usuwając tym samym z pola swojego zainteresowania kobiety, których rola sprowadzała się do bycia pomocnicami mężczyzn. Bohaterki wybranych przez nią filmów były policjantkami lub prywatnymi detektywami, ale wiele z nich była również nauczycielkami, pielęgniarkami lub dziennikarkami. Por.: Philippa Gates, *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, Albany (NY), 2011, s. 7.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 81–82.

zagadki kryminalnej ustępowały w nich miejsca akcji. Stąd łączenie w tych filmach elementów sensacyjno-kryminalnych z przygodowym kinem akcji (*action adventure*). Wśród nich Gates wymienia zarówno produkcje z pierwszej dekady (np.: *Pearl as a Detective* [1914] – jeden z cyklu filmów z Pearl White, czy serię filmów z Ruth Roland [1914–1915], m.in. *The Girl Detective*, w których bohaterka, dama z towarzystwa, pracuje jako specjalny śledczy w policji), jak i z lat dwudziestych (np.: *The Invisible Web* [1921], *The Bedroom Window* [1924], *The Girl from Chicago* [1927], *Blokada* [1928])¹⁵⁴.

Wówczas już kino (oraz poprzedzające tę filmową falę „powieści za dziesiątaka” oraz tzw. *softboilded novels* z kobiecymi bohaterkami) wypracowało szereg technik mających zneutralizować subwersywność postaci kobiety w roli detektywa, czyli osoby „aktywnej, działającej w przestrzeni publicznej i dochodzącej prawdy”¹⁵⁵. Philippa Gates zwraca uwagę na cztery powracające motywy, które temu służyły. Po pierwsze, w filmach okresu niemego popełniane przestępstwo to nie krwawe morderstwo, ale raczej kradzież lub oszustwo (stąd mniejsza waga prowadzonego śledztwa). Po drugie, silnie zarysowany zostaje wątek osobisto-romansowy. Bohaterki angażują się w rozwiązanie zagadki, gdyż albo zbrodnia dotknęła kogoś z ich bliskich, albo ktoś z ich bliskich niesłusznie oskarżony został o zbrodnię. Zdarza się, że był to ukochany, co pozwala jednocześnie realizować wątek miłosny. Bohaterka często zakochuje się w podejrzanym lub przestępcy, sprowadzając go poprzez swą miłość na „właściwą drogę”. Po trzecie, jeśli bohaterka jest funkcjonariuszem systemu sprawiedliwości (lub innych służb państwowych), pracuje zazwyczaj „pod przykrywką”. Przy czym jej tożsamość jako stróża prawa jest skrzętnie skrywana przed widzem i odsłaniana dopiero na zakończenie. Jak twierdzi Gates, pozwala to wyeksponować w fabule kobiece cechy (ona musi odgrywać „kobietą” kobietę, by zwieść przestępców), tłumiąc jednocześnie cechy męskie (jakimi winien legitymować się kompetentny policjant), które były dla przeciętnego widza trudne do zaakceptowania u kobiety. Wreszcie, po czwarte, w filmach tych uwidacznia się pewna „elastyczność tożsamości” w odniesieniu do ról genderowych. Na zakończenie jednak, co istotne, dochodzi do potwierdzenia kulturowo stereotypowej charakterystyki genderowej bohaterki poprzez oświadczyzny i decyzję o małżeństwie, implikujące wycofanie się z aktywności detektywistycznej¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 24–26.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 12–13.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 26–27.

Wątki te powróciły również w filmach w latach trzydziestych XX wieku. Przy czym sposobem na uniknięcie konwencjonalnego zakończenia na ślubnym kobiercu i, tym samym, zneutralizowania władzy używanej podczas prowadzenia śledztwa było stworzenie bohaterki, która pod względem wiekowym wymykałaby się dylematowi małżeństwo – praca. Stąd, jak twierdzi Gates, częste na ekranach albo młode dziewczyny, albo matrony w postaci różnego rodzaju detektywów. Najogólniej badaczka w tym okresie wyróżnia, z jednej strony, kobiety, które profesjonalnie zajmowały się dochodzeniem prawdy, zarabiając w ten sposób na życie, przy czym w dalszym ciągu dominował w ich przypadku wątek pracy „pod przykrywką” – albo jako prywatni detektywi, albo agentki i tajniacy (np. *Smart Blonde* [1937] i *The Adventurous Blonde* [1937] z Torchy Blane, *The Girl from Havana* [1929], *Are you there?* [1931], *Unknown Woman* [1935], *Yellow Cargo* [1936]). Z drugiej strony Gates wskazuje na znacznie większą ilościowo grupę filmów z detektywami amatorkami, wśród nich damami z towarzystwa (*socialites*), starymi pannami i pielęgniarzkami¹⁵⁷.

Filmy te wykorzystywały elementy tradycji klasycznej literatury detektywistycznej, rozgrywając się najczęściej w odosobnionych, zamkniętych przestrzeniach lub społecznościach, wśród ograniczonej liczby osób. Prowadzenie śledztwa polegało na przepytywaniu i wnikliwemu przyglądaniu się osobom, które były obecne w pobliżu podczas popełniania zbrodni. Przyjemność odbiorcza widza wynikała nie tylko ze zidentyfikowania sprawcy, przebiegu oraz przyczyn przestępstwa, ale również wiązała się z tym, że „niedoceniane kobiety – np. stare panny, damy z towarzystwa i nastolatki – potrafiły pobić mężczyzn na ich własnym polu”¹⁵⁸.

Najbardziej zaskakująca okazuje się jednak w tym okresie kariera prowadzących śledztwo kobiet dziennikarek. Gates doliczyła się 70 tytułów w latach trzydziestych XX wieku, w których młoda, niezależna, realizująca swoje ambicje zawodowe w drukowanych mediach kobieta angażowała się w dochodzenie prawdy o popełnionym przestępstwie. Chociaż filmy te często kończyły się oświadczeniami pomagającego jej w śledztwie kolegi lub prowadzącego oficjalne dochodzenie policjanta, to odczytywane to było jako koncesja względem PCA. Często bowiem w kolejnych odcinkach bohaterka wciąż pozostawała niezamężna. Odmiennosć filmów z dziennikarkami od innych produkcji z lat trzydzie-

¹⁵⁷ Najlepszym przykładem dziewczęcia z towarzystwa była Nancy Drew i seria filmów z nią w roli głównej, jeśli chodzi o starą pannę, to Hildegarda Withers, zaś pielęgniar-ka, to Sarah Keate. Por.: *ibidem*, s. 77–91.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 77.

stych z kobietami prowadzącymi śledztwo polegała na tym, że rozgrywały się one w miejskim otoczeniu, nie ograniczając miejsca akcji do wydzielonej i w gruncie rzeczy zamkniętej przestrzeni. Pod tym względem, jak stwierdza Gates, były one dużo bardziej nowoczesne, odchodząc od tradycji klasycznego kryminału¹⁵⁹.

W latach czterdziestych liczba filmów z dziennikarkami oraz innymi kobietami (profesjonalistkami i amatorkami) prowadzącymi śledztwo znacznie się zmniejszyła. Co więcej, stopniowo relegowane one były na drugi plan i sprowadzane do roli pomocniczych rozwiązujących kryminalną zagadkę mężczyzn. Częściej również myliły się i popełniały błędy; niemal regułą stało się małżeństwo na zakończenie filmu¹⁶⁰. Ekran kinowy zdominowała *femme fatale* z filmu czarnego. Zdarzały się oczywiście i w tym gatunku kobiety, które dążyły do odkrycia prawdy o zbrodni i przestępstwie, ale ich główną motywacją było oczyszczenie z podejrzeń ukochanego¹⁶¹.

Od lat pięćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych XX wieku kobiety z rzadka pojawiały się w roli prowadzących śledztwo. Gates analizuje dwa wyjątki od tej reguły: filmy *blaxploitation* z początku lat siedemdziesiątych oraz thrillery prawnicze z lat osiemdziesiątych. Krytycy obecnie wykazują ambiwalentny stosunek względem nurtu określanego jako *blaxploitation*, podkreślając nie tyle dominantę czarnoskórych bohaterów na ekranach, co motywację studiów hollywoodzkich stojącą za ich produkcją. Chodziło bowiem przede wszystkim o chęć kapitalizacji potencjału afroamerykańskiej publiczności oraz swego rodzaju modę na kulturę tej mniejszości. Nie zmienia to faktu, że bohaterki kilku filmów¹⁶² wyprodukowanych w okresie rozkwitu nurtu (1971–1975) stanowiły wręcz ewenement w historii kina amerykańskiego, łącząc w sobie cechy stereotypowo męskie i kobiece. Były „twarde, niezależne, inteligentne (tj. męskie), ale jednocześnie seksowne i atrakcyjne (tj. kobiece) bez konieczności jakichkolwiek kompromisów”¹⁶³. Bez skrupowania posługiwały się bronią (często zdecydowanie falliczną, jak magnum 44), były biegłe w sztukach walki i wykorzystywały swoją seksualność nie tylko dla zaspokojenia swoich potrzeb, ale też by zwieść adwersarzy. Z uwagi na to, że angażowały się w dotyczące Afroamerykanów problemy handlu narkotykami, politycznej korupcji oraz ograniczonych możliwości, postrzegane były również jako obrończynie czarnoskórej społeczności.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 93–97.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 138–139.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 144–145, 148–149.

¹⁶² Wymienia się *Kleopatrze Jones* (1973), *Coffy* (1973), *Foxy Brown* (1974) i *Shebę, Baby* (1975).

¹⁶³ Philippa Gates, *op. cit.*, s. 220.

Co również ważne, często pracowały dla rządu jako agentki bądź tajne policjantki¹⁶⁴.

Fala thrillerów z lat osiemdziesiątych XX wieku z prawniczkami zmuszonymi do przeprowadzenia własnego śledztwa (*female lawyer thriller*)¹⁶⁵ była, według Gates, skorelowana z jednej strony ze wzrostem liczby kobiet prawników w Stanach Zjednoczonych¹⁶⁶, z drugiej z kryzysem męskości. Przyniesione przez drugą falę feminizmu zmiany w społeczeństwie amerykańskim spowodowały konieczność przewartościowania w dominującym dotychczas modelu męskości. Jednak propozycja w postaci „nowego mężczyzny” nie okazała się dość atrakcyjna, wywołując często reakcje przeciwne do oczekiwanych, jak chociażby pojawienie się opisywanego w rozdziale trzecim bohatera o „żelaznym ciele” jako kontrpropozycji. Skutkiem ubocznym tego trendu było również pokazywanie kobiet, które robiły karierę w sferach dotychczas zarezerwowanych dla mężczyzn, ale jednocześnie albo ponosiły porażkę, albo prowokowały negatywne zdarzenia. Z pozoru wydawały się one uosobieniem osiągnięć feminizmu, z uwagi na swój „profesjonalizm, władzę oraz centralne miejsce w narracji”. Naznaczone były jednak jednocześnie „niebezpieczną ambicją”, która prowadziła do tego, że okazywała się „w życiu osobistym i zawodowym niepełnowartościowa”. Co więcej, ich siła, inteligencja i możliwości zawsze je zawodziła¹⁶⁷.

Carol M. Dole zwraca uwagę na problem, który wynikać może ze zderzenia dwóch niemożliwych do pogodzenia oczekiwań kulturowych widzów filmów hollywoodzkich. Z jednej strony chcą oni oglądać bohaterów akcji, którzy są „pozbawieni lęku, niezależni, dominujący pod względem fizycznym i chronią innych” oraz, co niezwykle istotne, posługują się przemocą. Z drugiej strony widzowie od kobiet oczekują „skromności, wierności, cnotliwości, kooperacji i zasługiwania na opiekę”¹⁶⁸. Hollywood, by przyciągnąć publiczność, musi eksperymentować

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 196–220.

¹⁶⁵ Jako przykłady Gates wymienia m.in. *Zębate ostrze* (1985), *Podejrzany* (1987), *Pozytywka* (1989), *Dowód rzeczowy* (1989), *Adwokat diabła* (1993). Por.: *ibidem*, s. 222–223.

¹⁶⁶ W latach sześćdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych było 3 procent kobiet prawników, w latach osiemdziesiątych – 20 procent, na początku dziewięćdziesiątych – blisko 40 procent. Por.: Cynthia Fuchs Epstein, Robert Sauté, Bonnie Oglensky, Martha Gever, *Glass Ceiling and Open Doors: Women's Advancement in the Legal Profession*, „Fordham Law Review”, November 1995, Vol. 64, No. 2, s. 313–314; podaje za: Philippa Gates, *op. cit.*, s. 222.

¹⁶⁷ Philippa Gates, *op. cit.*, s. 223.

¹⁶⁸ Carol M. Dole, *The Gun and the Badge: Hollywood and the Female Lawman*, [w:] Martha McCaughey, Neal King (eds.), *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*, University of Texas Press, Austin 2001, s. 79.

i reagować na zmiany zachodzące w społeczeństwie, jednak ze swej natury jest konserwatywne, dostosowując się do tradycyjnych oczekiwań względem wzorców kobiecości. Jeśli podejmuje kroki w kierunku zmiany, to mają one raczej charakter ostrożnych prób niż odważnych eksperymentów¹⁶⁹. Tak właśnie, według Dole, jest z postacią kobiety-stróża prawa.

Jak już wspominałam, w latach osiemdziesiątych bardzo powoli zaczęły rysować się nurt kina akcji z kobietą jako protagonistką. Pojawiać zaczęły się również filmy z policjantkami. „Posługujące się przemocą kobiety” (*violent women*) zostają wyróżnione w kinie policyjnym w trójnasób: „poprzez zajęcie centralnej pozycji w narracji, poprzez wyposażenie w symbolicznie znaczącą broń i poprzez swój status funkcjonariuszy systemu prawa”¹⁷⁰. Doniosłość tego gestu jest równoważona poprzez szereg strategii i technik, których celem, jak pisze Dole, jest zniwelowanie wrażenia, jakie może on wywołać. Opisując ostrożne próby wprowadzenia policjantek na ekrany kin, badaczka wyodrębnia trzy¹⁷¹ grupy filmów, które pojawiły się pod koniec lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, wyróżniając i jednocześnie neutralizując siłę kobiecych postaci. Adresowane one były do szerokiego grona odbiorców, ich głównymi bohaterkami były kobiety – stróże prawa, które stawiać musiały czoło niebezpiecznym, zagrażającym społeczności (i często im samym) przestępcom. Nie osiągnęły (poza *Milczeniem owiec*) statusu hitów ekranowych, ale przyzwoicie radziły sobie w zestawieniach finansowych oraz prowokowały dyskusje krytyków.

Pierwsza grupa bardziej progresywnych filmów pojawiła się pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, wśród nich były: *Śmiercionośna ślicznotka* (1987), *Błękitna stal* (1989), *Zdradzeni*¹⁷² (1988) i *Detektyw w szpil-*

¹⁶⁹ Z drugiej jednak strony, Jeffrey A. Brown podkreśla rosnące przyzwolenie wśród przeciętnych widzów na przedstawienia „kobiet w nietradycyjnych rolach oraz arbitralny charakter cech związanych z płcią kulturową” [s. 52]. Odnotowuje również niezwykle pozytywne, spontaniczne reakcje męskiej widowni podczas seansów na bohaterkę *Kryptonimu Nina* (1993), Maggie (Bridget Fonda), jednego z filmów zaliczanych zarówno do kina akcji, jak i kina policyjnego. Por.: Jeffrey A. Brown, *Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the „Point of No Return”*, „Cinema Journal”, Spring 1996, Vol. 35, No. 3, s. 52 i 68.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 78.

¹⁷¹ Autorka we wprowadzeniu pisze o dwóch nurtach (1987–1991 i 1995–1998), w podsumowaniu artykułu wyodrębnia jednak trzy, dodając nurt pośredni. Por.: *ibidem*, s. 80 i 101.

¹⁷² Oryginalny tytuł filmu Costy-Gavrasa brzmi *Betrayed*. Oczywiście można go przetłumaczyć na język polski zarówno w liczbie pojedynczej, jak i mnogiej. Nie wiedzieć

kach (1991). Bohaterki tych filmów nie tylko (w większości) przywdziały mundur, ale również przyjmowały powszechnie uważany za męski styl zachowania: były wygadane, asertywne, bezpruderyjne i bez wahania sięgały po broń¹⁷³. Dla osłabienia siły ich transgresji, jak podkreśla Dole, filmy te „wykorzystywały podobne strategie, dając władzę [empowering] kobietom bez odbierania jej [disempowering] mężczyznom”. Robiły to, unikając zestawiania kobiet z mężczyznami, podkreślając „kobieca” motywację i wrażliwość. Bohaterki nie miały też mężów (celem uniknięcia porównań) i rodzin (ze społecznego punktu widzenia nie były dojrzałe)¹⁷⁴. Filmy te wywoływały lęki kastracyjne (kobieta z bronią, kobieta w męskim świecie), stąd: „infantylizacja bohaterek, kwestionowanie ich pragnienia pracy z bronią, ustawianie ich raczej w pozycji defensywnej niż agresywnej i narażanie poprzez ich seksualność”¹⁷⁵ (często nieświadome zagrożenia, zbliżały się do swoich adwersarzy, decydując się z nimi nawet na seks).

W latach dziewięćdziesiątych pojawiły się trzy filmy, które zdobyły znacznie większe powodzenie i sympatię publiczności oraz krytyków, jednocześnie dystansując się od wizerunku „kobiety z bronią”. Tropiąc przestępców ich bohaterki były skłonne raczej kierować się intelektem i sprytem niż przemocą. Były to kolejno: *Milczenie owiec* (1991), *Psychopata* (1995) i *Fargo* (1996). Mimo swego rodzaju ostrożności w przedstawianiu policjantek, Dole uznaje je za najbardziej progresywne, gdyż próbujące znaleźć odrębny sposób kodowania kobiecych postaci. Wcześniejsze produkcje bowiem oskarżane często były o tworzenie wizerunku męskich odpowiedników Harry’ego Callahana – „Brudnych Harriet” – czy propagowanie „toksycznego feminizmu”¹⁷⁶. Stosowały jednak również strategie kompensacyjne. Analizując *Milczenie owiec*, Dole stwierdza, że co prawda Clarice udaje się osiągnąć swój cel (uratować Catherine Martin i uciszyć koszmary nocne), ale w filmie walczy o kobiety, a nie mężczyzn, kodowana jest raczej jako córka niż osoba dorosła oraz skrzętnie unika skojarzenia z seksualnością¹⁷⁷.

czemu polski dystrybutor zdecydował się na liczbę mnogą, skoro zdradzona zostaje (i to podwójnie) główna bohaterka.

¹⁷³ Carol M. Dole, *op. cit.*, s. 81.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 82–83.

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 83.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 84–86. Zarzuty o toksyczny feminizm spotkały *Thelmę i Louise* (1991) – film nie znajdujący się w głównym nurcie zainteresowania Dole, jednak symptomatyczny dla dyskursu krytycznego powstałego wokół „kobiet z bronią” w kinie amerykańskim głównego nurtu.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 87.



Ilustracja 4.9. W *Psychopacie* (1995) detektyw M.J. Morgan (po prawej) współpracuje z profesor Helen Hudson celem schwytania seryjnego mordercy

Jeśli chodzi o *Fargo* (1996), to postać Marge Gunderson (Frances McDormand) skonstruowana została w oparciu o ironiczne zakwestionowanie stereotypu „zacierzewanego gliniarza”. Jej dobroć, ciepło wewnętrzne, empatia i uprzejmość stanowiły drastyczne jego przeciwieństwo. Marge wie, że nudne i spokojne życie u boku oddanego i kochającego męża. Metodycznie i konsekwentnie zmierza do rozwiązania sprawy. Na zakończenie zaś nie uśmierca zwyrodniałego mordercy, ale przyłapuje na gorącym uczynku, bez niczyjej pomocy dogania, skuwa, umieszcza w radiowozie i prawi mu coś na kształt „kazania”. Najbardziej przewrotnym elementem neutralizującym lęki kastracyjne mężczyzny jeśli chodzi o Marge była jednak jej zaawansowana ciąża¹⁷⁸.

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 91–93. *Fargo* jest chyba jednym z najczęściej analizowanych filmów braci Coen. W tekstach mu poświęconych badacze niemal zawsze zwracają uwagę na przewrotne odniesienie do postaci stereotypowego hollywoodzkiego gliniarza w konstrukcji głównej bohaterki. Por. chociażby: Pamela Grace, *Motherhood, Homicide, and Swedish Meatballs: The Quiet Triumph of the Maternal in „Fargo”*, [w:] William G. Luhr

W *Psychopacie* (1995) – trzecim z uznawanych za progresywne filmów z policjantkami – wyprowadzony został z kolei feministyczny ideał współpracy dwóch kobiet. Detektyw M.J. Morgan (Holly Hunter), mimo ostrzeżeń i prób zniechęcenia ze strony przełożonych, decyduje się na kooperację z profesor Helen Hudson (Sigourney Weaver), odizolowaną od świata przez swoje fobie, nadużywającą alkoholu i leków psycholog, specjalizującą się w badaniach nad seryjnymi mordercami (ilustracja 4.9). Dzięki tej współpracy i wsparciu kobietom udaje się rozszyfrować tożsamość przestępcy. W ostatniej sekwencji filmu, zaatakowane przez niego, udzielają sobie pomocy, w ten sposób ratując również swoje życie¹⁷⁹.

W latach dziewięćdziesiątych pojawiły się też filmy, które dla zneutralizowania lęków kastracyjnych przedstawiały bohaterki jako postacie rozdwojone. Z jednej strony były one łatwo sięgającymi po przemoc „kobietami z bronią”, z drugiej zaś przykładnymi matkami i żonami (lub do tego dążyły). Filmy te, według Dole, tworzyły trzecią grupę. Scenariusz rozdwojenia osobowości najpełniej zrealizowały *Obcy wśród nas* (1992) oraz *Długi pocałunek na dobranoc* (1996). W obrębie narracji ich bohaterki przebywały trajektorię rozwoju postaci, na zakończenie wybierając raczej patriarchalny model kobiecości¹⁸⁰.

Linda Mizejewski proponuje interesujące wyjaśnienie problemu, jaki stanowią policjantki. Pisząc o kobietach detektywach w kulturze popularnej, sięga do źródła słowa *dick*, które w języku angielskim wykorzystywane jest zarówno do oznaczenia ‘detektywa’, jak i ‘penisa’. Mizejewski zauważa: „Przez wieki [‘*dick*’ – E.D.] znaczyło tyle co ‘koleś’ lub ‘gościu’, ale również używane było jako czasownik, znacząc wówczas tyle, co ‘obserwować’. Pod koniec XIX wieku słowo nabyło swego wulgarne go znaczenia, służąc do oznaczenia ‘penisa’ i ‘policjanta/detektywa’ (człowieka, który obserwuje lub człowieka na straży). W drugiej połowie XX wieku starsze znaczenie słowa *dick* – ‘obserwować’ – uległo zaniko-

(ed.), *The Coen Brothers' „Fargo”*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 33–54; Rebecca Hanrahan, David Stearns, „And It's Such a Beautiful Day!” *Shame and „Fargo”*, [w:] Mark T. Conrad (ed.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, The University Press of Kentucky, Lexington (Ken.), 2009, s. 93–108; Jerold J. Abrams, „A Homespun Murder Story”: *Film Noir and the Problem of Modernity in „Fargo”*, [w:] *The Philosophy of the Coen Brothers*, s. 211–223.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 90–91.

¹⁸⁰ *Ibidem*, s. 94–98. Za swego rodzaju ewenement Dole uznaje *Co z oczu, to z serca* (1998), pisząc o tym filmie bardziej jako bajce dla kobiet niż filmie policyjnym. Strategią zastosowaną w filmie Stevena Soderbergha dla zniwelowania lęków kastracyjnych jest z jednej strony wygranie kobiecości granej przez Jennifer Lopez głównej bohaterki, z drugiej zaś połączenie dwóch wspomnianych gatunków – kina policyjnego i baśni. *Ibidem*, s. 99–101.

wi. Trudniej również było uniknąć seksualnych konotacji¹⁸¹. Dalej Mizejewski wyjaśnia: „W ujęciu metaforycznym, ‘*dick*’ przedstawia dochodzenie jako pracę związaną z męską władzą i przyjemnością. Odsyła również do bardziej dwuznacznych cech kojarzonych ze współczesnymi detektywami, włączając zagubienie moralne (*thinking with his dick*), niepokój egzystencjalny (*he doesn’t know dick*) czy niepokój towarzyszący identyfikacji seksualnej (*dicking around*)”¹⁸².

Związek pomiędzy śledztwem (*investigation*) a męskością za niezwykle ważny z kulturowego punktu widzenia uznaje również Yvonne Tasker. Konsekwencją tego była i jest rola kobiet w kinie kryminalnym. Do lat dziewięćdziesiątych XX wieku, jak podkreśla badaczka, wcielały się one w dwie z trzech istotnych dla tej formuły grup postaci. Były albo „przestępcą/obiektem policyjnego dochodzenia” (najlepszym przykładem są kobiety fatalne z *film noir*), albo „ofiarami przestępstw”; rola policyjnego śledczego zawłaszczona została przez męskie postacie. Zmiana nie nastąpiła szybko. Wejście kobiet w zarezerwowaną dotychczas dla mężczyzn rolę wiązała się z wprowadzeniem i problematyzowaniem ich seksualności oraz koniecznością dokonania transgresji. Instytucja egzekwowania prawa stała się dla bohaterek areną mediacji problemów ich (również seksualnej) tożsamości¹⁸³.

Filmowe kobiety, które odważają się wdrzeć do tej strefy — prowadzenia śledztwa, dochodzenia prawdy oraz utrzymywania prawa i porządku — stanowią tak ogromne kulturowe zagrożenie, że, jak stwierdza Lisa Dresner, naznaczone zostają piętnem szaleństwa¹⁸⁴. Na

¹⁸¹ Linda Mizejewski, *Hardboiled and High Heeled...*, s. 14.

¹⁸² *Ibidem*. *Thinking with his dick* ma swój dosłowny wulgarny odpowiednik w języku polskim i znaczy tyle, co „bycie w stanie rozproszenia przez seksualny obiekt”; brak zdolności racjonalnego myślenia. *He doesn’t know dick* jest równie wulgarnie i znaczy tyle, co „niewiele wiedzieć”. *Dicking around* używane jest przede wszystkim na określenie nicnierobienia w wulgarny sposób. Zapisany z łącznikiem znaczy również tyle, co zostać bezceremonialnie wykorzystanym (z homoseksualnym podtekstem). Por.: <http://www.urbandictionary.com> (15.12.2011 r.).

¹⁸³ Yvonne Tasker, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, Routledge, London, New York 2006, s. 91–93.

¹⁸⁴ Lisa M. Dresner, *The Female Investigator in Literature, Film, and Popular Culture*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (NC), London 2007, s. 8, 114–153. Dresner, badając postacie kobiet zaangażowanych w prowadzenie śledztwa, koncentruje się na czterech formach: literaturze gotycystycznej (*Gothic novel*), filmie fikcji, serialach telewizyjnych i lesbijskiej powieści detektywistycznej (*lesbian detective novel*). Wszystkie one inaczej radzą sobie z „niebezpieczną” kulturowo bohaterką: „W powieści gotycystycznej prowadząca śledztwo kobieta jest niemal prowadzącą śledztwo. Jej wysiłki zaś nigdy nie przynoszą owoców bez pomocy jakiegoś czynnika zewnętrznego. W lesbijskiej powieści detektywistycznej niepokój wynikający z jej podwójnej roli jako

postawione w tytule rozdziału poświęconego kobietom śledczym w filmie fikcji pytanie – „Why Female Investigators in Hollywood Film Are Intrinsically Mad” – Dresner odpowiada, że prowadząca śledztwo kobieta staje się niebezpieczna ze względu na możliwość przejęcia władzy. Idąc tropem rozważań Christiana Metz z *Le Signifiant Imaginaire – Psychoanalyse et cinéma* (1977), badaczka zwraca uwagę na to, że postać prowadzącego śledztwo jest szczególnie związana z filmowym aparatem. W kinie występują dwa rodzaje identyfikacji: prymarna, wynikająca z identyfikacji z aparatem, i wtórna, oparta na identyfikacji z postacią diegetyczną. Jak wykazała Laura Mulvey (*Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* [1975]), aparat kinowy struktury jest przez męskie patriarchalne spojrzenie. Z uwagi na kulturowe znaczenie śledztwa (odkrywanie prawdy, klarowność widzenia, jasność wglądu i możliwość poznania), w kinie kryminalnym dochodzi do zespolenia postaci śledczego z aparatem. Wzmocnione zostaje to dodatkowo „podobieństwem funkcji aparatu kinowego i prowadzącego śledztwo protagonisty”. Jak pisze Dresner: „(1) Funkcją zarówno kamery, jak i prowadzącego śledztwo jest uzyskanie wglądu – oboje patrzą; (2) Funkcja zarówno kamery, jak i prowadzącego śledztwo jest informacyjna – oboje odkrywają [*uncover*] informacje; (3) Funkcją zarówno kamery, jak i prowadzącego śledztwo jest ocena i interpretacja – oboje interpretują obrazy i zdarzenia poprzez umieszczenie ich w kontekście: kamera – dosłownie; śledczy – metaforycznie; (4) Funkcja zarówno kamery, jak i prowadzącego śledztwo opiera się na reprezentowaniu szerszych struktur psychicznych – kamera zastępuje Spojrzenie [*Gaze*]; śledczy zastępuje Spojrzenie i (często) Prawo [*Law*]; (5) Funkcja zarówno kamery, jak i prowadzącego śledztwo została naznaczona różnicą płci – oboje z reguły skłaniają się ku rozwiązaniom uprzywilejowującym męski patrzący/prowadzący śledztwo podmiot i kobiety oglądany/poddawany śledztwu przedmiot”¹⁸⁵.

prowadzącej śledztwo i lesbijki zostaje przemieszczony na jej samochód i ciało. W telewizji braki kobiety prowadzącej śledztwo są blisko związane z społeczno-kulturowymi normami czasów, w których serial był produkowany. W filmie fikcji kobieta prowadząca śledztwo naznaczona jest szaleństwem” [s. 8]. Warto tu jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że Dresner nie ogranicza się do kobiet, które formalnie skojarzone są z prawem. Również analizuje postacie zwykłych kobiet prowadzących śledztwo (np. lekarki z *Comy* [1978], która tropi najpierw morderców swojej przyjaciółki, a następnie dziwne przypadki zgonów zdrowych osób w jej szpitalu, odkrywając spisek).

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 115.

Wprowadzenie do narracji kobiety prowadzącej śledztwo wywołuje tak wielkie zaniepokojenie przyzwyczajonych do męskich struktur patrzenia widzów i twórców (nawet kobiecych), że, by osłabić ten lęk, kino hollywoodzkie wypracowało szereg strategii mających go zniwelować. Jedną z nich jest właśnie szaleństwo bohaterki: „Obłąd stanowi logiczną odpowiedź ze strony enuncjacji na podgatunek wprowadzający postać kobietą w strukturalną pozycję, która dotychczas tak zdecydowanie określona była jako męska”¹⁸⁶. Szaleństwo kodowane jest na różne sposoby oraz niezależnie od statusu i sytuacji prowadzącej śledztwo kobiety. W *Comie* (1978) strukturuje film (stąd inne określenie przynależności gatunkowej i określanie *Comy* jako kino paranoiczno-spiskowe), ale może też kojarzone być jedynie z bohaterką (*Błękitna stal* [1989]); rozważane serio przez przełożonych (*Czarna wdowa* [1987]) lub też traktowane żartobliwie (*Rewolwer i melonik* [1998]); przypisane kobietom detektywom o różnym kolorze skóry (*Kleopatra Jones* [1973]), wieku (*Nancy Drew, Reporter* [1939], *Murder on a Honeymoon* [1935]) i statusie (zarówno policjantkom, jak i dziennikarkom, emerytkom i gospodyniom domowym, które oddają się prowadzeniu śledztwa). Nie jest zależne również od płci reżysera i producenta czy trybu i kraju produkcji (pojawia się też w kinie artystycznym i awangardowym, europejskim czy japońskim)¹⁸⁷.

Inne strategie radzenia sobie z „problemem”, jaki dla filmowej narracji stanowi kobieta prowadząca śledztwo, wymienia Linda Mizejewski. Podkreśla przy tym, że mają one zdecydowanie „heteroseksualny” charakter. Polegają one na: „nadmiernej fetyszyzacji i udomowieniu [*domestication*] kobiety detektywa w *Detektyw w szpilkach* (1991); wprowadzeniu wątku miłosnego (oraz obsadzeniu w roli głównej Melanie Griffith) w *Obcym wśród nas* (1992); w obdarzeniu niezwykle urokiem [*glamorization*] w *Odruchu* (1990); ustanowieniu heteroseksualnego partnera w *W matni* (1991)”¹⁸⁸. Czasami również Hollywood posuwało się do sugestii, że bohaterka jest lesbijką, czyli jest „niewłaściwa” z punktu widzenia heteroseksualnej normy kultury patriarchalnej (jako przykład Mizejewski podaje *Czarną wdowę* [1987])¹⁸⁹.

Telewizja oraz literatura popularna były (i są) dużo bardziej liberalne jeśli chodzi o przedstawianie kobiet stróżów prawa. Dzięki, z jednej strony, serii powieściowej Sary Paretsky z prywatną detektyw V.I. Warshawsky czy cyklowi Particii Cornwell z lekarz sądową Kay Scarpet-

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 117.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 118–148.

¹⁸⁸ Linda Mizejewski, *Picturing the Female Dick...*, s. 6–7.

¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 7.

cią¹⁹⁰, z drugiej zaś policyjnym serialom telewizyjnym takim jak *Police Woman*, *Hill Street Blues* czy *Cagney i Lacey*¹⁹¹, widzowie – kobiety mogły podziwiać postacie kobiet stróżów prawa już w latach siedemdziesiątych XX wieku. Jeśli chodzi o kino, czekać musiały, jak wspomniałam, do 1987 roku.

Śmiercionośna ślicznotka uznawana jest za pierwszy film przełamujący stereotypy. Grana przez Whoopi Goldberg, Rita Rizzoli jest najlepszym pracownikiem wydziału narkotyków. Niezwykle oddana służbie, nie waha się pracować po godzinach i ryzykować życie, kiedy ma do czynienia ze szczególnie bezwzględnymi handlarzami. Rizzoli nie jest w konwencjonalny sposób atrakcyjna, mężczyźni czują jednak do niej nieodparty pociąg. Ona z premedytacją wykorzystuje to, wciągając ich w przeróżne gry. Z równą swobodą czuje się na ulicy pośród prostytutek, gdzie pracuje jako tajniak, zbierając informacje, i na przyjęciu w Beverly Hills. Z łatwością zmienia role i kostiumy, pozostając zawsze sobą – pewną siebie, niezależną, uszczypliwą, inteligentną i dobrze czującą się w swoim ciele kobietą (ilustracja 4.10). Podobnie jak to jest z jej męskimi odpowiednikami w kinie policyjnym, oddanie pracy i zaciekrzewienie Rizzoli jest uwarunkowane względami osobistymi. Jako mło-

¹⁹⁰ Pierwsza powieść detektywistyczna z V.I. Warshawski – *Indemnity Only* – opublikowana została w 1982 roku, po niej zaś kolejno: *Deadlock* (1984), *Killing Orders* (1985), *Bitter Medicine* (1987), *Blood Shot* (1988), *Burn Marks* (1990), *Guardian Angel* (1992) i wiele innych. Do 2010 roku Paretsky napisała 14 powieści z tą bohaterką. Patricia Cornwell rozpoczęła cykl powieści z Kay Scarpettą w 1990 roku, wydając *Postmortem*. Po nim napisała *Body of Evidence* (1991), *All That Remains* (1992), *Cruel and Unusual* (1993) i inne. Jak wynika z katalogów Biblioteki Narodowej, powieści tych autorek tłumaczone są na język polski od lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

¹⁹¹ *Police Woman*, dzieło Roberta E. Collinsa, w którym tytułową rolę sierżant Suzanne „Pepper” Anderson grała Angie Dickinson, produkowana była przez cztery lata przez Columbia Pictures Television (od 1974 do 1978 roku; łącznie cztery sezony, 91 odcinków). *Hill Street Blues* miał zbiorowego bohatera — pracowników posterunku policji. Przez lata, kiedy był wyświetlany, pojawiły się w nim cztery znaczące postacie kobiece pracujące jako policjantki oraz jedna obrończyni z urzędu (później zaś prokurator). Nie tylko zmagaly się one z przestępcami, ale również z uprzedzeniami względem policjantek. Stworzony przez Stevena Bochco i Michaela Kozolla *Hill Street Blues* wprowadzony został na małe ekrany w 1981 roku i produkowany był przez MTM Enterprises i NBC aż do 1987 roku (łącznie siedem sezonów, 146 odcinków). *Cagney i Lacey*, również wyświetlany przez siedem lat (1981–1988), uznawany jest za najbardziej przełomowy serial, jeśli chodzi o tematykę genderową, pośród seriali policyjnych (zwłaszcza pierwszy sezon z Loretą Swift w roli sierżant detektyw Christine Cagney). Twórczyniami produkowanego przez CBS serialu były Barbara Avedon i Barbara Corday.

da dziewczyna straciła dziecko z powodu nadużywania narkotyków¹⁹². Kobieta jest również niezależna jeśli chodzi o sferę seksualną i relacje damsko-męskie.



Ilustracja 4.10. Rita Rizzoli udająca naiwną dziewczynę (*Śmiercionośna ślicznotka* [1987]).

Rozważając znaczenie *Śmiercionośnej ślicznotki*, należy pamiętać, że ten film, jeśli chodzi o klasyfikację gatunkową, oznaczany jest przede wszystkim jako komedia. Z reguły komedie to „sztuki, filmy itp., o lekkim charakterze, ze szczęśliwym lub pomyślnym zakończeniem; utwory dramatyczne, w których centralny motyw stanowi triumf nad przeciwnościami losu, czego rezultatem jest sukces lub szczęśliwe zakończenie”¹⁹³. W przypadku filmu z Goldberg byłabym jednak bardziej skłonna, interpretując postać policjantki Rity Rizzoli, wykorzystać Bachtinowską koncepcję karnawałowego czy groteskowego realizmu¹⁹⁴. Odwrócenie sytuacji w *Śmiercionośnej ślicznotce* jest tak dogłębne, że nie może zostać potraktowane jako pierwszy krok Hollywoodu na drodze do przemysłu i zrewidowania stereotypów genderowych. Jestem raczej

¹⁹² Pewnego razu, kiedy była odurzona, pozostawione bez opieki malarstwo znalazło działkę i spróbowało, co doprowadziło do zgonu. Od tego czasu Rita jest czysta i poświęciła swoje życie tropieniu dealerów.

¹⁹³ Hasło: *comedy*, [w:] *Dictionary.com Unabridged*. Random House, Inc.; dostępne przez: <http://dictionary.reference.com/browse/comedy> (14.02.2011 r.).

¹⁹⁴ Michaił Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

skłonna traktować ten film jako czasowe zawieszenie i odwrócenie „normalnego” porządku, które prowadzić ma do rozładowania napięcia i uniknięcia kumulacji kulturowej agresji, będącej wynikiem represyjności i konieczności podporządkowania. Z tego powodu *Śmiercionośną ślicznotkę* traktuję raczej jako zawór bezpieczeństwa niż punkt zwrotny w podejściu do problematyki klasy, płci i rasy w kinie policyjnym.

Dwa kolejne, nakręcone po *Śmiercionośnej ślicznotce*, filmy z policjantkami, *Czarna wdowa* (1987) i *Zdradzeni* (1988), choć interesujące z historycznego punktu widzenia, nie odegrały znaczącej roli w zmianie świadomości. W ich przypadku problemem był nie tyle gatunek, co aktorka, która wcieliła się w główne role w obu tych filmach – Debra Winger. Znana ze swojej silnej osobowości, asertywnych wypowiedzi czy buntów na planie, Winger kojarzona jest przede wszystkim z projektami o charakterze artystycznym; nie wspominając reżyserów – Boba Raefelsona i Costę-Gavrasa. Artystyczne umocowanie obu tych filmów spowodowało, że przedstawione w nich konflikty nie zostają uzewnętrznione i rozwiązane z użyciem przemocy, jak z reguły odbywa się to w kinie policyjnym, ale zinternalizowane przez główne bohaterki i potraktowane jako bodźce do wewnętrznej przemiany (co jest jednym z wyróżników kina artystycznego¹⁹⁵).

Niemniej ta cecha – konieczność przezwyciężenia wewnętrznych problemów lub zmierzenia się z widmami przeszłości – stała się jednym z wyróżników filmów z policjantkami. Nawet paradygmatyczne dla formuły *Milczenie owiec*, co podkreśla wielu krytyków i badaczy, nie jest od niej wolne. Jednak to adaptacja kultowej powieści Thomasa Harrisa przyniosła przełom. Przy czym przełom ten był niezwykle znaczący również z powodu towarzyszących mu zdarzeń. Wspomniałam już niezwykle jak na Hollywood zaniechanie w wykorzystaniu sukcesu filmu i czekanie dziesięć lat z realizacją *sequelu*¹⁹⁶. Bliższe przyjrzenie się filmowi i kontekstowi jego wprowadzenia na rynek pozwala dostrzec jeszcze inne zastanawiające problemy i kwestie. W tym miejscu przywołam dwie z nich.

Nawet dziś, po tak wielu latach, badacze nie są zgodni co do tego, czy popularność *Milczenia owiec* wywołana była niezwykłością postaci Clarice Starling. Równie silne emocje, jeśli nawet nie większe, wywoływał bowiem inny protagonista tego filmu – doktor Hannibal Lecter. Po-

¹⁹⁵ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 207–209.

¹⁹⁶ Oczywiście należy również pamiętać o tym, że kolejna po *Milczeniu owiec* (1988) powieść Thomasa Harrisa, która stała się podstawą nakręcenia *Hannibala* ukazała się dopiero w 1999 roku.

pularność adaptacji powieści Harrisa mogła również wiązać się z fascynacją fenomenem seryjnych morderców w Stanach Zjednoczonych, która szczególnie zaznaczyła się w ostatniej dekadzie XX wieku. Jednak najbardziej zaskakującym wydarzeniem towarzyszącym wprowadzeniu na ekrany *Milczenia owiec* była reakcja mediów wobec Jodie Foster. Mam na myśli rozważanie na łamach prasy problemu tożsamości seksualnej aktorki oraz próby zmuszenia jej do *coming-outu*, mimo że kwestia hetero/bi/homoseksualności postaci granej przez Foster tego typu pytań w ogóle nie prowokowała. Coś takiego wcześniej nie miało miejsca w historii kina amerykańskiego¹⁹⁷.

Postać Clarice Starling i *Milczenie owiec* przyniosły długo oczekiwany przełom w charakterystyce i sposobie podejścia do postaci kobiecych w kinie policyjnym. Jednocześnie jednak wprowadziły i utrwały szereg stereotypów dotyczących kodowania płci kulturowej, które powielane będą w kolejnych produkcjach, przyczyniając się do tego, że policjantki nie będą po prostu jedynie stróżami prawa sumiennie wypełniającymi swoje obowiązki, ale dziwnymi stworzeniami, które muszą w najlepszym razie nieustannie tłumaczyć i wyjaśniać, co skłoniło je do tego, by zgłosić się do pracy w policji, w najgorszym zaś są ignorowane i traktowane jako obiekty seksualne. W kinie policyjnym wskazać można pięć motywów wywiedzionych z *Milczenia owiec*, które nieustannie powracać będą, zatrzymując uwagę widza na poziomie problemu, jaki stwarzają kobiety gliniarze. Są to kolejno: po pierwsze, bohaterka albo jeszcze jest odbywającym szkolenie rekrutem, albo dopiero co została przyjęta w szeregi policji; po drugie, ma męskiego pomocnika, mentora, który wspiera ją i służy radą (rodzaj dobrotliwego ojca); po trzecie, nie jest „normalną” kobietą; w jej życiu zdarzyło się coś, co ją naznaczyło na zawsze lub dokonała transgresji; po czwarte, musi przepracować wydarzenia z przeszłości, które ją naznaczyły; po piąte, rozwiązanie sprawy wymaga zapłacenia określonej, często bardzo wysokiej, ceny emocjonalnej lub/i fizycznej.

Clarice Starling nie jest jeszcze agentką FBI. W pierwszej scenie filmu, gdy biegnie w lesie należącym do akademii, wciąż jest studentką mającą przed sobą ostatnie egzaminy. Jack Crawford wybrał ją, zdecydował powierzyć zadanie spotkania z Lecterem, a następnie włączył do sprawy „Bufflo Billa”. Jednak, jak się wydaje z perspektywy późniejszych wydarzeń, był to raczej rodzaj gry pomiędzy nim a Lecterem niż

¹⁹⁷ Ten medialny fenomen opisany i zanalizowany został przez Janet Staiger. Por.: Janet Staiger, *Taboos and Totems: Cultural Meanings of „The Silence of the Lambs”*, [w:] Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York, London 1993, s. 142–154.

wyraz wiary w jej geniusz, błyskotliwość, inteligencję i możliwości rozwikłania zagadki tożsamości nowego seryjnego mordercy¹⁹⁸. Staje się to oczywiste w końcowych scenach filmu. Kiedy tylko Crawford sądzi, że zna miejsce ukrycia Jame „Bufflo Billa” Gumpa, odsuwa Clarice od sprawy i zabiera „swoich chłopców”, by schwytali mordercę (ilustracja 4.11).



Ilustracja 4.11. Clarice Starling sama trafia do kryjówki Jame „Bufflo Billa” Gumpa (*Milczenie owiec* [1991]).

Najbardziej znaną policjantką nowicjuszka jest Megan Turner (Jamie Lee Curtis) z *Błękitnej stali* — filmu wprowadzonego na ekrany dwa lata przed premierą *Milczenia owiec*. Wielu krytyków i badaczy odczytuje dzieło Kathryn Bigelow w kategoriach konwencjonalnego scenariusza przynoszącego bohaterce karę za transgresyjne pragnienie kontroli i władzy. W poprzedzającej czołówkę sekwencji Megan zostaje pokazana w sytuacji, gdy nie zalicza jednego z zadań treningowych¹⁹⁹. W następnej scenie, gdy przygotowuje się do ceremonii kończącej szkołę, i kiedy wraca po ceremonii w swoim nowym mundurze do domu, podkreślone zo-

¹⁹⁸ Odnoszę się w tym miejscu jedynie do filmu. Sytuacja przedstawia się trochę inaczej w powieści Harrisa.

¹⁹⁹ Warto wspomnieć, że pokazana podczas ćwiczeń Clarice Starling również nie zalicza zadania, przy czym oblewa w filmie, ale nie w książce. W filmach policyjnych z rekrutami mężczyznami również zobaczyć można sceny treningów i zaliczania zadań, tak jest chociażby w *Na fali* (1991). Odbywający szkolenie Johnny Utah (Keanu Reeves) okazuje się jednak niezwykle błyskotliwy i zdobywa maksymalną liczbę punktów.

staje, że — jak określa to Yvonne Tasker — „uzyskała pewność i kontrolę nad otoczeniem poprzez akt nałożenia uniformu”²⁰⁰ (ilustracja 4.12). Nie wspominając, że podczas pierwszej nocnej służby zostaje zawieszona, ponieważ zastrzeliła złodzieja okradającego sklep spożywczy i nikt nie wierzy jej, że mężczyzna był uzbrojony (broń skradziona została przez jednego ze świadków, Eugene Hunta [Ron Silver], który później staje się seryjnym mordercą, wielbicielem i sekretnym prześladowcą Megan).



Ilustracja 4.12. Megan Turner – policjantka „uprawomocniona” nałożeniem munduru
(*Błękitna stal* [1989])

Drugim motywem, który wprowadzony został w *Milczeniu owiec* i powraca w innych filmach z policjantkami, jest obecność męskiego pomocnika czy figury ojca. Yvonne Tasker stwierdza, że kino policyjne wykorzystało kliszę wziętą z kultury popularnej, że „chłopczyce czy inne aktywne bohaterki w jakiś tam sposób zawsze identyfikują się ze

²⁰⁰ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, London, New York 2008, s. 159.

swoim ojcem”²⁰¹. Badaczka dodaje jednak, że obecność ojców w filmowych narracjach jest ambiwalentna. Rzadko zdarza się, że relacja córki i ojca jest pozytywna i daje bohaterce wsparcie. Znacznie częściej ojciec stanowi swego rodzaju problem, który musi ona rozwiązać lub przezwyciężyć: „Niezależnie od powodu, ojciec nawiedza opowieść, ale co dokładnie ma oznaczać, nie zostaje sprecyzowane”²⁰².

Sugerowałabym nieznacznie inne odczytanie figury ojca; wydaje się on bardziej donatorem czy mentorem. Z reguły starszy i bardziej doświadczony mężczyzna kieruje bohaterką, pomagając jej w śledztwie. Przypadek Clarice Starling jest szczególnie symptomatyczny. W *Milczeniu owiec* ma ona trzech ojców. Pierwszym jest jej ojciec biologiczny, drugim Jack Crawford, były wykładowca z uczelni, trzecim — doktor Hannibal Lecter, przebywający w więzieniu o zaostrzonym rygorze seryjny morderca. Biologiczny ojciec Clarice był gliniarzem²⁰³, który zastrzelony został podczas służby, gdy była dzieckiem — w jego ślady poszła. Jack Crawford jest szefem Behavioral Science Services w FBI — jednostki, w której kobieta chce w przyszłości pracować. Crawford, w pewnym sensie, wykorzystuje Starling, aby zaintrygować Lectera i wydobyć informacje na temat „Bufflo Billa”. Jak ostrzega ją przed pierwszą wizytą w więzieniu w Baltimore, Hannibal również chce się dowiedzieć czegoś od niej, „dostając się przy tym do jej głowy”.

Początkowo doktor Lecter nie jest zainteresowany współpracą i osobą Clarice. Co więcej, traktuje ją niezwykle brutalnie, wskazując dobitnie na braki w jej ubiorze i wyglądzie, nazywając dzieckiem „białych śmieci” i uzurpatorką, która próbuje odgrywać kogoś, kim nie jest. Zmienia zdanie i przekazuje kobiecie pierwszą ważną wskazówkę dopiero po tym, jak zostaje ona upokorzona przez mężczyznę zajmującego sąsiadującą z Lectera celę. Miggs (Stuart Rudin), masturbując się, doprowadza do wytrysku i rzuca ejakulat na twarz zmierzającej do wyjścia Starling. Po tym, jak to określa Linda Mizejewski, „symbolicznym gwałcie”²⁰⁴,

²⁰¹ Yvonne Tasker, *Working Girls...*, s. 102.

²⁰² *Ibidem*, s. 103.

²⁰³ W powieści ojciec Clarice nie był gliniarzem. Jak przyznaje w jednej z rozmów z Lecterem sama bohaterka, był nocnym strażnikiem. W filmie, w ujętych w formie retrospekcji, scenach jej wspomnień, ojciec nosi mundur szeryfa (policjanta przypisanego określonej jednostce administracyjnej).

²⁰⁴ Linda Mizejewski, *Hardboiled and High Heeled...*, s. 181. Mizejewski wyprowadza na podstawie tego zdarzenia i sytuacji Clarice w ogóle prawidłowość dotyczącą kobiet w tych filmach. Badaczka pisze: „Ambitna kobieta odnosi sukces w tej męskiej machinie instytucjonalnej dopiero wówczas, gdy zostanie wykorzystana, przetestowana i w tym przypadku [*Milczenia owiec* – E.D.] odstępiona wrogowi”. Por. Linda Mizejewski, *Picturing the Female Dick...*, s. 15.

Lecter zmienia diametralnie swój stosunek do bohaterki, wybacząc jej nawet oszustwo. Wszyscy „ojcowie” w *Milczeniu owiec*, choć pomagają Clarice, jednocześnie albo ją porzucają, albo wykorzystują.

W większości przypadków ojcowie biologiczni, jak podkreśla Yvonne Tasker, stanowią rodzaj problemu. Córkę idą w ich ślady i odnoszą sukces pracując w policji, jednocześnie jednak są odrzucane, ignorowane lub piętnowane. Tak jest chociażby w przypadku Emily Eden (Melanie Griffith) głównej bohaterki *Obcego wśród nas* (1992), Catherine Weaver w *Zdradzonych* (1988) czy Amelii Donaghy (Angelina Jolie) w *Kolekcjonerze kości* (1999). Jedynym wyjątkiem jest *Co z oczu, to z serca* (1998). Ojciec Karen Sisco (Jennifer Lopez)²⁰⁵ jest emerytowanym policjantem. Bardzo kocha swoją jedynaczkę, jest z niej dumny, nieustannie o nią dba (kupując eleganckie ubrania, przygotowując śniadanie i wspierając emocjonalnie), ale jednocześnie daje w prezencie ekstrawagancką broń, która staje się powodem podziwu w oczach przestępców.

Jeśli istnieje korelacja pomiędzy posiadaniem dobrego lub złego ojca a odnoszeniem sukcesów lub porażek w policji, Karen Sisco może służyć jako przykład pierwszego. Wydaje się, że bezwarunkowa i bezgraniczna miłość ojca daje jej przepustkę do spełnienia oraz czyni jedną z nielicznych odnoszących zawsze sukcesy policjantką. Nie tylko udaje się jej bez większych konsekwencji balansować na cienkiej linii pomiędzy prawem a bezprawiem, ale też „zjeść ciastko i je zachować”. Jak to ujmuje Linda Mizejewski: „[Karen] rozwiązuje sprawę, strzela do (i zabija) sprawców, zaciąga wymarzonego Foleya [George Clooney — E.D.] do łóżka, ale również, później, do więzienia oraz zapewnia mu możliwość ucieczki, tak by mogła go dalej tropić. Trudno być krytycznym wobec filmu tak bezkrytycznie zabiegającemu o dostarczenie przyjemności kobietom”²⁰⁶.

Trzeci motyw powracający w filmach z policjantkami wskazuje na to, że bohaterka nie jest w patriarchalnym sensie „normalną” kobietą. Wiele filmowych postaci podkreśla, że chęć bycia stróżem prawa i pracy w policji nie jest czymś naturalnym. Bohaterki bardzo często pytane są o powody swojej decyzji o zostaniu gliną. W większości przypadków idą w ślady ojca (wspomniane Emily Eaden, Amelia Donaghy, Clarice Starling czy Jessica Shepard [Ashley Jude] z *Amnezji* [2004]). Megan Turner w tym sensie wyróżnia się na tle pozostałych. Podczas rodzinnego obiadu okazuje się, że ojciec przeciwny jest jej wyborowi. Frank Turner (Phi-

²⁰⁵ Karen Sisco jest chyba jedyną jak dotąd policjantką – Latynoską. W omawianym okresie grająca ją Jennifer Lopez pojawiła się również w *Celi* (2000) – filmie z pogranicza kina policyjnego i *science-fiction*.

²⁰⁶ Linda Mizejewski, *Hardboiled and High Heeled...*, s. 156.

lip Bosco) nie tylko jest zdegustowany tą decyzją, ale również reaguje bardzo gwałtownie, gdy córka zaczyna mówić o swojej pracy.

W trakcie filmu Megan jest trzykrotnie pytana o powody swojej decyzji. Carol M. Dole odczytuje to w kategoriach swoistego rytuału, tym bardziej niezwykłego, że kobieta nigdy nie daje takiej samej i jednoznacznej odpowiedzi²⁰⁷. Podczas wspomnianego pierwszego nocnego patrolu, kiedy partner zadaje jej to pytanie, Megan żartuje mówiąc, że „zawsze chciała zabijać ludzi”. Po czym po chwili właśnie to czyni — zabija mężczyznę okradającego sklep, który nie chce oddać broni. Rozmawiając podczas przyjęcia z młodym mężczyzną przedstawionym jej przez przyjaciółkę, indagowana w tej kwestii stwierdza, że „zawsze lubiła rozpląszczać twarze ludzi na ścianach”. Kiedy pytanie to pada w filmie po raz trzeci, z ust detektywa Nicka Manna (Clancy Brown), z którym Megan obserwuje miejsce ukrycia broni przez jej prześladowcę Eugene’a, w odpowiedzi rzuca krótkie „przez niego”. Yvonne Tasker, komentując tę wypowiedź, pisze: „[ta] niejednoznaczna odpowiedź może odnosić się do wielu postaci lub rzeczy z filmowego świata”²⁰⁸ — chociażby ojca bohaterki.

Żadna z wymienionych policjantek nie ma rodziny lub/i prywatnego życia — w tym sensie również nie są „normalnymi” kobietami. Albo nie potrafią stworzyć związku, albo nie są tym zainteresowane, albo ograniczają relacje z mężczyznami to sfery zawodowej i seksualnej. Filmowa Clarice Starling jest tak bardzo skupiona na tropieniu seryjnego mordercy i egzaminach, że ignoruje zaloty ze strony entomologa, którego spotyka podczas konsultacji w Waszyngtonie (w książce robi coś przeciwnego). Megan Turner z kolei musi za to zapłacić bardzo wysoką cenę. Yvonne Tasker pisze: „Jej pragnienie zabawy ze znaczącymi władzy dystansuje ją od rodziny i «normalnego» świata małżeństwa i rodziny. W zamian [Megan] przyciąga uwagę psychopatycznego Eugene’a”²⁰⁹. Amelia Donaghy, bohaterka *Kolekcjonera kości*, jest tak bardzo zdeterminowana, by uniknąć jakichkolwiek bliższego związku z mężczyzną, że decyduje się na zerwanie ze swoim chłopakiem, jak tylko ten proponuje zmianę charakteru ich relacji (dotychczas chodziło tylko o seks) i wspólne mieszkanie.

Emily Eden z *Obcego wśród nas* jest jednym z najlepszych gliniarzy w jednostce. Jej koledzy bardzo ją podziwiają, trzymając się jednocześnie od niej z dala. Emily określić można mianem „samotnego wilka”, „kow-

²⁰⁷ Carol M. Dole, *op. cit.*, s. 85.

²⁰⁸ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies*, s. 161.

²⁰⁹ *Ibidem*, s. 160.

bojem” — jak nazywają ją inni; ona woli mówić o sobie „Calamity Jane”. Samodzielna i niezależna, zawsze załatwia sprawy na swój sposób (czytaj: nie zawsze zgodnie z przepisami), ryzykując szczególnie w sytuacjach, gdy stawka jest wysoka i należałoby wezwać posiłki. Emily unika związków (wyjątkiem jest uprawianie seksu ze swoim policyjnym partnerem) aż do chwili, gdy zmuszona zostaje do wejścia do nowojorskiej wspólnoty chasydów, żeby rozwiązać sprawę tajemniczego zniknięcia młodego mężczyzny zaangażowanego w handel diamentami. Jej początkowe lekceważenie czy wręcz prowokacyjna postawa względem chasydów, ich tradycji i stylu życia, zmienia się w fascynację i chęć odmiany własnego życia. Z osoby „brutalnej i przepełnionej gniewem”, Emily staje się kobietą, która „odnajduje miękkość w swoim wnętrzu”. Wszystko to z powodu młodego, przystojnego i niezwykle mądrego przyszłego rabina, Ariela (Eric Thal). Emily podejmuje decyzję o zerwaniu ze swoim dotychczasowym partnerem — chce poczekać na właściwego mężczyznę, który pojawi się w jej życiu i z którym będzie mogła stworzyć dojrzały związek. Amelia Donaghy (*Kolekcjoner kości*) również zmienia swoje życie, by stać się „normalną” kobietą, która chce stworzyć związek i mieć rodzinę. Wszystko to dzięki Lincolnowi Rhyme (Denzel Washington), który nauczył ją, jak być sobą.

Czwarty motyw, który wprowadzony został w *Milczeniu owiec* i powraca w innych filmach z policjantkami związany jest z przeszłością bohaterki i koniecznością jej wewnętrznej przemiany²¹⁰. Dawno temu wydarzyło się coś, co naznaczyło ją na całe życie. W filmie to coś musi zostać przepracowane lub przezwyciężone, w przeciwnym razie bohaterce nie uda się rozwiązać sprawy i narazi się na niebezpieczeństwo. Jak wspomniałam, pisząc o kobietach detektywach, Yvonne Tasker podkreślała konieczność transgresji. Uwidacznia się to w sposób szczególny w przypadku bohaterki *Odruchu* (1990), Lottie Mason (Theresa Russell), policjantki działającej „pod przykrywką” jako prostytutka. Pewnej nocy, po służbie, udaje się ona do baru, będąc wciąż w „roboczym” stroju, i przyjmuje propozycję jednego z mężczyzn. Bierze od niego pieniądze i jedzie do jego domu, a gdy ten zostaje zastrzelony, zabiera walizkę z pieniędzmi i ucieka. Jednak nawet wcześniej Lottie wyrażała wątpliwości względem przydzielonego jej zadania wobec policyjnej psycholog, czując, że przekroczyła pewną granicę. Tasker podkreśla, że swego rodzaju łatwość filmowych funkcjonariuszek w przebijaniu się i pracowaniu „pod przykrywką” pokazuje połączenie owego przebijania

²¹⁰ W ten sposób filmy z policjantkami wpisują się w opisany w pierwszym rozdziale schemat wykorzystania składni dojrzewania w *cop cinema*.

z eksplorowaniem oraz „podkreśla niestabilność lub zmienność kobiecej bohaterki”²¹¹.

Potrzeba przepracowania przeszłości oraz dojścia do ładu ze swoją seksualnością i kobiecością staje się bardzo ważna dla Alex Burns (Debra Winger), głównej bohaterki *Czarnej wdowy*, atrakcyjnej, ale jednocześnie opętanej pracą analityk w centrali FBI w Waszyngtonie. Według jej szefa (i przyjaciela), powodem jej niezadowolenia i poczucia ograniczenia jest brak (seksualnego) życia poza biurem. Prawdziwym powodem tego, okazuje się jednak coś, co jest ukryte głębiej, ale jednocześnie objawione zostaje w jej imieniu. Alex jest skróconą wersją zarówno Aleksandry, jak i Aleksandra i pozwala ukryć płeć osoby, która się tym imieniem posługuje. Pisząc o bohaterce *Ostawionej* (1946) Alfreda Hitchcocka, Alicji „Alex” Huberman (Ingrid Bergman), Tania Modleski zwraca uwagę właśnie na to imię. Rozdzielone łącznikami i zapisane „a-lex”, sugeruje obszar rozciągający się poza prawem²¹². Alex Burns w *Czarnej wdowie* nie tylko udaje się rozszyfrować kwestię własnej tożsamości seksualnej i odpowiedzieć na pytanie, kim jest, ale też obejść prawo tak, że wymykająca się dotychczas organom sprawiedliwości seryjna morderczyni (właściwie to *doppelganger* głównej bohaterki) wpada w zastawione przez siebie sidła.

Jak podkreśla David Bordwell, filmy hollywoodzkie posiadają zawsze dwa równolegle prowadzone wątki: pierwszy zależy od gatunku, drugi to heteroseksualny romans²¹³. W kinie policyjnym główny wątek wiąże się z dokonaniem przestępstwa i koniecznością schwytania jego sprawcy/ów. Podobnie rzecz się ma w filmach z policjantkami. Przy czym drugi wątek zastąpiony został przez historię przepracowywania przeszłości. Zamiast oddawać się przyjemnościom życia rodzinno-towarzyskiego, policjantka zmierzyć się musi z widmami przeszłości. Ale, jak podkreśla Linda Mizejewski, łączenie życia prywatnego i zawodowego naraża bohaterkę na jeszcze większe niebezpieczeństwo²¹⁴. Clarice udało się uciszyć głos budzących ją w nocy, prowadzonych na rzeź jagniąt, który prześladował ją od dzieciństwa. Jednocześnie niebezpiecz-

²¹¹ Yvonne Tasker, *Working Girls...*, s. 107.

²¹² Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, 2nd Edition, Routledge, London, New York, s. 2005, s. 61–62; Lisa M. Dresner, *op. cit.*, s. 122.

²¹³ David Bordwell, *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*, [w:] Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986, s. 19.

²¹⁴ Linda Mizejewski, *Hardboiled and High Heeled...*, s. 123.

nie zbliżyła się z Hannibalem Lecterem oraz musiała stoczyć walkę na śmierć i życie z Jame Gumpem w jego piwnicy²¹⁵.

Wreszcie piątą, charakterystyczny dla kina policyjnego z kobietą protagonistką motyw. Rozwiązanie sprawy oznacza dla bohaterki konieczność zapłacenia wysokiej ceny emocjonalnej lub/i fizycznej. Clarice Starling udaje się uratować życie Catherine Martin, uchronić własne i wyeliminować seryjnego mordercę kobiet. Na zakończenie filmu zostaje pokazana podczas ceremonii wręczenia dyplomów w akademii FBI. Widz ma prawo sądzić, że nagrodą będzie wymarzona przez nią praca

²¹⁵ Wielu badaczy podkreśla fakt wprowadzenia i wykorzystania w *Milczeniu owiec* elementów horroru. Jest to szczególnie znaczące właśnie w scenie rozgrywającej się w domu seryjnego mordercy. Starling, dzięki swojej dociekliwości, przenikliwości i wytrwałości nie tylko odkrywa miejsce ukrycia Gumpa, ale też zidentyfikowała pozornie zwyczajnego i sympatycznego mężczyznę jako niebezpiecznego przestępcę. Niezrażona brakiem wsparcia, zdecydowała się bezzwłocznie odnaleźć i uwolnić ostatnią ofiarę. Od chwili, gdy w piwnicy, do której zeszła, gaśnie światło, pogrążając miejsce w egipskich ciemnościach, kodowana jest jak ofiara horrorów niemal zupełnie bezsilna i bezbronna wobec wyposażonego w noktowizor i broń prześladowcy. Przyjmując subiektywny punkt widzenia mordercy kamera długo celebruje ruchy jej ciała, próbującego rozeznaczyć przestrzeń, nerwowe gesty, głośny i wymuszony oddech, spoconą twarz i opadający na oczy kosmyk włosów. Lisa Dresner traktuje tę zmianę gatunków, która implikuje czasowe przekształcenie Clarice z detektywa w ofiarę, jako jeszcze jedną strategię enuncjacji, celem której jest osłabienie lęku wynikającego z faktu wprowadzenia do narracji kobiety-śledczego. Por.: Lisa M. Dresner, *op. cit.*, s. 144.

Z kolei Linda Mizejewski owo połączenie gatunków w przypadku kina z policjantką uznaje za globalną – realizowaną przez więcej tekstów i traktowaną jako nadrzędną – strategię radzenia sobie kina hollywoodzkiego z problemem, jakim jest postać *female dick*. Mizejewski analizuje ją, odwołując się do *Milczenia owiec* i *Błękitnej stali*. Przy czym zwraca uwagę nie tylko na elementy horroru, ale też „wyciskaczy łez”. Jako przykład podaje sekwencję otwierającą *Milczenie owiec*. Kiedy Clarice odbywa trening w lesie, na jednym z drzew zobaczyć można tabliczki z napisanymi na nich: *Hurt, Agony, Pain, Love It* (rana, agonía, ból, kocham to), czyli tym wszystkim, co kojarzone jest z melodramatem. Co interesujące, to, jak pisze Mizejewski, zmiana miejsca – przeniesienie akcji z przestrzeni prywatnej do przestrzeni nadzwyczaj męskiej instytucji – spowodowała „przepracowanie cierpienia na usamodzielnienie i siłę [*self-empowerment*] (trening, dyscyplina, samokontrola)” [s. 9]. Dodatkowo też w filmie występują elementy filmu pornograficznego (obok melodramatu i horroru, trzeciego gatunku zaliczanego przez Lindę Williams do „gatunków cielesnych” [*body genres*]). Jako przykład przytacza scenę stripteasu Jame’ego Gumpa. Por.: Linda Mizejewski, *Picturing the Female Dick...*, s. 9 i 11.

Jeśli chodzi o elementy horroru, to w *Milczeniu owiec* rozważane one również były przez: Carol M. Dole, *op. cit.*, s. 87–88; Yvonne Tasker, „*The Silence of the Lambs*”: *BFI Modern Classics*, BFI Publishing, London 2002. s. 7, 22–24; Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1993, s. 232–233.

w agencji dla Jacka Crawforda. W *Hannibalu* okazuje się, że osiągnęła swoje cele, płacąc za nie, jak wspomniałam wcześniej, wysoką cenę. Bohaterka *Zdradzonych* musi ponieść jeszcze większy koszt. Agentka FBI, Catherine Phillips (Debra Winger), otrzymuje od swojego szefa (i byłego kochanka) niezwykle trudne zadanie. Musi zinfiltrować środowisko farmerów, celem potwierdzenia i zbadania działalności terrorystycznej grupy Z.O.G. (Zionist Occupied Government), kierowanej przez Gary'ego Simmons (Tom Berenger). Kultuwująca tradycje Ku-Klux-Klanu Z.O.G. nie ogranicza się w swoich działaniach do kwestii propagandowo-ideologicznych. Jej członkowie napadają na banki celem zgromadzenia funduszy na swoją działalność, polegającą na planowaniu i przeprowadzaniu zabójstw politycznych. Phillips, jako Katie Weaver, zmuszona zostaje do poślubienia Simonsa, życia z nim i jego rodziną na farmie, uczestniczenia w spotkaniach szkoleniowych, ale też brania udziału w napadach oraz mordowaniu niewinnych ludzi. Na koniec zabija swojego męża, Rozczarowana i załamana, porzuca FBI i włóczy się po kraju, pomieszkując w komunach hippisowskich.

W tym samym, 1991 roku, gdy *Milczenie owiec* szturmem zdobywało amerykańskie i światowe kina, na ekranach pojawił się jeszcze jeden film, który przełamywał dotychczasowe konwencje w przedstawianiu kobiet. Wprowadzona ponad trzy miesiące po premierze filmu Jonathana Demme'a *Thelma i Louise* Ridleya Scotta wzbudziła mieszane uczucia wśród krytyków i badaczy oraz sprowokowała debatę na temat sposobów przedstawiania kobiet w kinie akcji. Najbardziej zapalną i najczęściej poruszaną w tej debacie kwestią był sposób kodowania w tym filmie przemocy i posługiwania się nią przez bohaterki. Z jednej strony można było usłyszeć głosy protestu, mówiące, że tytułowe Thelma (Geena Davis) i Louise (Susan Sarandon), biorąc w dłonie broń i mszcząc się za doznane krzywdy, sprzeniewierzają się postulatowi feminizmu, który, między innymi, głosił odejście od gwałtu i przemocy jako narzędzi prowadzących do eskalacji, nie zaś wyciszenia agresji i konfliktów. Z drugiej strony znaleźli się ci, którzy dzieło Scotta uznali za przełomowe, stwierdzając, że obnaża ono wzory męskiej przemocy wobec kobiet i restytuuje głos tych, których rola dotychczas sprowadzała się do bycia cierpiącą w osamotnieniu ofiarą²¹⁶.

²¹⁶ Do grona krytyków wyrażających swoje wątpliwości zaliczyć można Petera Rainera. Z kolei zwolennikami wizji Callie Khouri, autorki scenariusza, były B. Ruby Rich czy Jessica Enevold. Por.: Peter Rainer, *True or False: Thelma & Louise Just Good Ol' Boys?*, „Los Angeles Times”, May 31, 1991; dostępne przez: http://articles.latimes.com/1991-05-31/entertainment/ca-2731_1_action-movies (11.04.2012 r.); B. Ruby Rich, *Two for the Road*, „The Advocate”, February 18, 2003, s. 48–49; Jessica Enevold, *The Daughters of*

Pisząc o kobiecych bohaterkach w kinie popularnym, szczególnie zaś w kinie akcji, Rikke Schubart stwierdza, że ta polaryzacja stanowisk jest symptomatyczna i stanowi wyraz zderzenia dwóch pokoleń i dwóch odmiennych wizji feminizmu – feminizmu drugiej i feminizmu trzeciej fali (czy postfeminizmu). Feministki drugiej fali, walcząc o równe prawa dla kobiet, podkreślały jednocześnie różnice w kobiecym i męskim sposobie funkcjonowania i postrzegania świata. Promowały również tę kobiecą wizję, wierząc, że przyjęcie jej i stosowanie odmiennych zasad pozwoli zmienić świat na lepsze. Kolejne pokolenie, określające siebie jako postfeministki, skupiło się raczej na kwestii tożsamości. Z uwagi na to, że żyjemy obecnie w globalnym zdominowanym przez kapitalizm świecie, niejednoznacznym i pełnym sprzeczności, należy się do tego dostosować. Rosnąca świadomość tego, że produkowane masowo rzeczy takie jak ubrania, domy, gadzety nie są wyrazem istoty nabywających je ludzi, ale znakami, mogącymi co najwyżej dać wyraz chwilowym odczuciom i emocjom, pozwoliła zdystansować się do ról oferowanych przez społeczeństwo. Zamiast przyjmować je i na trwałe się z nimi utożsamiać, współczesne feministki wolą traktować je jak kostiumy przywdziewane zależnie od humoru i okoliczności. Jednego dnia można zatem być pończotnym kociakiem, drugiego profesjonalną bizneswoman, trzeciego hispiską, a czwartego żołnierką. Jak podkreśla Schubart, odwołując się do koncepcji maskarady zaproponowanej przez Joan Riviere: „Dla feministek [drugiej fali – E.D.] taka maskarada jest znakiem opresji wobec kobiet. Dla postfeministek to nie jest maskarada, ale znak wolności i możliwości nawigowania wśród naznaczonych płciowo społecznych znaków i dyskursów”²¹⁷.

W swoim wywodzie Schubart zwraca uwagę na jeszcze jedną kwestię. Otóż to, co teraz wydawać się może bulwersujące, niewłaściwe, negatywne czy sprzeczne z przyjętymi zasadami, po pewnym czasie uznane może zostać za przełomowe i wprowadzone do kanonu. Jako przykład podaje wpisujący się w cykl filmów o zemście za gwałt *Pluję na twój grób* (1978). Odrzucony i potępiony przez środowiska feministyczne w czasie swojej premiery, obecnie znajduje się na wszystkich listach zajęć poświęconych feministycznej krytyce i teorii filmu²¹⁸. Prawdopodobnie zmieni się z czasem również podejście do policjantek z analizowanych przeze mnie filmów. Już teraz bowiem jedna z badaczek, Elizabeth

Thelma and Louise, [w:] Kristi Siegel (ed.), *Genred, Genre, and Identity in Women's Travel Writing*, Peter Lang Publishing, New York 2004, s. 73–95.

²¹⁷ Rikke Schubart, *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006*, McFarland & Company, Jefferson (NC), London 2007, s. 5–23 (cytat: s. 19).

²¹⁸ *Ibidem*, s. 21.

Hills, dowodzi, że zastrzeżenia i krytyczne uwagi względem kodowania kobiecości w kinie policyjnym (czy kinie akcji) wynikają z przyjęcia jako punktu wyjścia naznaczonego psychoanalizą binarnego postrzegania świata²¹⁹. Przesunięcie akcentu i wydobycie takiego elementu jak stawanie się (który Hills bierze od Gillesa Deleuze'a) pozwala konceptualizować je pozytywnie jako „transformujące, transgresywne i heroiczne”²²⁰.

Z perspektywy przyjętej definicji popularnego amerykańskiego kina policyjnego filmy z policjantkami zaklasyfikować należy do nurtu subwersywnego. Sytuują się one więc na obrzeżach głównego przedmiotu zainteresowania tej pracy. Uczynienie kobiet głównymi postaciami w zdecydowanie „męskim” gatunku, w którym konflikty się uzewnętrznia i rozwiązuje się przy użyciu przemocy, było czymś niezwykle nie tylko ze względu na stereotypowy sposób traktowania ich w kinie głównego nurtu, ale również ze względu na *backlashową* naturę kina policyjnego. Obdarzenie rolą aktanta, władzą wynikającą z umocowania w systemie policyjno-prawnym oraz bronią symbolicznie wskazującą na władzę fallusa dodatkowo potęgowały wywrotowość wymowy tej grupy filmów. Pięć wyróżnionych w tym podrozdziale taktyk narracji (bohaterka jest nowicjuską – dopiero co rozpoczęła pracę; czuwa nad nią mentor; przedstawiana jest jako nietypowa [nienormalna] kobieta; by rozwiązać sprawę musi przepracować traumatyczne wydarzenia z przeszłości oraz zapłacić wysoką emocjonalną lub/i fizyczną cenę) niwelowały do pewnego stopnia lęki, które policjantka mogła wywoływać u przeciętnych widzów. Z punktu widzenia konserwatywnej wymowy popularnego kina policyjnego, filmy te igrają z przyzwyczajeniami, dlatego klasyfikuję je mino wszystko jako subwersywne.

Już w latach siedemdziesiątych powstawały filmy z policjantkami. Nawet Brudny Harry w *Strażniku prawa* (1976) miał partnerkę, a w *Nagłym uderzeniu* (1983) wspierał samotną mścicielkę w jej *vigilanitmie*. Przełom w kinie policyjnym w obszarze kwestii genderowych zapowiadały jednak dopiero filmy z końca lat osiemdziesiątych: *Śmiercionośna ślicznotka* (1987), *Czarna wdowa* (1987) i *Zdradzeni* (1988). Największy impuls do rozwoju formuły przyniosło *Milczenie owiec* (1991) – film Jonathana Demme był przełomowy jeśli chodzi o rozpoznanie znaczenia policjantki i identyfikację z postacią widzów – kobiet. Wśród pozostałych znanych i uznanych tytułów wymienić należy: *Błękitną stal* (1989), *Od-*

²¹⁹ Elizabeth Hills, *From «Figurative Males» to Action Heroines: Further Thoughts on Active Women in the Cinema*, „Screen”, Spring 1999, Vol. 40, No. 1, s. 39.

²²⁰ *Ibidem*, s. 40.

ruch (1990), *Obcego wśród nas* (1992), *Psychopatę* (1995), *Fargo* (1996), *Co z oczu, to z serca* (1998), *Zabójczy warunek* (1999), *Kolekcjonera kości* (1999), *Celę* (2000), *Śmiertelną wyliczankę* (2002), *Amnezję* (2004), *Złodzieja życia* (2004) czy *Nieuchwytnego* (2008). W wielu z tych filmów przestępca jest seryjnym mordercą, zatem walka policyjnej detektyw nabiera również symbolicznego wymiaru walki kobiety z największym zagrożeniem dla kobiet.

Zakończenie

W cieszącym się swego czasu niezwykle popularnością filmie Briana De Palmy z 1987 roku, *Nietykalni*, niemłody, szeregowy policjant, Jim Malone (Sean Connery) nieustannie nosi przy sobie i przesuwa w dłoni jak różaniec złoty łańcuszek. Na jednym jego końcu zawieszony jest klucz, na drugim medalik z jakąś postacią. *Nietykalni* rozgrywają się na początku lat trzydziestych XX wieku w Chicago, w którym władzę przejęły gangi. Agent federalny Eliot Ness (Kevin Costner) został przysłany z Waszyngtonu, by rozwiązać sprawę Ala Capone (Robert De Niro). Po kilku wypadkach, stworzył zespół, któremu udało się (choć nie bez ofiar) umieścić słynnego gangstera za kratkami. Po pierwszym odniesionym sukcesie, Ness oraz trzech inni mężczyźni współtworzący ten zespół świętują w niewielkiej restauracji. W pewnej chwili Eliot pyta Jima o łańcuszek i przywieszki. Irlandczyk odpowiada, że z jednej strony jest klucz do skrzynki z telefonem alarmowym, przez który ówcześni policjanci wzywali pomoc, z drugiej wizerunek św. Judy. Trzeci z czwórki, George Stone (Andy Garcia), w rzeczywistości Italoamerykanin, Giuseppe Petri, młodzik zwerbowany przez nich do zespołu ze szkoły policyjnej, wyjaśnia, że św. Juda jest orędownikiem w sprawach beznadziejnych. Jim zaś dodaje: „I patronem policjantów”, podkreślając: „Każdy potrzebuje przyjaciela... Sprawy beznadziejne i policjanci”.

Scena ta, ze względu na wypowiedziane przez Malone’a słowa, ma niezwykle silny wydźwięk. Wysiłki policjantów często postrzegane są jako beznadziejne z dwóch powodów. Po pierwsze, mimo zaangażowania czasu i środków, nie zawsze udaje się rozwiązać kryminalną zagadkę, schwycić przestępcę i doprowadzić go przed oblicze sprawiedliwości. Po drugie, nawet jeśli uda się to zrobić, wciąż popełniane są kolejne przestępstwa i zbrodnie, co powoduje, że całą procedurę należy uruchamiać i przeprowadzać codziennie na nowo. Wysiłek policji można więc porównać z wysiłkiem mitycznego Syzyfa ukaranego przez bogów ciężarem wtaczania na wzniesienie kamienia, który, gdy znajduje się niemal na jego szczycie, stacza się w dół, tak że całą czynność Syzyf powtarzać musi od nowa.

Druga scena, którą chciałabym przywołać, pochodzi z filmu nakręconego ponad dziesięć lat później. W wyreżyserowanym przez Gregory'ego Hoblita filmie *W sieci zła* (1998) detektyw John Hobbes (Denzel Washington), złapawszy groźnego seryjnego mordercę, sprowokował szatana. Anioł ciemności, który zamieszkiwał ciało Edgara Reese'a (Elias Koteas) próbuje zawładnąć Hobbesem. Nie mogąc tego uczynić, sieje spustoszenie i śmierć wokół niego. Detektyw nie chce przyjąć do wiadomości, że jedynym sposobem na uchronienie się przed nim jest odsunięcie się od świata i życie w nieustannej czujności, jak radzi mu Gretta Milano (Embeth Davidtz). Milano jest doświadczoną przez los teolożką. Jej ojciec, uznany policjant, zginął przed laty w niewyjaśnionych okolicznościach, starając się, jak Hobbes, pokonać Azazela (jedno z wcieleń szatana – „złego ducha natury”).

Hobbes, jak typowy filmowy „zacierzewiony glina”, odrzuca możliwość odsunięcia się od świata i nieprovokowania Zła. Jest przekonany, że policjanci to niezwykli z perspektywy społecznej ludzie, których praca ma większą wartość dla społeczeństwa niż praca lekarzy, prawników czy prezydenta. Nękanym przez kolejne wcielenia Azazela, Hobbes utwierdza się w poczuciu, że został wybrany, by pokonać demona, że jest „odpowiednią osobą, o odpowiednim charakterze, z odpowiednią wiedzą” jak o sobie mówi. Udaje się w odludne miejsce i czeka na przybycie Azazela. Okazuje się, że tym razem przybrał on postać jego partnera, detektywa Jonesy'ego (John Goodman). Wiedząc, że demon nie może żyć długo poza ciałem człowieka, gdy ten umrze, rani Jonesy'ego i sam spożywa truciznę, by przeszedłszy na niego, demon zginął. Przekonany, że to już koniec, Azazel, wcielony w detektywa stwierdza, że został „pobity, przechytrzony i otruty przez detektywa Johna Hobbesa” ponieważ ten zdecydował, że się poświęci, by „ocalić ten chrzaniony świat”. Kiedy jednak demon żegna się z życiem, zza domu wyłania się kot, ociera się o umierającego i przejmuje demona. Rozbawiony Azazel dodaje „wojna jeszcze nie jest zakończona”. Cały plan i poświęcenie Hobbesa okazują się na nic.

Przywołałam obie te sceny, gdyż oddają istotę amerykańskiego popularnego kina policyjnego. W zdecydowanej swojej większości reprezentujące je filmy starają się dowieść, że świat pogrąża się w coraz większym chaosie. Korupcja, deprawacja, handel narkotykami i ludźmi, kradzieże, przemyt, gwałty i morderstwa to nieodłączny element codzienności. Zwykły człowiek, choć władny jest uruchomić siły Zła, nie jest w stanie nad nimi zapanować, a już tym bardziej ich pokonać. Do tego potrzebni są szczególnie ludzie, niepomni kosztów mężczyźni, którzy gotowi są zapłacić najwyższą cenę – narazić swoje zdrowie i życie – by-

leby powstrzymać Zło, oczyścić świat, choćby i na krótką chwilę zapewnić bezpieczeństwo kobietom i dzieciom, tak by mogli w miarę normalnie funkcjonować. Nie zraża ich nawet świadomość beznadziejności tego wysiłku.

Obie te sceny, gdy poddać je analizie, zdradzają jednak ideologiczny wymiar konstrukcji myślowej, w oparciu o którą zbudowany jest powyżej zarysowany, a konstytutywny dla popularnego kina policyjnego obraz świata. Autorzy scenariusza do *Nietykanych*, wkładając w usta Jimiego słowa, że św. Juda jest nie tylko patronem od spraw beznadziejnych, ale i policjantów, dopuścili się przekłamania. Św. Juda Tadeusz w tradycji katolickiej jest orędownikiem w sprawach beznadziejnych, ale nie jest patronem policjantów. Ci mają dużo bardziej potężnego i skutecznego patrona. Jest nim Archanioł Michał, który stoi na czele hufców niebieskich, wystąpił przeciw Szatanowi i zwycięsko z nim walczył. W tradycji chrześcijańskiej jest niezmordowany w niesieniu pomocy, zwłaszcza pokonanym. Bóg zaś powierza mu szczególnie wymagające zadania. Policjanci zatem mają wsparcie w potężnym, żeby nie powiedzieć wybranym i obdarzonym niezwykłą mocą oraz zawsze zwycięskim Archaniele, a nie krzającą się przy sprawach beznadziejnych św. Judzie Tadeuszu.

W filmie *W sieci zła* John Hobbes kilkakrotnie otrzymuje ostrzeżenie, Gretta Milano zaś wyjaśnia mu wprost, że sprowokował Zło, rozbudził je i skierował na swoją osobę. Ostrzega również, że jedynym rozwiązaniem, które pozwoli ocalić jego, jego bliskich i społeczność, w której żyje, jest odsunięcie się od świata, nieprovokowanie, pokorne życie w nieustannej czujności. Butny detektyw stwierdza jednak, że został wybrany, musi stawić mu czoło i tylko on władny jest pokonać Zło. Podsyte pychą przekonanie Johna Hobbesa o swojej specjalnej roli oraz przekłamanie z filmu *Nietykalni* jakoby misja policji była misją straceńczą stanowią swoistą refigurację koncepcji policjanta w *cop cinema*. Osamotnieni, pyszni, przekonani, że mają do wykonania niezwykle dzieło, walczą ze Złem, które sami sprowadzają na świat i prowokują. W końcu przecież to oni przyczynili się do tego, że ten świat (nawet jeśli ograniczymy się do świata filmowego) wygląda tak a nie inaczej. Poza tym przestępcy są jak ich lustrzane odbicia.

Kino policyjne wykryształizowało się w Stanach Zjednoczonych w okresie, gdy w amerykańskim społeczeństwie dokonała się niezwykła przemiana. Dominujący porządek zakwestionowany został nie tylko przez grupy dotychczas wyrzucone poza nawias – Afroamerykanów. Przeciwnie jego „dobrodziejstwom” wystąpiły również kobiety (druga fala feminizmu) i młodzi ludzie (studenci). Z biegiem czasu dołączyli

również do grona buntowników legitymujący się nienormatywną tożsamością seksualną geje, lesbijki, transwestyci i transseksualiści. Filmowi policjanci musieli zmagać się z czymś, co prezentowano jako społeczne skutki przeobrażeń lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Zmiana, która nastąpiła w wizerunku i sposobie funkcjonowania policjantów w latach osiemdziesiątych miała nie tyle fundamentalny charakter, ile unaoczniała „jak należy się zmieniać, by wszystko pozostało jak dawniej”. W latach dziewięćdziesiątych z kolei, wykorzystując straszak w postaci seryjnego mordercy, jawnie powrócono na dawne pozycje. Jako takie zatem kino policyjne stanowi próbę reaktywacji patriarchy. Filmy z policjantkami, które analizuję w drugiej części czwartego rozdziału, to zaś raczej wyjątek potwierdzający regułę.

Postać policjanta zbawiającego pogrążony w chaosie świat stanowi kluczowy element amerykańskiego popularnego kina policyjnego. „Zacietrzewiony glina” – jak przyjęło się go w literaturze przedmiotu określać – stanowi również odpowiedź na wielokrotnie wówczas wyrażaną potrzebę silnej jednostki władnej zaprowadzić porządek. Utożsamienie jej z hegemonicznym modelem męskości doprowadziło do ścisłego powiązania pomiędzy ideą możliwości ochrony i zbawienia świata a koniecznością restytucji tradycyjnej męskości. Zaważyło to nie tylko na wymowie kina policyjnego głównego nurtu, ale również zdeterminowało kształt jego rozwoju. W swojej książce tropienie tego wątku uczyniłam głównym przedmiotem swojego zainteresowania.

Wsparcie tradycyjnego modelu męskości oraz wizji świata zbudowanej w oparciu o ten model wiązało się również ze wskazaniem winnych i wrogów systemu oraz określeniem, w jaki sposób szeroko rozumiane mniejszości należy traktować i jak one powinny się zachowywać, by system właściwie funkcjonował. Jeśli chodzi o winnych i wrogów systemu, to z jednej strony są to jego włodarze, którzy sprzeniewierzyli się wobec niego tym, że zatracili rozeznanie. Dali się skorumpować i omamić władzy, prestiżowi i pieniądзом, tracąc z oczu to, co właściwe (konflikt na linii „zacietrzewiony glina” a zwierzchnicy lub/i politycy). Z drugiej strony są (czy raczej drugą grupę stanowią) przestępcy. Oni również pragną władzy i pieniędzy, wykorzystując przy tym retorykę wojowników o wolność (*Nocny jastrząb* [1981], *Szklana pułapka* [1988]). Często granica pomiędzy przestępcami a politykami i zwierzchnikami zostaje zatarta. W niektórych filmach (jak chociażby w *Serpico* [1973], *Wydziale wewnętrznym* [1990], *Coplandzie* [1997] czy w *Policji* [2002]) dochodzi nawet do tego, że szeregowi policjanci (wśród nich ten, który charakteryzowany jest jako „zacietrzewiony glina”) stają się przestępcami. Schemat zostaje jednak przywrócony, gdyż zawsze pojawi się je-

den sprawiedliwy gotowy ponieść ofiarę i oczyścić świat (nawet, jeśli jest to wewnętrzny świat policji).

Odczytanie relacji pomiędzy „zacierzewanym gliną” a przestępcą w kategoriach realizacji wątku *doppelgangera* zdaje się naruszać monolityczność patriarchalnej wizji świata wpisanej w wyinterpretowany przeze mnie obraz. Może też zostać odczytane jako element subwersywny, pozwalający obnażyć i tym samym zakwestionować ideologię wpisaną w obraz popularnego kina policyjnego. Wymaga jednak krytycznego odbioru filmu, który przy produkcjach głównego nurtu nie jest z zasady promowany i traktowany jako dominujący sposób odbioru. Dodatkowo, głębokie zaangażowanie protagonisty w walkę z przestępcą, jego poświęcenie i gotowość zapłacenia najwyższej ceny zaciemniają możliwość odczytania przestępcy w kategoriach gotyckiego drugiego. Tym bardziej zaś gotyckiego drugiego, który stanowi ucieleśnienie ciemnej strony protagonisty.

Jak wspomniałam, wizja świata propagowana przez kino policyjne uzupełniona zostaje o wskazania dotyczące mniejszości. Afroamerykanie są „właściwi”, jeśli wpisują się w tradycyjne schematy i podążają ścieżką kariery zgodną z dominującą w amerykańskim społeczeństwie ideologią (indywidualizm, mit *self-made-man*a oraz *American Dream*). Modelowy wręcz przykład stanowi *W upalną noc* (1967). Poza tym, wspomagają mogą system jako partnerzy głównych bohaterów w policyjnych filmach kumpłowskich. Dziwnym trafem jednak realizują oni wówczas tradycyjne schematy kodowania Afroamerykanów i innych mniejszości etnicznych: „idyllicznego antymażeństwa”, syndrom „dla tatusia” oraz Bogłowski stereotyp czarnucha i niańki. Zdarzają się wyjątki – chociażby *Podwójny kamuflaż* (1992), *Negocjator* (1998) czy *Dzień próby* (2001) – ale, podobnie jak to jest z policjantkami w *cop cinema*, zaświadczały one raczej o regule niż ją przełamują.

Z kobietami w kinie policyjnym rzecz się ma podobnie. Nie dość, że musiały czekać bez mała dwadzieścia lat od wykryształizowania się formuły na to, by odegrać bardziej znaczącą rolę, to jeszcze, po pierwsze, wpisane zostały w „alternatywną tradycję”, po drugie, zmuszone są realizować określone, pomniejszające ich znaczenie schematy. Są to: kobieta jest nowicjuską w policji, ma zawsze męskiego pomocnika i mentora, dzięki któremu rozwiązuje sprawę; nie jest normalną kobietą: albo jest kodowana jako „męska” postać, albo w jej życiu wydarzył się coś, co ją naznaczyło. W trakcie filmu bohaterka musi to przepracować i zapłacić niezwykłą (emocjonalną lub/i fizyczną) cenę za rozwiązanie zagadki i wyeliminowanie przestępcy. Co jednak interesujące (czy raczej symptomatyczne), w filmach policyjnych rzadko pojawiają się typowe, posłu-

gując się określeniem Luce Irigaray, „czciielki fallusa”. Nawet jeśli żony czy narzeczone nawrócą się (Holly McClane w *Szklanej pułapce* [1988]) czy gotowe są pełnić tę rolę (Erica w *Zabójczej broni 2* [1989]), to szybko zostają wyeliminowane z narracji (Erica), ich życie jest znów zagrożone lub nie są w stanie w tej roli wytrwać (Holly).

Mimo konserwatyzmu swojego przesłania, kino policyjne nie zastężyło w jednej formule, żywo reagując na dokonujące się w kinie przemiany. Niezwykle z jednej strony zaskakującą, ale z drugiej warunkującą rozwój formuły zmianą było otwarcie się na osiągnięcia ruchów nowofalowych. Kręcenie w plenerach i naturalnych wnętrzach, realizm, niejednoznaczny moralnie bohater, otwarte zakończenia i pozytywne waloryzowanie dwuznaczności, wprowadzenie przypadku, wykorzystywanie kamery prowadzonej z ręki, naturalnego oświetlenia, długich ujęć zdejmowanych kamerą z długą ogniskową oraz wprowadzenie relegowanej dotychczas poza obszar głównego nurtu kina tematyki dały asumpt do rozwoju kina policyjnego. Stopniowo jednak to podejście relegowane zostało do „alternatywnej tradycji”, która funkcjonowała na obrzeżach, w obrębie kina niezależnego. Popularne kino policyjne wpisało się w latach osiemdziesiątych XX wieku w trend hitów ekranowych, wykorzystując najpierw kino akcji, a następnie wątek seryjnego mordercy.

Wydobyta przeze mnie i przedstawiona powyżej *explicite* interpretacja roli i znaczenia amerykańskiego popularnego kina policyjnego stanowi wątek spajający całą pracę. Poprzedzona ona została oraz w poszczególnych rozdziałach osadzona w materiale analityczno-interpretacyjnym. Przy czym w książce skupiłam się przede wszystkim – głównie z uwagi na nowość tego ujęcia – na znanych i uznanych realizacjach gatunku i jego poszczególnych formuł. W przypadku dominujących w latach siedemdziesiątych XX wieku filmów z „zaciętrzewionym gliną” były to dwa cykle: z inspektorem Callahanem (*Brudny Harry*, *Siła magnum*, *Strażnik prawa*, *Nagłe uderzenie*, *Pula śmierci*) oraz „Popeyem” Doylem (*Francuski łącznik*, *Francuski łącznik II*). W latach osiemdziesiątych, kiedy kino policyjne zaadaptowało kino akcji, zanalizowałam cykl *Szklana pułapka* (1988, 1990, 1995) i cykl *Zabójcza broń* (1987, 1989, 1992, 1998). W przypadku kina policyjnego z seryjnym mordercą skupiłam się na *Łowcy* (1986), *Milczeniu owiec* (1991) i *Siedem* (1995). Analizując dodatkowo filmy z policjantkami, jako punkt wyjścia przywołałam raz jeszcze film Jonathana Demme’a.

Analizy poszczególnych podgatunków i trendów w obrębie kina policyjnego poprzedziłam w rozdziale pierwszym zarysowaniem koncepcji gatunkowości (czy raczej jej kryzysu) w myśli filmowej oraz kontekstem powstania *cop cinema*. Analizując kontekst powstania nacisk położyłam

nie tylko na „czynniki zewnętrzne”, jak sytuacja społeczno-polityczna w Stanach Zjednoczonych, ale również na „czynniki wewnętrzne”. Zmiany w przemyśle filmowym po drugiej wojnie światowej, rewolucja, która dokonała się w cenzurze oraz sposobie rozumienia i postrzegania kina niewątpliwie utorowały drogę nowemu gatunkowi. Zarówno dla jego zrozumienia, jak i zrozumienia przełomowej roli dwóch inicjujących go w 1971 roku filmów – *Brudnego Harry’ego* i *Francuskiego łącznika* – za zasadne uznałam również wskazanie i wyjaśnienie kulturowego znaczenia przemocy w amerykańskim społeczeństwie oraz idei *vigilantizmu*. Uzupełnienie całości obrazu stanowi przywołana we wprowadzeniu historia przedstawiania postaci policjanta w kinie amerykańskim oraz filmów, w których prowadzone przez policję śledztwo umieszczone zostaje na pierwszym planie.

Wydaje się, że obecnie kino policyjne nie rozwija się już z takim impetem jak w latach 1970–2000. Kariera policyjnych seriali telewizyjnych (zwłaszcza franszyzy CSI) zdecydowanie przyćmiła filmy kinowe. Przełamała również w zdecydowanie większym stopniu niż najbardziej subwersywne i progresywne filmy stereotypy w przedstawianiu kobiet oraz mniejszości etnicznych. Nie zmienia to faktu, że kino policyjne na trwałe wpisało się we współczesny pejzaż filmowy.

Łódź, dn. 15 maja 2012 r.

Bibliografia

- Abrahams Ray, *What's in a Name? Some Thoughts on the Vocabulary of Vigilantism and Related Forms of 'Informal Criminal Justice'*, [w:] Dermot Feenan (ed.), *Informal Criminal Justice*, Ashgate/Dartmouth, Aldershot 2002, s. 25–40.
- Abrahams Ray, *Vigilante Citizens: Vigilantism and the State*, Polity Press, Cambridge, Oxford, Malden (Ma), 1998.
- Abrams Jerold J., „A Homespun Murder Story”: *Film Noir and the Problem of Modernity in „Fargo”*, [w:] Mark T. Conrad (ed.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, The University Press of Kentucky, Lexington 2009, s. 211–223.
- Adamczak Marcin, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Allen Michael, *Contemporary US Cinema*, Pearson Education, 2003.
- Allison Deborah, *Courting the Critics/Assuring the Audiences: The Modulation of Dirty Harry in a Changing Cultural Climate*, „Film International” 2007, Vol. 5, Issue 5, s. 17–29.
- Althusser Louis, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. Andrzej Staroń, dostępne przez: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article374> (15.08.2011 r.).
- Altman Charles F., *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22.
- Altman Rick, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, [w:] Alicja Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992, s. 197–210.
- Altman Rick, *Film/Genre*, BFI Publishing, London 2000.
- Altman Rick, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington (Ind.), 1989.
- Ames Christopher, *Restoring the Black Man's Lethal Weapon: Race and Sexuality in Contemporary Cop Films*, „Journal of Popular Film and Television”, Fall 1992, Vol. 20: 3, s. 52–60.
- Andrew Geoff, *Clint Eastwood: The Quiet American*, „Sight and Sound”, September 2008, Vol. 18: 9, Issue, s. 14–16, 19–22.
- Andrew Geoff, *The Quiet American*, „Sight & Sound”, September 2008, Vol. 18, No. 9, s. 14–22.
- Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. Anna i Andrzej Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Badinter Elisabeth, *XY tożsamość mężczyzny*, przeł. Grzegorz Przewłocki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1993.
- Bailey Beth, David Farber (eds.), *America in the Seventies*, University Press of Kansas, Kansas 2004.
- Barthes Roland, *Mit dzisiaj*, [w:] idem, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo KR, Kraków 2002, s. 237–296.

- Bazin André, *Polityka autorska*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, wybór tekstów, przekład i posłowie Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 177–192.
- Belton John, *American Cinema/American Culture*, 2nd Edition, McGraw-Hill, 2005.
- Benenson Laurie, *Up and Coming: Rene Russo; Mel Gibson Meets the Lethal Woman*, „New York Times”, 7 June 1992, H-14.
- Benshoff Harry M., Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Blackwell Publishing, Malden (Ma), 2006.
- Benshoff Harry M., Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2006.
- Berliner Todd, *The Genre Film as Booby Trap: 1970s Genre Bending and „The French Connection”*, „Cinema Journal”, Spring 2001, Vol. 40, No. 3, s. 25–46.
- Bignell Jonathan, *Postmodern Media Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000.
- Bingham Dennis, *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1994.
- Bly Robert, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przeł. Jacek Tittenbrun, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1993.
- Bogle Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Film*, 4th Edition, Continuum, New York, London 2001.
- Borde Raymonde, Etienne Chaumeton, *Film czarny lat 70-tych*, przeł. Lesław Stankiewicz, „Film na Świecie” 1976, nr 5, s. 45–49.
- Bordwell David, *Aesthetics in Action: Kung-Fu, Gunplay, and Cinematic Expression*, [w:] idem, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York, London 2008, s. 395–411.
- Bordwell David, *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*, [w:] Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986, s. 17–34.
- Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Bordwell David, *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley 2006.
- Bordwell David, Janet Staiger, Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2006.
- Bordwell David, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 7th Edition, McGraw-Hill, 2004.
- Bordwell David, Kristin Thompson, *Film Art: Sztuka filmowa: Wprowadzenie*, przeł. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Boyer Jay, *Sidney Lumet*, Twayne Publishers, New York 1993.
- Brown Jeffrey A., *Bullets, Buddies, and Bad Guys: The „Action-Cop” Genre*, „Journal of Popular Film and Television”, Summer 1993, Vol. 21: 2, s. 79–87.
- Brown Jeffrey A., *Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the „Point of No Return”*, „Cinema Journal”, Spring 1996, Vol. 35, No. 3, s. 52–71.
- Brzezińska Ewa, Elżbieta Durys, *Amerykański film wojenny – w poszukiwaniu głębokiej struktury*, „Studia Filmoznawcze” 2005, nr 26, s. 197–214.
- Butler Judith, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Cagin Seth, Philip Dray, *Born to Be Wild. Hollywood and the Sixties Generation*, 2nd Edition, Coyote 1994.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

- Caputi Jane, *American Psychos: The Serial Killer in Contemporary Fiction*, „Journal of American Culture”, December 1993, Vol. 16, Issue 4, s. 101–112.
- Caputi Jane, *Small Ceremonies: Ritual in „Forrest Gump”, „Natural Born Killers”, „Seven”, and „Follow Me Home”*, [w:] Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s. 147–174.
- Carroll Noël, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. Mirosław Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Casper Drew, *Postwar Hollywood 1946–1962*, Blackwell Publishing, Malden (Ma), 2007.
- Cettl Robert, *Serial Killer Cinema. An Analytical Filmography*, McFarland & Company, Jefferson (NC), London 2003.
- Christensen Terry, Peter J. Haas, *Projecting Politics: Political Messages in American Film*. M.E. Sharpe 2005.
- Clagett Thomas D., *William Friedkin. Films of Aberration, Obsession and Reality*, Expanded and Updated 2nd Edition, Silman-James Press, Los Angeles 2003.
- Clarens Carlos, *Crime Movies: An Illustrated History of the Gangster Genre from D.W. Griffith to „Pulp Fiction”*, Updated by Foster Hirsch, Da Capo Press, 1997.
- Clover Carol J., *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1993.
- Clover Carol J., *‘Falling Down’ and the Rise of the Average White Male*, [w:] Pam Cook, Philip Dodd (eds.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Temple University Press, Philadelphia 1993, s. 138–147 [po raz pierwszy opublikowany w maju 1993 roku, „Sight and Sound” Vol. 3, No. 5].
- Cobleby Paul, *The American Thriller. Generic Innovation and Social Change in the 1970s*, Palgrave, London 2000.
- Cohan Steve, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1997.
- Combs Richard, *8 Degrees of Separation: A Look at the Quiet Side of Dirty Harry and the New Wave Aspirations of Don Siegel*, „Film Comment”, July–August 2002, Vol. 38: 4, s. 50–53.
- Comolli Jean-Luc, Jean Narboni, *Cinema/Ideology/Criticism*, [w:] Leo Braudy, Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, 6th Edition, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 812–819.
- Connell R.D., *Masculinities, Relations Among*, [w:] Michael Kimmel, Amy Aronson (eds.), *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, ABC Clio, Santa Barbara (Cal.), 2004, s. 507–510.
- Conrad Mark T. (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky 2007.
- Cook David A., *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*, University of California Press, Berkeley 2000.
- Cook Pam, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge, London, New York 2005.
- Cornell Drucilla, *Clint Eastwood and Issues of American Masculinity*, Fordham University Press, New York 2009.
- Culbertson William C., *Vigilantism: Political History of Private Power in America*, Greenwood Press, New York 1990.
- Cunningham Frank R. *Sidney Lumet: Film and Literary Vision*, The University Press of Kentucky, Lexington 1991.
- Czubaj Mariusz, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficyna, Gdańsk 2010.

- Dargis Manohla, L.A. *Confidential*, BFI Publishing, London 2003.
- Derry Charles, *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (NC), London 1988.
- Desser David, Lester D. Friedman, *Sidney Lumet: The Memory of Guilt*, [w:] eadem, *American-Jewish Filmmakers*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago 1993, s. 160–223.
- Dirks Tim, *Dirty Harry*; dostępne przez: <http://www.filmsite.org/dirt.html> (30.12.2010 r.).
- Dirks Tim, *The French Connection*; dostępne przez: <http://www.filmsite.org/fren.html> (30.12.2010 r.).
- Doane Mary Ann, *Film and Masquerade*, [w:] eadem, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York, Abingdon 1998, s. 17–32.
- Doane Mary Ann, *Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator*, [w:] eadem, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York, Abingdon 1998, s. 33–43.
- Doherty Thomas, *Review of „Fargo”*, „Cineaste” 1996, Vol. 22, No. 2, s. 47, 55.
- Dole Carol M., *The Gun and the Badge: Hollywood and the Female Lawman*, [w:] Martha McCaughey, Neal King (eds.), *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*, University of Texas Press, Austin 2001, s. 78–105.
- Doom Ryan P., *What's the Deal with Greed and Wood Chippers?: „Fargo”*, [w:] idem, *The Brothers Coen: Unique Characters of Violence*, ABC-CLIO, LLC, Santa Barbara (Cal.), 2009, s. 69–81.
- Dove George N., *The Police Procedural*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green (O.), 1982.
- Dresner Lisa M., *The Female Investigator in Literature, Film, and Popular Culture*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (NC), London 2007.
- Duclos Denis, *The Werewolf Complex: America's Fascination with Violence*, [przeł. z francuskiego Amanda Pingree], Berg, Oxford, New York 1998.
- Durys Elżbieta, *Jedna z ośmiu milionów historii: „Nagie miasto” Hellingera i Dassina*, [w:] Łukasz Plesnar, Rafał Syska (red.), *Arcydzieła kina amerykańskiego*, (w druku).
- Durys Elżbieta, *Kino Nowej Przygody: postklasyczne Hollywood w polskiej krytyce filmowej*, [w:] Piotr Zwierchowski, Barbara Giza (red.), *Polskie piśmiennictwo filmowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 219–231.
- Durys Elżbieta, *Stworzone dla mężczyzn i miłości. Kobiety w filmach Billy'ego Wildera*, [w:] Kamila Żyto, Marcin Pieńkowski (red.), *Billy Wilder: Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2011, s. 65–89.
- Durys Elżbieta, *Teoria autorska a kino amerykańskie w latach 70. XX wieku*, [w:] Marek Sokołowski (red.), *Kulturowe kody mediów: Stan obecny i perspektywy rozwoju*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 137–153.
- Dyer Richard, *Action!*, „Sight and Sound”, October 1994, Vol. 4: 10, s. 6–10.
- Dyer Richard, *Kill and Kill Again*, „Sight and Sound” 1997, Vol. 7: 9, s. 14, 16–17.
- Dyer Richard, *„Seven”: BFI Modern Classics*, BFI Publishing, London 1999.
- Elsaesser Thomas, Alexander Horwath, Noel King (eds.), *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.
- Elsaesser Thomas, Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Arnold, London 2002.
- Enevold Jessica, *The Daughters of Thelma and Louise*, [w:] Kristi Siegel (ed.), *Genred, Genre, and Identity in Women's Travel Writing*, Peter Lang Publishing, New York 2004, s. 73–95.

- Fahy Thomas, *Killer Culture: Classical Music and the Art of Killing in „Silence of the Lambs” and „Se7en”*, „The Journal of Popular Culture” 2993, Vol. 37, No 1, s. 28–42.
- Faludi Susan, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Three Rivers Press, New York 2006.
- Faludi Susan, *Stiffed: The Betrayal of American Man*, W. Morrow and Co., New York 1999.
- Faurholt Gry, *Self as Other: The Doppelgänger*, „Double Dialogues”, Summer 2009, Issue 10; dostępne przez: http://www.doubledialogues.com/issue_ten/faurholt.html (5.09.2011 r.).
- Feenan Dermot (ed.), *Informal Criminal Justice*, Ashgate/Dartmouth, Aldershot 2002.
- Fuchs Cynthia J., *The Buddy Politic*, [w:] Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London, New York 2008, s. 194–210.
- Gates Philippa, „Cop Action Films”, dostępne przez: <http://www.crimeculture.com/Contents/80sCopFilms.html> (12.12.2008 r.).
- Gates Philippa, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York 2006.
- Gates Philippa, *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, Albany (NY) 2011.
- Gentry Ric, Clint Eastwood, *Clint Eastwood: An Interview*, „Film Quarterly”, Spring 1989, Vol. 42, No. 3, s. 12–23.
- Gilmore Richard, *The American Sublime in „ Fargo”*; dostępne przez: http://members.tripod.com/mcrae_tony/americansublimeinfargo.htm (14.06.2010 r.).
- Girard, René, *Rzeczy ukryte od założenia świata* (fragmenty), przeł. Mirosława Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 12, s. 74–182.
- Gledhill Christine, *Introduction* (do rozdz. *History of Genre Criticism*), [w:] Pam Cook (ed.), *The Cinema Book*, 3rd Edition, BFI, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 252–259.
- Głowiński Michał, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, wyd. III poszerzone i poprawione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2000.
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Goldberg Carl, Virginia Crespo, *A Psychological Examination of Serial Killer Cinema: The Case of „Copycat”*, „Post Script”, Winter-Spring 2003, Vol. 22, Issue 2, s. 55–63; dostępne przez: <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/105657303.html> (1.08.2011 r.).
- Grace Pamela, *Motherhood, Homicide, and Swedish Meatballs: The Quiet Triumph of the Maternal in „ Fargo”*, [w:] William G. Luhr (ed.), *The Coen Brothers’ „ Fargo”*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 33–54.
- Grant Barry Keith, *Man’s Favourite Sport?: The Action Films of Kathryn Bigelow*, [w:] Yvonne Tasker (ed.), *Action and Adventure Cinema*, Routledge, London, New York 2004, s. 371–384.
- Graysmith Robert, *Zodiak*, przeł. Dariusz Strączyński, Amber, Warszawa 2007.
- Greek Cecil, *The Big City Rogue Cop as Monster: Images of NYPD and LAPD*, [w:] Caroline Joan (Kay) Picart, Cecil Greek (eds.), *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2007, s. 164–198.
- Hallam Clifford, *The Double as Incomplete Self: Toward a Definition of Doppelgänger*, [w:] Eugene J. Crook (ed.), *Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film*.

- Selected Papers from the 5th Annual Florida State University Conference on Literature and Film*, University Press of Florida, Tallahassee 1981, s. 1–31.
- Hanrahan Rebecca, David Stearns, 'And It's Such a Beautiful Day!' Shame and „Fargo”, [w:] Mark T. Conrad (ed.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, The University Press of Kentucky, Lexington 2009, s. 93–108.
- Hantke Steffen, 'The Kingdom of the Unimaginable': *The Construction of Social Space and the Fantasy of Privacy in Serial Killer Narratives*, „Literature Film Quarterly”, July 1998, Vol. 26, Issue 3, s. 178–196.
- Hardy Phil (ed.), *The BFI Companion to Crime*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1997.
- Harvey Colin, *Legality, Legitimacy and the Politics of Informalism*, [w:] Dermot Feenan (ed.), *Informal Criminal Justice*, Ashgate/Dartmouth, Aldershot 2002, s. 15–24.
- Haskell Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2nd Edition, The University of Chicago Press, Chicago, London 1987.
- Hayward Susan, *Cinema Studies. The Key Concepts*, 2nd Edition, Routledge, London, New York 2003.
- Heartfield James, *There is No Masculinity Crisis*, „Genders” 2002, No. 35; dostępne przez: http://www.genders.org/g35/g35_heartfield.html#top (15.09.2011 r.).
- Helman Alicja, *Filmy kryminalne*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Helman Alicja, *Filmy sensacyjne*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.
- Helman Alicja (red.), *Kino gatunków*, PWN, Warszawa, Kraków 1991.
- Hendrykowski Marek, *Bullitt i inni*, „Teksty” 1973, nr 6, s. 122–142.
- Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Ars Nova, Poznań 1994.
- Herzberg Bob, *The FBI and the Movies. A History of the Bureau on Screen and Behind the Scenes in Hollywood*, McFarland & Company Publishers, Jefferson (NC), London 2007.
- Hills Elizabeth, *From «Figurative Males» to Action Heroines: Further Thoughts on Active Women in the Cinema*, „Screen”, Spring 1999, Vol. 40: 1, s. 38–50.
- Hirsch Foster, *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*, Limelight Editions, New York 1999.
- Holmlund Chris, *Masculinity as Multiple Masquerade. The 'Mature' Stallone and the Stallone Clone*, [w:] Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London, New York 2008, s. 213–229.
- hooks bell, *Doing It for Daddy*, [w:] Maurice Berger, Brian Wallis, Simon Watson (eds.), *Constructing Masculinity*, Routledge, New York, London 1995, s. 98–106.
- Houck Davis W., 'My, That's Big One': *Masculinity and Monstrosity in „Dirty Harry*, [w:] Caroline Joan (Kay) Picart, Cecil Greek (eds.), *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2007, s. 65–90.
- Inciardi James A., *From the Keystone Cops to „Miami Vice”: Images of Policing in American Popular Culture*, „Journal of Popular Culture” 1987, Vol. 21: 2, s. 84–102.
- Ingebreetsen Edward J., *At Stake. Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, University of Chicago Press, Chicago, London 2001.
- Islam Needeya, 'I Wanted to Shoot People' Genre, Gender and Action in the Films of Kathryn Bigelow, [w:] Laleen Jayamanne (ed.), *Kiss Me Deadly. Feminism & Cinema for the Moment*, Power Publications, Sydney 1995, s. 91–125.
- Jackson Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London, New York 1981.

- Jahel Edwin, „Copycat”, dostępne przez: <http://www.edwinjahiel.com/copycat.htm> (11.02.2010 r.)
- James Nick, *Heat*, BFI Publishing, London 2002.
- Jarecka Urszula, *Od teledysku do wideoklipu. Ewolucja idiomu klipowego*, [w:] Maryla Hopfinger (projekt i red.), *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 293–315.
- Jeffords Susan, *The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties*, [w:] Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York, London 1993, s. 196–208.
- Jeffords Susan, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2004.
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji: Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Jenkins Philip, *Catch Me Before I Kill More: Seriality as Modern Monstrosity*, „Cultural Analysis” 2002, Vol. 3, s. 1–17; dostępne przez: http://socrates.berkeley.edu/~caforum/volume3/vol3_article1.html (11.07.2011 r.).
- Jenkins Philip, *Historia Stanów Zjednoczonych*, przeł. Anna Oksiuta, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Jenkins Philip, *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*, Aldine de Gruyter, New York 1994.
- Jermyn Deborah, Sean Redmond, *Introduction: Hollywood Transgressor: The Cinema of Kathryn Bigelow*, [w:] Deborah Jermyn, Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Wallflower Press, London, New York 2003, s. 1–19.
- Jermyn Deborah, Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Wallflower Press, London, New York 2003.
- Jess-Cooke Carolyn, *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to Bollywood*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- Johnson Paul, *Historia świata od roku 1917 do lat 90-tych*, tłum. zbiorowe, Puls, London 1992.
- Johnston Les, *What is Vigilantism?*, „British Journal of Criminology” 1996, Vol. 36, No. 2, s. 220–236.
- Kael Pauline, *Deeper into Movies*, Warner Books, 1973.
- Kael Pauline, *5001 Nights at the Movies*, Henry Holt and Company, 1991.
- Kaminsky Stuart M. (with Jeffrey H. Mahan), *American Television Genres*, Nelson-Hall, Chicago 1985.
- Kaminsky Stuart M., *The White-Hot Violence of the 1970s*, [w:] idem, *American Film Genres*, 2nd Edition, Nelson-Hall, Chicago 1985, s. 107–117.
- Kapsis Robert E., *Clint Eastwood's Politics of Reputation*, „Society”, September–October 1993, Vol. 30, s. 68–71.
- Kearns Edward A., *'Deserve's Got Nothin' to Do with It': Clint Eastwood's Challenge to the Self-Righteous*, „Journal of Evolutionary Psychology” 1995, Vol. 16, No. 3–4, s. 221–227.
- Keppler Carl F., *The Literature of the Second Self*, University of Arizona Press, Tuscon 1972.
- Kimmel Michael S., *Manhood in America: A Cultural History*, 2nd Edition, Oxford University Press, New York, Oxford 2006.
- Kimmel Michael S., *Manhood in America: A Cultural History*, The Free Press, New York 1996.

- Kimmel Michael S., *The Man in the Graf Flannel Suit*, [w:] Michael Kimmel, Amy Aronson (eds.), *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, ABC Clio, Santa Barbara (Cal.), 2004, s. 493–494.
- King Geoff, *American Independent Cinema*, I.B. Tauris, London, New York 2005.
- King Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, Columbia University Press, New York 2001.
- King Neal, *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S.*, Temple University Press, Philadelphia 1999.
- Klinger Barbara, 'Cinema/Ideology/Criticism' Revised: *The Progressive Genre*, [w:] Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2005, s. 75–91.
- Kłys Tomasz, *Filmy (nie)religijne*, [w:] Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska (red.), *Między słowem a obrazem*, Rabid, Kraków 2005, s. 185–196.
- Kłys Tomasz, *Film fikcji i jego dominanty*, Semper, Warszawa 1999.
- Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. 16, rozszerzone, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
- Kowalski Dean A. (ed.), *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*, The University Press of Kentucky, 2010.
- Kramer Peter, *Post-classical Hollywood*, [w:] John Hill, Pamela Church Gibson (eds.), *American Cinema and Hollywood. Critical Approaches*, Oxford University Press, 2000, s. 63–83.
- Krutnik Frank, *In a Lonely Street: Film noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London, New York 1991.
- Lacey Nick, „Seven”: Director, David Fincher, Longman/York Press, Harlow, London 2001.
- Langford Barry, *The Action Blockbuster*, [w:] idem, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, s. 233–256.
- Leitch Thomas, *Crime Films*, Cambridge University Press, 2002.
- Lev Peter, *American Films of the 70s: Conflicting Visions*, University of Texas Press, Austin 2000.
- Lichtenfeld Eric, *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, Wesleyan, 2007 [kindle edition].
- Loeb Anthony (ed.), *Filmmakers in Conversation*, Columbia College, Chicago 1982.
- Loska Krzysztof (red.), *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1998.
- Lott M. Ray, *Police on the Screen. Hollywood Cops, Detectives, Marshals and Rangers*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (NC), London 2006.
- Luhr William G. (ed.), *The Coen Brothers' „Fargo”*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Łapińska Magdalena, *Miasto – destrukcyjny labirynt w „Siedem” Davida Finchera i „Łowcy androidów” Ridleya Scotta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 146–158.
- Macklin Tony, 'Plant Your Feet and Tell the Truth': *An Interview with Clint Eastwood*, „Bright Lights Film Journal”, February 2005, Vol. 47 [brak paginacji].
- Mainar Luis M. García, *Authorship and Identity in the Cinema of Clint Eastwood*, „Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Ingleses y Norteamericanos” 2007, Vol. 29, No. 2, s. 27–37.
- Majewski Tomasz, *Schemat fabularny filmu katastroficznego. Analiza mitograficzna*, [w:] Konrad Klejsa, Grzegorz Skonieczko (red.), *Lustra i krzywe zwierciadła. Społeczne konteksty kina i telewizji*, Rabid, Kraków 2002, s. 35–52.
- Maltby Richard, *Censorship and Self-Regulation*, [w:] Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, New York, Oxford, s. 235–248.

- Maltby Richard, *Hollywood Cinema*, 2nd Edition, Blackwell Publishing, Malden (Ma), 2003.
- Matuchniak-Krasuska Anna, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Mayne Judith, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1990.
- McGilligan Patrick, *Clint: The Life and Legend*, St. Martin's Press, New York 1999.
- Mellen Joan, *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film*, Pantheon Books/Random House, Inc., New York 1977.
- Mesce Bill, Jr., *Overkill: The Rise and Fall of Thriller Cinema*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (NC), London 2007.
- Misiak Anna, *Kinematograf kontrolowany: Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006.
- Mizejewski Linda, 1990: *Movies and the Off-White Gangster*, [w:] Chris Holmlund (ed.), *American Cinema of the 1990s: Themes and Variations*, Rutgers University Press, New Brunswick 2008 [kindle edition, locations: 406–692].
- Mizejewski Linda, *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*, Routledge, New York, London 2004.
- Mizejewski Linda, *Picturing the Female Dick: „The Silence of the Lambs” and „Blue Steel”*, „Journal of Film and Video”, Summer–Fall 1993, Vol. 45, No. 2–3, s. 6–23.
- Mizielińska Joanna, *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wykluczenia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004.
- Modleski Tania, *Feminism without Women: Culture and Criticism in a „Postfeminist” Age*, Routledge, New York, London 1991.
- Modleski Tania, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, 2nd Edition, Routledge, New York, London 2005.
- Moine Raphaëlle, *Cinema Genre*, [przeł. (z franc.) Alistair Fox, Hilary Radner], Blackwell Publishing, 2008.
- Monaco Paul, *The Sixties: 1960–1969*, University of California Press, Berkeley 2001.
- Morton Robert J., Mark A. Hilts (eds.), *Serial Murder: Multi-Disciplinary Perspectives for Investigators*, Behavioral Analysis Unit-2, National Center for Analysis of Violent Crime, Critical Incident Response Group, Federal Bureau of Investigation; dostępne przez: <http://www.fbi.gov/stats-services/publications/serial-murder/serial-murder-july-2008-pdf>; <http://www.fbi.gov/stats-services/publications/serial-murder> [14.07.2011 r.]).
- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] eadem, *Do utraty wzroku: Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, korporacja ha!art–era nowe horyzonty, Kraków, Warszawa 2010, s. 33–47.
- Neale Steve, *Action-Adventure*, [w:] Pam Cook (ed.), *The Cinema Book*, 3rd Edition, BFI, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 265–267.
- Neale Steve, *Genre*, British Film Institute, London 1980.
- Neale Steve, *Genre Theory sine the 1980s*, [w:] Pam Cook (ed.), *The Cinema Book*, 3rd Edition, BFI, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 260–264.
- Neale Steve, *Prologue: Masculinity as Spectacle. Reflections on Men and Mainstream Cinema*, [w:] Steven Cohan, Ina Rae Hark (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London, New York 2008, s. 9–20.
- Neale Steve, *Question of Genre*, [w:] Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2005, s. 160–184.
- Neale Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, New York 2009.

- Newitz Annalee, *Serial Killers, True Crime, and Economic Performance Anxiety*, [w:] Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s. 65–83.
- Newman Kim (ed.), *The BFI Companion to Horror*, Cassell & BFI, London 1996.
- Norris Joel, *Serial Killers*, Doubleday, New York 1989.
- Nycz Ryszard, *Parodia i pastisz*, [w:] idem, *Tekstowy świat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, IBL Wydawnictwo, Warszawa 1995, s. 151–188.
- Oleson J.C., *Contemporary Demonology: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part Two*, „Journal of Criminal Justice and Popular Culture” 2006, Vol. 13 (1), s. 29–49.
- Oleson J.C., *Killing of Killers: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part One*, „Journal of Criminal Justice and Popular Culture” 2005, Vol. 12 (3), s. 186–210.
- Ostaszewski Jacek, *Służyć, chronić i... czyli filmy o policjantach*, [w:] Krzysztof Loska (red.), *Wokół kina gatunków*, Rabid, Kraków 2001, s. 43–78.
- Ostaszewski Jacek, *Film i poznanie: Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
- Ostrowska Elżbieta, *Odkrywanie źródeł – współczesne reinterpretacje wczesnego kina*, [w:] Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Sitarski (red.), *Interpretacja dzieła filmowego: Teoria i praktyka*, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 1995, s. 118–133.
- Oyster Carol K., *Grupy*, przeł. Anna Bezwińska-Walerjan, Poznań 2000.
- Panofsky Erwin, *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.
- Parish James Robert, *The Great Cop Pictures*, The Scarecrow Press, Inc., Matuchen, N.J. & London 1990.
- Parshall Peter F., „Die Hard” and the American Mythos, „Journal of Popular Film & Television”, Winter 1991, Vol. 18 (4), s. 135–144.
- Patterson Eric, *Every Which Way but Lucid: The Critique of Authority in Clint Eastwood's Police Movies*, „Journal of Popular Film and Television”, Fall 1982, Vol. 10, No. 3, s. 92–104.
- Persellin Ketura, *Ariadne's Thread: Distance and Desire in Urban Crime Movies*, „Spectator”, Spring 1995, Vol. 15, No. 2, s. 58–65.
- Picart Caroline Joan (Kay), Cecil Greek, *Introduction: Toward a Gothic Criminology*, [w:] Caroline Joan (Kay) Picart, Cecil Greek (eds.), *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2007, s. 11–43.
- Picart Caroline Joan (Kay), Cecil Greek, *The Compulsion of Real/Reel Serial Killers and Vampires: Toward a Gothic Criminology*, [w:] Caroline Joan (Kay) Picart, Cecil Greek (eds.), *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2007, s. 227–255.
- Picart Caroline Joan (Kay), Cecil Greek (eds.), *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2007.
- Pilgrim David, *Jezebel Stereotype*; dostępne przez: <http://www.ferris.edu/jimcrow/jezebel.htm> (3.03.2013 r.).
- Piotrowska Anita, *Gene Hackman*, [w:] Tadeusz Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 383.
- Prince Stephen, *Introduction*, [w:] Stephen Prince (ed.), *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 2007, s. 1–21.
- Prince Stephen, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*, Rutgers University Press, Chapel Hill (NC), 2003.

- Przylipiak Mirosław, *O gatunkach filmowych*, [w:] Kazimierz Sobotka (red.), *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, ŁDK, Łódź 1993, s. 5–35.
- Przylipiak Mirosław, *Kino stylu zerowego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.
- Punter David, Glennis Byron, *The Gothic*, Blackwell Publishing, 2004.
- Quart Leonard, Albert Auster, *American Film and Society since 1945*, 2nd Edition, Revised and Expanded, Praeger Publishers, Westport (Conn.), 1991.
- Raffel Prince Barbara, *Female Police Officers in the United States*, [w:] *Policing in Central and Eastern Europe: Comparing Firsthand Knowledge with Experience from the West*, College of Police and Security Studies, Slovenia 1996; dostępne przez: <http://www.ncjrs.gov/policing/fem635.htm> (13.02.2011 r.).
- Rafter Nicole, *Shots In the Mirror: Crime Films and Society*, 2nd Edition, Oxford University Press, Oxford, New York 2006.
- Rafter Nicole, *Shots In the Mirror: Crime Films and Society*, Oxford University Press, Oxford, New York 2000.
- Rafter Nicole, Michelle Brown, *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture*, New York University Press, New York 2011.
- Rainer Peter, *True or False: Thelma & Louise Just Good Ol' Boys?*, „Los Angeles Times” May 31, 1991; dostępne przez: http://articles.latimes.com/1991-05-31/entertainment/ca-2731_1_action-movies (11.04.2012 r.).
- Ray Robert B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1985.
- Redmond Sean, *All that Is Male Melts into Air: Bigelow on the Edge of Point Break*, [w:] Deborah Jermyn, Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Wallflower Press, London, New York 2003, s. 106–124.
- Reiner Robert, *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. 195–220.
- Riesman David, *Samotny tłum*, przeł. Jan Strzelecki, Muza SA, Warszawa 1996.
- Rich B. Ruby, *Two for the Road*, „The Advocate”, February 18, 2003, s. 48–49.
- Robertson James Oliver, *American Myth, American Reality*, Hill & Wang, 1980.
- Rotundo E. Anthony, *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*, BasicBooks, New York 1993.
- Rowell Erica, „*Fargo*”: *Snow*, [w:] eadem, *The Brothers Grim: The Films of Ethan and Joel Coen*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham (Md), 2007, s. 171–205.
- Różalska Aleksandra, *Uwarunkowania kulturowe wizerunków mniejszości etnicznych we współczesnej telewizji amerykańskiej*, rozprawa doktorska (maszynopis), Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.
- Rubin Martin, *The Grayness of Darkness: „The Honeymoon Killers” and Its Impact on Psychokiller Cinema*, [w:] Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s. 41–64.
- Rubin Martin, *Thrillers*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Russell Carolyn R., „*Fargo*”, [w:] eadem, *The Films of Joel and Ethan Coen*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (NC), London 2001, s. 117–141.
- Ryan Michael, Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1990.
- Rybin Steven, *The Cinema of Michael Mann*, Lexington Books, Lanham 2007.
- Sarris Andrew, *Don Siegel: The Pro*, „Film Comment”, September 1991, Vol. 27, Issue 5, s. 34–38.

- Sartelle Joseph, *Dreams and Nightmares in the Hollywood Blockbuster*, [w:] Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, New York, Oxford 1997, s. 516–526.
- Schatz Thomas (Tom), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, New York 1981.
- Schatz Thomas, *The New Hollywood*, [w:] Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York, London 1993, s. 8–36.
- Schatz Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, New York 1981.
- Schatz Thomas, *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual, Art, and History*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.), 1983.
- Schatz Thomas, *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, An Owl Book, New York 1996 (1988).
- Schechter Harold, *The Serial Killer Files: The Who, What, Where, How, and Why of the World's Most Terrifying Murderers*, Ballantine Books, New York 2003.
- Schubart Rikke, *Passion and Acceleration: Generic Change in the Action Film*, [w:] J. David Slocum (ed.), *Violence and American Cinema*, Routledge, New York, London 2001, s. 192–207.
- Schubart Rikke, *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006*, McFarland & Company, Jefferson (NC), London 2007.
- „Se7en” (1995), dostępne przez: <http://www.imdb.com/title/tt0114369/> (27.07.2011 r.)
- Sedgwick Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1992 (1985).
- Segaloff Nat, *Hurricane Billy. The Stormy Life and Films of William Friedkin*, William Morrow and Company, Inc., New York 1990.
- Seltzer Mark, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Routledge, London 1998.
- Sexton David, *Mr Harris's cookbooks*, „The Guardian”, Saturday 18 August 2001; dostępne przez: <http://www.guardian.co.uk/books/2001/aug/18/highereducation> (18.07.2011 r.)
- Sheehan Henry, *Dark Worlds*, „Sight & Sound”, June 1991, Vol. 1, Issue 2, s. 28–30.
- Simpson Philip L., *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Edwardsville 2000.
- Simpson Philip L., *The Politics of Apocalypse in the Cinema of Serial Murder*, [w:] Christopher Sharrett (ed.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Wayne State University Press, Detroit 1999, s. 119–144.
- Slotkin Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Atheneum, New York 1992.
- Smith Paul, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Sobchack Vivian, *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Rutgers University Press, 2nd Edition, Expanded, New Brunswick 2004.
- Sorman Guy, *Made in USA: Spojrzenie na cywilizację amerykańską*, przeł. Wojciech Nowicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.
- Spicer Andrew, *Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero*, [w:] Mark T. Conrad (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky 2007, s. 47–63.

- Staiger Janet, *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*, [w:] Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, Austin 2005, s. 185–199.
- Staiger Janet, *Taboos and Totems: Cultural Meanings of „The Silence of the Lambs”*, [w:] Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (eds.), *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York, London 1993, s. 142–154.
- Stilwell Robynn J., *Breaking Sound Barriers: Bigelow's Soundscapes from „The Loveless” to „Blue Steel”*, [w:] Deborah Jermyn, Sean Redmond (eds.), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, Wallflower Press, London, New York 2003, s. 32–56.
- Surette Raymond, *Gothic Criminology and Criminal Justice Policy*, [w:] Caroline Joan (Kay) Picart, Cecil Greek (eds.), *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, Teaneck 2007, s. 199–226.
- Syska Rafał, *100 thrillerów*, Rabid, Kraków 2002.
- Syska Rafał, *Film i przemoc: Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Rabid, Kraków 2003.
- Tasker Yvonne (ed.), *Action and Adventure Cinema*, Routledge, London, New York 2004.
- Tasker Yvonne, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, London, New York 2008 (1995).
- Tasker Yvonne, *„The Silence of the Lambs”: BFI Modern Classics*, BFI Publishing, London 2002.
- Tasker Yvonne, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, Routledge, London, New York 2006 (1998).
- Taubin Amy, *Grabbing the Knife: „The Silence of the Lambs” and the History of the Serial Killer Movie*, [w:] Pam Cook, Philip Dodd (eds.), *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Temple University Press, Philadelphia 1993, s. 123–131 [po raz pierwszy opublikowany w maju 1991 roku, Vol. 1, No. 1, „Sight and Sound”].
- Taubin Amy, *The Allure of Decay*, „Sight and Sound” January 1996, s. 2–5.
- Telotte J.P., *Science Fiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Tharp Julie, *The Transvestite as Monster: Gender Horror in „The Silence of the Lambs” and „Psycho”*, „Journal of Popular Film & Television”, Fall 1991, Vol. 19, Issue 3, s. 106–113.
- Thompson Kirsten Moana, *Crime Films: Investigating the Scene*, Wallflower, London, New York 2007.
- Thompson Kristin, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1988.
- Thompson Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narratives Technique*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2001.
- Thompson R., T. Hunter, Clint Eastwood, *Clint Eastwood, auteur* [interview], „Film Comment”, January 1978, Vol. 14, s. 24–32.
- Thompson Rick, *„Dirty Harry”*, „Senses of Cinema” 2000; dostępne przez: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/00/6/dirty.html> (30.12.2010 r.)
- Thorwald Jürgen, *Stulecie detektywów*, przeł. Karol Bunsch, Wanda Kragen, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Tibbetts John C., *Clint Eastwood and the Machinery of Violence*, „Literature/Film Quarterly”, 1993, Vol. 21, No. 1, s. 10–17.
- Titchecott Richard, *Making Monsters: Jeffrey Dahmer and the Social Construction of the Serial Killer*, University of Southern California, 1995.
- Tietchen Todd F., *Samples and Copycats: The Cultural Implications of the Postmodern Slasher in Contemporary American Film*, „Journal of Popular Film & Television”, Fall 1998, Vol. 26, No. 3, s. 98–107.

- Toplin Robert Brent, *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past*, 2nd Edition, University of Illinois Press, Urbana, Chicago 2009.
- Vardoulakis Dimitris, *The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's «The 'Uncanny'», „SubStance”* #110, 2006, Vol. 35, No. 2, s. 100–116.
- Vincendeau Ginette, *Francja w latach 1945–65 i Hollywood: „Policier” jako tekst międzynarodowy*, przeł. Artur Piskorz, [w:] Piotr Sitarski (red.), *Kino Europy*, Rabid, Kraków 2001, s. 73–107.
- Vogler Christopher, *Podróż autora: struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. Karolina Kosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Voytilla Stuart, *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Studio City (CA), 1999.
- Walker Elsie M., David T. Johnson (eds.), *Conversations with Directors: An Anthology of Interviews from Literature/Film Quarterly*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham (Md), 2008.
- Walker Michael, *Film Noir: Introduction*, [w:] Ian Cameron (ed.), *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista, London 1992, s. 8–38.
- Walker Samuel, Charles M. Katz, *The Police in America: An Introduction*, 5th Edition, McGraw-Hill Companies, 2005.
- Walton Saige, „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.).
- Weedon Chris, *Feminism, Theory and the Politics of Difference*, Willey–Blackwell, 1999.
- Welsh James M., *Action Films: the Serious, the Ironic, the Postmodern*, [w:] Wheeler Winston Dixon (ed.), *Film Genre 2000. New Critical Essays*, State University of New York Press, New York 2000, s. 161–176.
- Wildermuth Mark E., *Blood in the Moonlight. Michael Mann and Information Age Cinema*, McFarland & Company Publishers, Jefferson (NC), London 2005.
- Williams Linda, *Hard core: Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, przeł. Justyna Burzyńska, Irena Hansz, Miłosz Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Williams Tony, *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*, Fairleigh Dickinson University Press & Associated University Press, Madison, London 1996.
- Willis Sharon, *High Contrast: Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Duke University Press, Durham, London 1997.
- Wolfe Cary, Jonathan Elmer, *Subject to Sacrifice: Ideology, Psychoanalysis, and the Discourse of Species in Jonathan Demme's „Silence of the Lambs”, „Boundary 2”, Fall 1995, Vol. 22, No. 3, s. 141–170.*
- Wood Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Columbia University Press, New York 2003 (1986).
- Wright Will, *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1975 [analiza Wrighta została w dużej części przetłumaczona na język polski przez Piotra Kamińskiego i opublikowana w poszczególnych numerach „Dialogu” w 1979 roku].
- Wyatt Justin, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 1997.
- Yaquinto Marilyn, *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rouge Cop Character. A Dissertation*, Bowling Green State University, 2006; dostępne przez: http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi?acc_num=bgsu1143469295 (17.10.2010 r.).
- Zalewski Andrzej, *Typy konstrukcji znaczeniowych w filmie. Próba analizy fenomenologicznej, „Kino” 1979, nr 5, s. 25–29.*

Ząbkowska Magdalena, „Siedem”. *Techniczne środki wyrazowe i ich semantyczne przełożenie w sposobie wizualizacji świata przedstawionego*, „Film & TV Kamera” 2003, nr 2, s. 14–20.

Zuber Marcelina, *Komunikowanie międzykulturowe*, [w:] Bogusława Dobek-Ostrowska (red.), *Studia z teorii komunikowania masowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, s. 24–41.

<http://www.clinteastwood.org/forums/index.php?topic=1120.0;wap2> (5.12.2010 r.).

<http://www.vincelewis.net/44magnum.html> (27.12.2010 r.).

<http://www.afi.com/100years/movies10.aspx> (5.02.2012 r.).

<http://www.glbtc.com/glossary.php?id=5> (2.04.2011 r.).

Doppelgänger, [w:] *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*, dostępne przez: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/169319/doppelganger> (5.09.2011 r.).

Spis ilustracji

- Ilustracja 1.1. Rudy Diaz w *Blefie Coogana* (1968, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 1.2. Clint Eastwood w *Blefie Coogana* (1968, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 1.3. *Blef Coogana* (1968, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.1. Clint Eastwood (po lewej), Lee J. Cobb (po prawej) w *Blefie Coogana* (1968, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.2. Andrew Robinson w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.3. Andrew Robinson w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.4. Clint Eastwood w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.5. Andrew Robinson w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.6. Clint Eastwood w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.7. Clint Eastwood w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.8. *Brudny Harry* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.9. Chuck Hicks (po lewej) i Clint Eastwood (po prawej) w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.10. *Brudny Harry* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.11. *Brudny Harry* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.12. Andrew Robinson w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.13. Clint Eastwood w *Brudnym Harrym* (1971, reż. Don Siegel)
- Ilustracja 2.14. Felton Perry w *Sile magnum* (1973, reż. Ted Post)
- Ilustracja 2.15. Albert Popwell (po lewej), Margaret Avery (w środku), Bob McClurg (po prawej) w *Sile magnum* (1973, reż. Ted Post)
- Ilustracja 2.16. Debra A. Estok w *Sile magnum* (1973, reż. Ted Post)
- Ilustracja 2.17. Marcel Bozzuffi (na pierwszym planie) i Gene Hackman (w głębi) we *Francuskim łączniku* (1971, reż. William Friedkin)
- Ilustracja 2.18. Marcel Bozzuffi (pierwszy od lewej), Fernando Rey (drugi od lewej) i Gene Hackman (w głębi) we *Francuskim łączniku* (1971, reż. William Friedkin)
- Ilustracja 3.1. Sylvester Stallone w *Tango i Cash* (1989, reż. Andrey Konchalovskiy) (kopia DVD zmodyfikowana do projekcji telewizyjnej)
- Ilustracja 3.2. Kurt Russell w *Tango i Cash* (1989, reż. Andrey Konchalovskiy) (kopia DVD zmodyfikowana do projekcji telewizyjnej)
- Ilustracja 3.3. Sidney Poitier (po lewej) i Rod Steiger (po prawej) w *W upalną noc* (1967, reż. Norman Jewison)
- Ilustracja 3.4. Rene Russo (po lewej) i Mel Gibson w *Zabójczej broni 3* (1992, reż. Richard Donner)
- Ilustracja 3.5. Mel Gibson w *Zabójczej broni* (1987, reż. Richard Donner)
- Ilustracja 3.6. Danny Glover (w wannie) w *Zabójczej broni* (1987, reż. Richard Donner); odbici w lustrze kolejno od lewej: Darlene Love, Ebonie Smith, Traci Wolfe i Damon Hines
- Ilustracja 3.7. Danny Glover (na wierzchu) i Mel Gibson (pod spodem) w *Zabójczej broni* (1987, reż. Richard Donner)

- Ilustracja 3.8. Mel Gibson (po lewej) i Derrick O'Connor (po prawej) w *Zabójczej broni 2* (1989, reż. Richard Donner)
- Ilustracja 3.9. Mel Gibson (po lewej) i Derrick O'Connor (po prawej) w *Zabójczej broni 2* (1989, reż. Richard Donner)
- Ilustracja 3.10. Mel Gibson (leży) i Danny Glover (siedzi) w *Zabójczej broni 2* (1989, reż. Richard Donner)
- Ilustracja 3.11. W pierwszym rzędzie (siedzą bądź kucają) kolejno od lewej: Traci Wolfe, Joe Pesci, Rene Russo; w drugim rzędzie (stoją lekko pochyleni) kolejno od lewej: Damon Hines, Chris Rock, Ebonie Smith, Darlene Love, Mel Gibson; w trzecim rzędzie stoją kolejno od lewej Danny Glover i Steve Kahan; *Zabójcza broń 4* (1998, reż. Richard Donner)
- Ilustracja 3.12. Bruce Willis i Robert Lesser w *Szklanej pułapce* (1988, reż. John McTiernan)
- Ilustracja 3.13. Bruce Willis w *Szklanej pułapce* (1988, reż. John McTiernan)
- Ilustracja 3.14. Bruce Willis w *Szklanej pułapce* (1988, reż. John McTiernan)
- Ilustracja 3.15. Reginald VelJohnson w *Szklanej pułapce* (1988, reż. John McTiernan)
- Ilustracja 4.1. Ted Levine w *Milczeniu owiec* (1991, reż. Jonathan Demme)
- Ilustracja 4.2. Anthony Hopkins (po lewej) i Jodie Foster (po prawej) w *Milczeniu owiec* (1991, reż. Jonathan Demme)
- Ilustracja 4.3. William Petersen w *Łowcy* (1986, reż. Michael Mann)
- Ilustracja 4.4. Tom Noonan w *Łowcy* (1986, reż. Michael Mann)
- Ilustracja 4.5. Joan Allen (tyłem, po lewej stronie) i Tom Noonan (tyłem, po prawej stronie) w *Łowcy* (1986, reż. Michael Mann)
- Ilustracja 4.6. Brad Pitt (po lewej) i Morgan Freeman (po prawej) w *Siedem* (1995, reż. David Fincher)
- Ilustracja 4.7. Morgan Freeman (po lewej), Brad Pitt (w środku) i Gwyneth Paltrow (po lewej) w *Siedem* (1995, reż. David Fincher)
- Ilustracja 4.8. Morgan Freeman (po lewej) i Brad Pitt (po prawej) w *Siedem* (1995, reż. David Fincher)
- Ilustracja 4.9. Sigourney Weaver (po lewej) i Holly Hunter (po prawej) w *Psychopacie* (1995, reż. Jon Amiel) (kopia DVD zmodyfikowana do projekcji telewizyjnej)
- Ilustracja 4.10. Whoopi Goldberg (w głębi) w *Śmiercionośnej ślicznotce* (1987, reż. Tom Holland) (kopia DVD zmodyfikowana do projekcji telewizyjnej)
- Ilustracja 4.11. Jodie Foster (w głębi) i Ted Levine (po prawej) w *Milczeniu owiec* (1991, reż. Jonathan Demme)
- Ilustracja 4.12. Jamie Lee Curtis w *Błękitnej stali* (1989, reż. Kathryn Bigelow) (kopia DVD zmodyfikowana do projekcji telewizyjnej)

Indeks filmów

- 16 *przecznic* (16 *Blocks*, 2006), reż. Richard Donner, 239
- 36 (36 *Quai des Orfèvres*, 2004), reż. Olivier Marchal, 11
- 48 *godzin* (48 *Hrs.*, 1982), reż. Walter Hill, 32, 53, 62, 258, 273, 293, 358
- Absolwent* (*The Graduate*, 1967), reż. Mike Nichols, 48
- Adam 12* (1968–1975), NBC, twórcy: R.A. Cinader, Jack Webb, 110
- Adventurous Blonde, The* (1937), reż. Frank McDonald, 437
- Adwokat diabła* (*Guilty as Sin*, 1993), reż. Sidney Lumet, 439
- Agresja* (*The Offence*, 1972), reż. Sidney Lumet, 11
- Akademia policyjna* (1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1994), 32
- Alexander Hamilton* (1931), reż. John G. Adolphi, 130, 131
- American Beauty* (1999), reż. Sam Mendes, 410
- American Psycho* (2000), reż. Mary Harron, 361, 364
- Amnezja* (*Twisted*, 2004), Philip Kaufman, 361, 378, 432, 454, 462
- Any Number Can Play* (1949), reż. Mervyn LeRoy, 133
- Are you there?* (1931), reż. Hamilton MacFadden, 437
- Atak na posterunek 13* (*Assault on Precinct 13*, 1976), reż. John Carpenter, 33, 238
- Baby Face Nelson* (1957), reż. Don Siegel, 68
- Bad Boys* (1995), reż. Michael Bay, 225, 358, 359
- Bad Boys II* (2003), reż. Michael Bay, 358, 359
- Bannion* (*The Big Heat*, 1953), reż. Fritz Lang, 24
- Baretta* (1975–1978), ABC, twórca: Stephen J. Cannel, 110
- Beach Patrol* (1979), reż. Bob Kelljan, 238
- Bedroom Window, The* (1924), reż. William C. de Mille, 436
- Bez twarzy* (*Face/Off*, 1997), reż. John Woo, 117, 358
- Bezsenność* (*Insomnia*, 2002), reż. Christopher Nolan, 32, 239
- Billy Jack* (1971), reż. Tom Laughlin, 67, 106, 141, 155
- Blef Coogana* (*Coogan's Bluff*, 1968), reż. Don Siegel, 17, 66, 67, 68–72, 125, 132, 135, 142, 155, 156, 157, 236, 238, 487
- Błękitna stal* (*Blue Steel*, 1989), reż. Kathryn Bigelow, 53, 117, 118, 361, 432, 440, 446, 451, 452, 461, 488
- Blink* (1994), reż. Michael Apted, 405
- Blokada* (*Blockade*, 1928), reż. William Dieterle, 436
- Blue Knight, The* (1973), reż. Robert Butler, 238
- Blue Lamp, The* (1950), reż. Basil Dearden, 11
- Blue Velvet* (1986), reż. David Lynch, 29
- Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), reż. Arthur Penn, 48, 51, 124
- Brannigan* (1975), reż. Douglas Hickox, 238
- Brudny Harry* (*Dirty Harry*, 1971), reż. Don Siegel, 17, 26, 29, 34, 56, 61, 66, 68, 79, 81, 96, 101, 115, 116, 122, 124, 125, 131, 140, 141, 142, 143–144, 145–200, 201, 202, 204, 205, 207, 213, 215, 218, 219, 221, 224, 229, 233, 236, 238, 252, 303, 304, 323, 338, 339, 432, 468, 469, 487

- Bullitt* (1968), reż. Peter Yates, 17, 25, 29, 66, 125, 132, 224
- Bumerang* (*Boomerang!*, 1947), reż. Elia Kazan, 370
- Bunt na Bounty* (*Mutiny on the Bounty*, 1962), reż. Lewis Milestone, Carol Reed, 133
- Buntownik bez powodu* (*Rebel Without a Cause*, 1955), reż. Nicholas Ray, 158
- Butch Cassidy i Sundance Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969), reż. George Roy Hill, 261
- By Love Possessed* (1961), reż. John Sturges, 133
- Cabiria* (1913), reż. Giovanni Pastrone, 246
- Cagney i Lacey* (*Cagney and Lacey*, 1981–1988), CBS, twórcy: Barbara Avedon, Barbara Corday, 447
- Carrie* (1976), reż. Brian De Palma, 388
- Cebulowe pole* (*The Onion Field*, 1979), reż. Harold Becker, 238, 239
- Cela* (*The Cell*, 2000), reż. Tarsem Singh, 361, 432, 454, 462
- Chase* (1973–1974), NBC, twórca: Stephen J. Cannell, 238
- Chinatown* (1974), reż. Roman Polański, 29
- Chłopaki z sąsiedztwa* (*Boyz N the Hood*, 1991), reż. John Singleton, 276
- Chłopcy z ferajny* (*Goodfellas*, 1990), reż. Martin Scorsese, 359
- Choirboys, The* (1977), reż. Robert Aldrich, 238
- Chrzest* (2010), reż. Marcin Wrona, 13
- Ciężka próba* (*The Hard Way*, 1991), reż. John Badham, 254, 274, 276–278, 282, 358
- City, The* (1977), reż. Harvey Hart, 238, 239
- Co z oczu, to z serca* (*Out of Sight*, 1998), reż. Steven Soderbergh, 443, 454, 462
- Cobra* (1986), reż. George P. Cosmatos, 34, 239, 358
- Coffy* (1973), reż. Jack Hill, 438
- Coma* (1978), reż. Michael Crichton, 210, 445, 446
- Contract on Cherry Street* (1977), reż. William A. Graham, 238
- Cop Land* (1997), reż. James Mangold, 32, 466
- Cops and Robin* (1978), reż. Allen Reisner, 238, 239
- CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas* (*CSI Crime Scene Investigation* lub *CSI Las Vegas*, 2000–...), CBS, twórca: Anthony E. Zuiker, 109
- CSI: Kryminalne zagadki Miami* (*CSI Miami*, 2002–2012), CBS, twórca: Anthony E. Zuiker, 53
- CSI: Kryminalne zagadki Nowego Jorku* (*CSI NY*, 2004–...), CBS, twórcy: Anthony E. Zuiker, Carol Mendelsohn, Ann Donahue, 53
- Czarna róża* (*The Black Rose*, 1950), reż. Henry Hathaway, 133
- Czarna wdowa* (*Black Widow*, 1987), reż. Bob Rafelson, 118, 361, 446, 449, 457, 461
- Czarny deszcz* (*Black Rain*, 1989), reż. Ridley Scott, 235, 239, 254, 259, 274
- Czarny marmur* (*The Black Marble*, 1980), reż. Harold Becker, 32, 435
- Czerwona gorączka* (*Red Heat*, 1988), reż. Walter Hill, 90, 235, 259, 274, 294, 358
- Czerwona rzeka* (*Red River*, 1948), reż. Howard Hawks, 309
- Czerwony smok* (*Red Dragon*, 2002), reż. Brett Ratner, 385, 396, 432
- Człowiek w szarym garniturze* (*The Man in the Gray Flannel Suit*, 1956), reż. Nunnally Johnson, 95, 133
- Człowiek, który zabił Liberty Valance'a* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), reż. John Ford, 269
- Deadly Hero* (1976), reż. Ivan Nagy, 238
- Debt, The* (1912), 285
- Detektyw* (*The Detective*, 1968), reż. Gordon Douglas, 17, 25, 34, 125, 132, 133, 136–140, 159, 236
- Detektyw McQ* (*McQ*, 1974), reż. John Sturges, 155, 238
- Detektyw w szpilkach* (*V.I. Warshawski*, 1991), reż. Jeff Kanew, 441, 446

- Dexter* (2006–...), Showtime, twórca: James Manos, Jr., 54
- Diabeł o czwartej* (*The Devil at 4 O'Clock*, 1961), reż. Mervyn LeRoy, 133
- Disraeli* (1929), reż. Alfred E. Green, 130, 131
- Długi pocałunek na dobranoc* (*The Long Kiss Goodnight*, 1996), reż. Renny Harlin, 443
- Długi postój na Park Avenue* (*The Taking of Pelham One Two Three*, 1974), reż. Joseph Sargent, 132, 236
- Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, 1960), reż. Jean-Luc Godard, 231
- Doberman deka* (1977), reż. Kinji Fukasaku, 11
- Dobry gliniarz* (*One Good Cop*, 1991), reż. Heywood Gould, 275, 359
- Dobry, zły, brzydki* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), reż. Sergio Leone, 142
- Doktor* (*The Doctor*, 1991), reż. Randa Haines, 275
- Dom Rotszyldów* (*The House of Rothschild*, 1934), reż. Alfred L. Werker, 131
- Dotknięcie zła* (*The Touch of Evil*, 1958), reż. Orson Welles, 24, 228, 377
- Dowód rzeczowy* (*Physical Evidence*, 1989), reż. Michael Crichton, 439
- Dragnet* (1951–1959), NBC, twórca: Jack Webb, 111
- Druga prawda* (*Reversal of Fortune*, 1990), reż. Barbet Schroeder, 29
- Dusiciel z Bostonu* (*The Boston Strangler*, 1968), reż. Richard Fleischer, 17, 34, 124, 125, 132, 236, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 377, 378, 431
- Dwuminutowe ostrzeżenie* (*Two Minute Warning*, 1976), reż. Larry Pearce, 238
- Dzień próby* (*Training Day*, 2001), reż. Antoine Fuqua, 33, 467
- Dziewczyna z reklamy* (*Lipstic*, 1976), reż. Lamont Johnson, 107
- Dzika banda* (*The Wild Bunch*, 1969), reż. Sam Peckinpah, 66, 124
- Egzorcysta* (*The Exorcist*, 1973), reż. William Friedkin, 221
- Ejder Kapanı* (2009), reż. Uğur Yücel, 11
- Fałszywy krok* (*Pushover*, 1954), reż. Richard Quine, 24
- Fargo* (1996), reż. Ethan Coen, Joel Coen, 29, 56, 229, 415, 441, 442, 462
- Filadelfia* (*Philadelphia*, 1993), reż. Jonathan Demme, 291
- Firefox* (1982), reż. Clint Eastwood, 215
- Fisher King* (*The Fisher King*, 1991), reż. Terry Gilliam, 275
- Follow Me Home* (1996), reż. Peter Bratt, 363
- Forrest Gump* (1994), reż. Robert Zemeckis, 363
- Fort Apache, Bronx* (*Fort Apache, the Bronx*, 1981), reż. Daniel Petrie, 239
- Foxes of Harrow, The* (1947), reż. John M. Stahl, 133
- Foxy Brown* (1974), reż. Jack Hill, 438
- Francuski łącznik* (*The French Connection*, 1971), reż. William Friedkin, 17, 26, 29, 32, 34, 56, 66, 76, 79, 80, 101, 109, 115, 123, 125, 131, 140, 141, 173, 181, 218, 219–234, 236, 238, 271, 378, 432, 468, 469, 487
- Francuski łącznik II* (*The French Connection II*, 1975), reż. John Frankenheimer, 34, 141, 234–236, 238, 468
- Gabinet doktora Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920), reż. Robert Wiene, 369
- Gabinet figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), reż. Leo Birinsky, Paul Leni, 369
- Ghost Patrol, The* (1923), reż. Nat Ross, 18
- Girl Detective, The* (1915), reż. James W. Horne, 436
- Girl from Chicago, The* (1927), reż. Ray Enright, 436
- Girl from Havana, The* (1929), reż. Benjamin Stoloff, 437
- Girl in the Empty Grave, The* (1977), reż. Lou Antonio, 238, 239
- Glina* (*Un Flic*, 1972), reż. Jean-Pierre Melville, 11, 378
- Gliniarz* (1988), reż. James B. Harris, 76, 255, 379

- Gliniarz w przedszkolu* (*Kindergarten Cop*, 1991), reż. Ivan Reitman, 275, 276, 358
- Gliniarz z Beverly Hills* (1984, 1987, 1994) *Hills*, 32, 53, 225, 239, 258, 260, 273, 293, 358, 415
- Godziny szczytu* (1998, 2001, 2007, 2011), 358, 415
- Godziny szczytu* (*Rush Hour*, 1998), reż. Brett Ratner, 235
- Gorący towar* (*City Heat*, 1984), reż. Richard Benjamin, 33, 144, 155
- Gorączka* (*Heat*, 1995), reż. Michael Mann, 33, 117, 123, 359, 396
- Gorączka śmierci* (*Dead Heat*, 1988), reż. Mark Goldblatt, 33
- Gwiezdne wojny* (*Star Wars*, 1977), reż. George Lucas, 62, 246, 247
- Halloween* (1978), reż. John Carpenter, 379
- Hana-bi* (1997), reż. Takeshi Kitano, 11
- Hannibal* (2001), reż. Ridley Scott, 385, 433, 449, 459
- Henry: portret seryjnego zabójcy* (*Henry Portrait of a Serial Killer*, 1986), reż. John McNaughton, 367, 368
- Hill Street Blues* (1981–1987), NBC, twórcy: Steven Bochco, Michael Kozolla, 447
- Honkytonk Man* (1982), reż. Clint Eastwood, 215
- Hud, syn farmera* (*Hud*, 1963), reż. Martin Ritt, 158
- In Humanity's Cause* (1913), 285
- In Slavery Days* (1913), reż. Otis Turner, 285
- Invisible Web, The* (1921), reż. Beverly C. Rule, 436
- Inwazja porywaczy ciał* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), reż. Don Siegel, 195
- Jennifer 8* (1992), reż. Bruce Robinson, 378, 405, 432
- Jestem niewinny* (*Fury*, 1936), reż. Fritz Lang, 29
- Jingi naki tatakai* (1973–1974), reż. Kinji Fukasaku, 259
- Joe* (1969), reż. John G. Avildsen, 106
- Justified: Bez przebaczenia* (2010–...), FX, twórca: Graham Yost, 54
- Kaliber 45* (*Ms. 45*, 1981), reż. Abel Ferrara, 107, 216
- Kalifornia* (1993), reż. Dominic Sena, 361, 368
- Kalifornijski poker* (*California Split*, 1974), reż. Robert Altman, 261
- Kangaroo* (1952), reż. Lewis Milestone, 133
- Kanun Namina* (1952) reż. Lutfi Akad, 11
- Kardynał Richelieu* (*Cardinal Richelieu*, 1935), reż. Rowland V. Lee, 131
- Killer Inside Me, The* (1976), reż. Burt Kennedy, 238
- Kleopatra Jones* (*Cleopatra Jones*, 1973), reż. Jack Starrett, 438, 446
- Klute* (1971), reż. Alan J. Pakula, 33, 238
- Kobieta w cemencie* (*Lady in Cement*, 1968), reż. Gordon Douglas, 133
- Kochać się* (*Making Love*, 1982), reż. Barry Sandler, 263
- Kojak* (1973–1978), CBS, twórca: Abby Mann, 110
- Kolekcjoner* (*Kiss the Girls*, 1997), reż. Gary Fleder, 432
- Kolekcjoner kości* (*The Bone Collector*, 1999), reż. Phillip Noyce, 361, 432, 454, 455, 456, 462
- Kolory* (*Colors*, 1988), reż. Dennis Hopper, 32, 239, 266
- Konwój* (*Convoy*, 1978), reż. Sam Peckinpah, 26
- Kret* (2011), reż. Rafael Lewandowski, 13
- Król Nowego Jorku* (*King of New York*, 1990), reż. Abel Ferrara, 360
- Królowa bez korony* (*The Divine Lady*, 1929), reż. Frank Lloyd, 130
- Krwawa mamuska* (*Bloody Mama*, 1970), reż. Roger Corman, 124
- Krwawa profesja* (*Blood Work*, 2002), reż. Clint Eastwood, 378, 432
- Krwawy Romeo* (*Romeo Is Bleeding*, 1993), reż. Peter Medak, 33, 56
- Kryptonim Nina* (*Point of No Return*, 1993), reż. John Badham, 440
- Księżę Wielkiego Miasta* (*Prince of the City*, 1981), reż. Sidney Lumet, 32

- Kto się boi Virginii Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1966), reż. Mike Nichols, 74
- Law and Order* (1976), reż. Marvin J. Chomsky, 238
- Lina* (*Tightrope*, 1984), reż. Richard Tuggle, 34, 144, 218, 229, 379, 431
- Lineup, The* (1958), reż. Don Siegel, 68
- Love story* (1970), reż. Arthur Hiller, 263
- Łowca* (*Manhunter*, 1986), reż. Michael Mann, 22, 35, 115, 116, 124, 229, 239, 361, 379, 382, 383, 393–409, 430, 431, 468, 488
- Łowca androidów* (*Blade Runner*, 1982), reż. Ridley Scott, 26, 278
- Lysistrata* (1914), 286
- M – morderca* (*M*, 1931), reż. Fritz Lang, 369
- Madame Du Barry* (*Du Barry, Woman of Passion*, 1931), reż. Sam Taylor, 130
- Madame Pompadour* (1927), reż. Herbert Wilcox, 130
- Madigan* (1968), reż. Don Siegel, 17, 25, 34, 68, 132, 133–136, 140, 159, 236
- Malaria* (*Jungle Fever*, 1991), reż. Spike Lee, 276
- Mały wielki człowiek* (*Little Big Man*, 1970), reż. Arthur Penn, 66
- Man who Cheated Himself, The* (1950), reż. Felix E. Feist, 24
- March of Time, The* (1935–1951) producent: Louis de Rochemont, 25
- MASH* (1972), reż. Robert Altman, 80
- Matrix* (1999), reż. Andy Wachowski, Lana Wachowski, 184
- McCabe i pani Miller* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971), reż. Robert Altman, 51, 66
- Milczenie owiec* (*The Silence of the Lambs*, 1991), reż. Jonathan Demme, 16, 26, 35, 53, 116, 117, 118, 122, 361, 382, 383–393, 396, 397, 432, 440, 441, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 459, 461, 468, 488
- Milioner* (*The Millionaire*, 1930), reż. John G. Adolphi, 130
- Mississippi w ogniu* (*Mississippi Burning*, 1988), reż. Alan Parker, 266–270, 274, 288
- Młody porucznik* (*Le Petit lieutenant*, 2005) franc. reż. Xavier Beauvois, 11
- Morderstwo na zamówienie* (*Murder by Decree*, 1979), reż. Bob Clark, 378
- Morderstwo w Orient Ekspresie* (*Murder on the Orient Express*, 1974), reż. Sidney Lumet, 29
- Morze miłości* (*Sea of Love*, 1989), reż. Harold Becker, 33, 124, 432
- Mściciel* (*High Plains Drifter*, 1973), reż. Clint Eastwood, 176
- Muły siostry Sary* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970), reż. Don Siegel, 142
- Murder on a Honeymoon* (1935), reż. Lloyd Corrigan, 446
- Na fali* (*Point Break*, 1991), reż. Kathryn Bigelow, 22, 56, 229, 266, 415, 451
- Na krawędzi prawa* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950), reż. Otto Preminger, 24
- Naga broń* (*Naked Gun*, 1988, 1991, 1994), 32
- Nagi instynkt* (*Basic Instinct*, 1992), reż. Paul Verhoeven, 29
- Nagie miasto* (*The Naked City*, 1948), reż. Jules Dassin, 109, 370
- Nagie miasto* (*The Naked City*, 1958–1963), ABC, twórca: Stirling Siliphant, 111
- Nagle uderzenie* (*Sudden Impact*, 1983), reż. Clint Eastwood, 34, 144, 149, 151, 160, 173, 215–216, 238, 359, 461, 468
- Nancy Drew, Reporter* (1939), reż. William Clemens, 446
- Napad na pociąg* (*The Great Train Robbery*, 1903), reż. Edwin S. Porter, 129, 130
- Narodziny narodu* (*The Birth of a Nation*, 1915), reż. David W. Griffith, 246, 285, 286
- Nasza klasa* (*Klass*, 2007), reż. Ilmar Raag, 367
- Nędzne psy* (*Straw Dogs*, 1971), reż. Sam Peckinpah, 106, 125

- Nędznicy (*Les Miserables*, 1952), reż. Lewis Milestone, 133
- Negocjator (*The Negotiator*, 1998), reż. F. Gary Gray, 32, 239, 467
- Nico (*Above the Law*, 1988), reż. Andrew Davis, 358
- Niesamowity jeździec (*Pale Rider*, 1985), reż. Clint Eastwood, 142
- Nietolerancja (*Intolerance*, 1916), reż. David W. Griffith, 246
- Nietykalni (*The Untouchables*, 1987), reż. Brian De Palma, 32, 33, 255, 463, 465
- Nieuchwytny (*Untraceable*, 2008), reż. Gregory Hoblit, 431, 462
- Nieugięci (*Mulholland Falls*, 1996), reż. Lee Tamahori, 33, 359
- Nieznanomi z pociągu (*Strangers on a Train*, 1951), reż. Alfred Hitchcock, 368
- Nocny jastrząb (*Nighthawks*, 1981), reż. Bruce Malmuth, 214, 239, 256, 279, 466
- Nocny kowboj (*Midnight Cowboy*, 1969), reż. John Schlesinger, 261
- Nosferatu – symfonia grozy (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), reż. Friedrich Wilhelm Murnau, 369
- Nowi centurioni (*The New Centurions*, 1972), reż. Richard Fleischer, 109, 155, 238
- Obcy – 8 pasażer Nostromo (*Alien*, 1979), reż. Ridley Scott, 360
- Obcy – decydujące starcie (*Aliens*, 1986), reż. James Cameron, 360
- Obcy 3 (*Alien³*, 1992), reż. David Fincher, 360
- Obcy: przebudzenie (*Alien: Resurrection*, 1997), reż. Jean-Pierre Jeunet, 360
- Obcy wśród nas (*A Stranger Among Us*, 1992), reż. Sidney Lumet, 33, 443, 446, 454, 455, 462
- Oblawa (*The Chase*, 1966), reż. Arthur Penn, 25, 132, 239
- Obserwator (*The Watcher*, 2000), reż. Joe Charbanic, 378, 432
- Odnaleźć siebie (*Regarding Henry*, 1991), reż. Mike Nichols, 275
- Odruch (*Impulse*, 1990), reż. Sondra Locke, 446, 456, 462
- Odnaka 373 (*Badge 373*, 1973), reż. Howard W. Koch, 238
- Ojciec chrzestny (*The Godfather*, 1972), reż. Francis Ford Coppola, 21, 29
- Ojciec chrzestny III (*The Godfather: Part III*, 1990), reż. Francis Ford Coppola, 359
- Opowieści o detektywie (*Detective Story*, 1951), reż. William Wyler, 24
- Oślawiona (*Notorious*, 1946), reż. Alfred Hitchcock, 457
- Ostatni dżentelmen (*The Last Gentleman*, 1934), reż. Sidney Lanfield, 130
- Ostatni skaut (*The Last Boy Scout*, 1991), reż. Tony Scott, 77, 254, 255, 274, 293, 358
- Oszukany (*The Beguiled*, 1971), reż. Don Siegel, 142
- Panika na ulicach (*Panic in the Streets*, 1950), reż. Elia Kazan, 370
- Park jurajski (*Jurassic Park*, 1993), reż. Stevel Spielberg, 247
- Patton (1968), reż. Franklin J. Schaffner, 80
- Pearl as a Detective (1914), reż. Phillips Smalley, 436
- Pechowa Elektra Glide (*Electra Glide in Blue*, 1973), reż. James William Guercio, 56, 238, 239, 415
- Piątek trzynastego (*Friday the 13th*, 1980), reż. Sean S. Cunningham, 379
- Pieskie popołudnie (*Dog Day Afternoon*, 1975), reż. Sidney Lumet, 261
- Piorun i Lekka Stopa (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974), reż. Michael Cimino, 261
- Płonący wieżowiec (*The Towering Inferno*, 1974), reż. John Guillermin, 246, 350
- Pluję na twój grób (*I Spit on Your Grave*, 1977), reż. Meir Zarchi, 107, 216, 460
- Podjeżdżani (*The Usual Suspects*, 1995), reż. Bryan Singer, 33
- Podjeżdżany (*Suspect*, 1987), reż. Peter Yates, 439

- Podglądacz* (*Peeping Tom*, 1960), reż. Michael Powell, 371
- Podwójne ubezpieczenie* (*The Double Indemnity*, 1944), reż. Billy Wilder, 29
- Podwójny kamuflaż* (*Deep Cover*, 1992), reż. Bill Duke, 32, 467
- Police Story* (1973–1977), NBC, twórca: Joseph Wambaugh, 110, 239
- Police Story, The* (1973), reż. William A. Graham, 238
- Police Woman* (1974–1978), NBC, twórca: Robert E. Collins, 447
- Policja* (*Dark Blue*, 2002), reż. Ron Shelton, 32, 34, 255, 466
- Policjanci* (*Busting*, 1974), reż. Peter Hyams, 238
- Policjanci* (*Fuzz*, 1972), reż. Richard A. Colla, 32
- Policjanci z Miami* (*Miami Vice*, 1984–1990), NBC, USA Network, twórca: Anthony Yerkovich, 111
- Północ – północny zachód* (*North by Northwest*, 1959), reż. Alfred Hitchcock, 94
- Port lotniczy* (*Airport*, 1970, 1974, 1977), 350
- Poszukiwacze* (*The Searchers*, 1956), reż. John Ford, 228
- Powiększenie* (*Blowup*, 1966), reż. Michelangelo Antonioni, 75
- Powrót do przyszłości* (1985, 1989, 1990), 278
- Powrót do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985), reż. Robert Zemeckis, 249
- Pozytywka* (*Music Box*, 1989), reż. Costa-Gavras, 439
- Prawo i porządek: Zbrodniczy zamiar* (*Law & Order*, 1990–2010), NBC, twórca: Dick Wolf, 54
- Prowler, The* (1951), reż. Joseph Losey, 24
- Przebudzenie* (*Awakenings*, 1990), reż. Penny Marshall, 250
- Psy* (1992), reż. Władysław Pasikowski, 11
- Psy II: Ostatnia krew* (1994), reż. Władysław Pasikowski, 11
- Psychopata* (*Copycat*, 1995), reż. Jon Amiel, 118, 122, 361, 432, 441, 442, 443, 462, 488
- Psychoza* (*Psycho*, 1960), reż. Alfred Hitchcock, 228, 367, 368, 370, 371, 388
- Pula śmierci* (*The Dead Pool*, 1988), reż. Buddy Van Horn, 34, 144, 149, 150, 151, 155, 160, 173, 216–218, 238, 359, 468
- Pulp Fiction* (1994), reż. Quentin Tarrantino, 411
- Puszka Pandory* (*Die Büchse der Pandora*, 1929), reż. Georg Wilhelm Pabst, 369
- Pytania i odpowiedzi*, (*Q & A*, 1990), reż. Sidney Lumet, 56
- Quo Vadis?* (1913), reż. Enrico Guazzoni, 246
- Rain Man* (1988), reż. Barry Levinson, 250
- Rambo* (1982, 1985, 1988), 62, 279
- Rambo II* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985), reż. George P. Cosmatos, 186
- Raport dla komisarza* (*Report to the Commissioner*, 1975), reż. Milton Katselas, 238
- Raport Pelikana* (*The Pelican Brief*, 1993), reż. Alan J. Pakula, 291
- Rawhide* (1959–1965), CBS, 141
- Real American Hero, A* (1978), reż. Lou Antonio, 238
- Renegaci* (*Renegades*, 1989), reż. Jack Sholder, 256, 358
- Return of Mod Squad, The* (1979), reż. George McCowan, 238, 239
- Rewolwer i melonik* (*The Avengers*, 1998), reż. Jeremiah S. Chechik, 446
- RoboCop* (1987), reż. Paul Verhoeven, 33, 108, 239
- RoboCop 2* (1990), reż. Irvin Kershner, 276
- Rocky* (1976, 1979, 1982, 1985, 1990), 62, 279
- Rodeo* (*J.W. Coop*, 1972), reż. Cliff Robertson, 26
- Rogue Cop* (1954), reż. Roy Rowland, 24

- Rok smoka* (*Year of the Dragon*, 1985), reż. Michael Cimino, 33, 239
- Ścieżka strachu* (*Miller's Crossing*, 1990), reż. Ethan Coen, Joel Coen, 359
- Serpico* (1974), reż. Sidney Lumet, 32, 33, 79, 155, 238, 466
- Sheba, Baby* (1975), reż. William Girdler, 438
- Shield for Murder* (1954), reż. Howard W. Koch, Edmond O'Brien, 24
- Siedem* (*Se7en*, 1995), reż. David Fincher, 26, 35, 53, 116, 124, 225, 239, 266, 361, 364, 368, 374, 382, 383, 409–428, 432, 468, 488
- Siła magnum* (*Magnum Force*, 1973), reż. Ted Post, 34, 76, 86, 116, 124, 141, 142, 144, 149, 150, 173, 180, 201–211, 213, 238, 256, 266, 305, 468, 487
- Slattery's Hurricane* (1949), reż. André De Toth, 133
- Sławetna Betsy* (*Glorious Betsy*, 1928), reż. Alan Crosland, 130
- Słoń* (*Elephant*, 2003), reż. Gus Van Sant, 367
- Smart Blonde* (1937), reż. Frank McDonald, 437
- Śmiercionośna ślicznotka* (*Fatal Beauty*, 1987), reż. Tom Holland, 440, 447, 448–449, 461, 488
- Śmiertelna wyliczanka* (*Murder by Numbers*, 2002), reż. Barbet Schroeder, 361, 432, 462
- Sniper, The* (1952), reż. Edward Dmytryk, 370, 371
- Speed* (1994, 1997), 63, 358
- Sprawa honoru* (*The General's Daughter*, 1999), reż. Simon West, 239
- Star Trek* (1979), reż. Robert Wise, 62
- Starsky and Hutch* (1975–1979), ABC, twórca: William Blinn, 110, 238, 239
- Stary Anglik* (*Old English*, 1930), reż. Alfred E. Green, 130
- Strach na wróble* (*Scarecrow*, 1973), reż. Jerry Schatzberg, 261
- Strażnik czasu* (*Timecop*, 1994), reż. Peter Hyams, 33
- Strażnik prawa* (*The Enforcer*, 1976), reż. James Fargo, 32, 34, 86, 116, 144, 149, 150, 151, 160, 172, 173, 180, 204, 208, 211, 213, 214, 238, 435, 461, 468
- Sublokatorka* (*Single White Female*, 1992), reż. Barbet Schroeder, 368
- Successful Calamity, A* (1932), reż. John G. Adolphi, 130
- Sułtani westernu* (*City Slickers*, 1991), reż. Ron Underwood, 275
- Świadek* (*Witness*, 1985), reż. Peter Weir, 32, 33
- Switch – Trudno być kobietą* (*Switch*, 1991), reż. Blake Edwards, 275, 276, 277
- Swobodny jeździec* (*Easy Rider*, 1969), reż. Dennis Hopper, 26, 125, 261
- Szczęki* (*Jaws*, 1975), reż. Steven Spielberg, 62, 246, 247, 315
- Szklana pułapka* (1988, 1990, 1995, 2007), 26, 35, 53, 62, 116, 214, 239, 295, 297, 299, 327, 344, 354, 357, 468
- Szklana pułapka* (*Die Hard*, 1988), reż. John McTiernan, 96, 108, 115, 116, 121, 123, 244, 245, 254, 259, 260, 266, 271, 274, 294, 303, 310, 317, 327–348, 349, 351, 354, 466, 468, 488
- Szklana pułapka 2* (*Die Hard 2*, 1990), reż. Renny Harlin, 348–352, 359
- Szklana pułapka 3* (*Die Hard: With a Vengeance*, 1995), reż. John McTiernan, 256, 272, 274, 352–356, 359
- Szklana pułapka 4.0* (*Feel Free or Die Hard*, 2007), reż. Len Wiseman, 255, 272
- Szwadron śmierci* (*The Death Squad*, 1974), reż. Harry Falk, 238
- Tajemnice Los Angeles* (*L.A. Confidential*, 1997), reż. Curtis Hanson, 32, 33, 359
- Tango i Cash* (*Tango & Cash*, 1989), reż. Andriej Konczalowski, 254, 274, 278–283, 358, 487
- Teksańska masakra piłą mechaniczną* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), reż. Tobe Hooper, 388
- Terminator* (*The Terminator*, 1984), reż. James Cameron, 62, 184, 360

- Terminator 2: Dzień sądu* (*Terminator 2 Judgement Day*, 1991), reż. James Cameron, 90, 275, 276, 339, 360
- The Octoroon* (1913), reż. Sidney Olcott, 285
- The Rookies* (1972–1976), abc, twórca: Rita Lakin, 110, 239
- The Seven-Ups* (1973), reż. Philip D'Antoni, 238
- Thelma i Louise* (*Thelma and Louise*, 1991), reż. Ridley Scott, 441, 459
- Toma* (1973), reż. Richard T. Heffron, 238
- Tony Rome* (1967), reż. Gordon Douglas, 133
- Tora! Tora! Tora!* (1970), reż. Kinji Fukasaku, Richard Fleischer, 80
- Tragedia Posejdona* (*The Poseidon Adventure*, 1972), reż. Ronald Neame, 246
- Trofeum zabójcy* (*Badge of the Assassin*, 1985), reż. Mel Damski, 293
- Two-Five, The* (1978), reż. Bruce Kessler, 238
- Ucieczka z Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, 1979), reż. Don Siegel, 142
- Ucieczka z Brooklynu* (*Straight Out of Brooklyn*, 1991), reż. Matty Rich, 276
- Ulice strachu* (*Urban Legend*, 1998), reż. Jamie Blanks, 379
- Unknown Woman* (1935), reż. Albert S. Rogell, 437
- Urodzeni mordercy* (*Natural Born Killers*, 1994), reż. Olivier Stone, 361, 364
- Uśmiechnięty gliniarz* (*The Laughing Policeman*, 1973), reż. Stuart Rosenberg, 132, 155, 236
- Utalentowany pan Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999), reż. Anthony Minghella, 368
- Victor, Victoria* (1982), reż. Blake Edwards, 263
- W drodze do Cordura* (*They Came to Cordura*, 1959), reż. Robert Rossen, 133
- W matni* (*Rush*, 1991), reż. Lili Fini Zanuck, 446
- W przedśionku piekła* (*State of Grace*, 1990), reż. Phil Joanou, 360
- W samo południe* (*High Noon*, 1952), reż. Fred Zinnemann, 155, 327
- W sieci zła* (*Fallen*, 1998), reż. Gregory Hoblit, 34, 239, 464, 465
- W upalną noc* (*In the Heat of the Night*, 1967), reż. Norman Jewison, 17, 25, 26, 86, 132, 236, 287, 288–291, 292, 467, 487
- W walce z gangsterami* (*G' Men*, 1935), reż. William Keighley, 21
- Wąska krawędź* (*The Narrow Margin*, 1952), reż. Richard Fleischer, 108
- Wilkołaki* (*Wolfen*, 1981), reż. Michael Wagleigh, 33
- Wiosenna bujność traw* (*Splendor in the Grass*, 1961), reż. Elia Kazan, 74
- Wolter* (*Voltaire*, 1933), reż. John G. Adolfi, 131
- Working Man, The* (1933), reż. John G. Adolfi, 130
- Wściekłe psy* (*Reservoir Dogs*, 1992), reż. Quentin Tarantino, 56
- Wydarzyło się w Los Angeles* (*L.A. Takedown*, 1989), reż. Michael Mann, 117, 396
- Wydział wewnętrzny* (*Internal Affairs*, 1990), reż. Mike Figgis, 32, 239
- Wygrać ze śmiercią* (*Hard to Kill*, 1990), reż. Bruce Malmuth, 358
- Wyścig z czasem* (*Out of Time*, 2003), reż. Carl Franklin, 239
- Wyzwanie* (*The Gauntlet*, 1977), reż. Clint Eastwood, 123, 144, 155, 218, 238
- Wzgórze Rozdartych Serc* (*Heartbreak Ridge*, 1986), reż. Clint Eastwood, 313, 316
- Yellow Cargo* (1936), reż. Victoria Wilburn, 437
- Youngblood Hawke* (1964), reż. Delmer Daves, 133
- Z* (1969), reż. Costa-Gavras, 231
- Z podniesionym czołem* (*Walking Tall*, 1973, 1975, 1977), 66, 67, 103, 106, 155, 238
- Za garść dolarów* (*Per uno pubno di dollari*, 1964), reż. Sergio Leone, 142

- Za kilka dolarów więcej* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), reż. Sergio Leone, 142
- Zabójcy* (*The Killers*, 1964), reż. Don Siegel, 68
- Zabójcza broń* (1987, 1989, 1992, 1998), 26, 35, 53, 63, 116, 225, 239, 271, 273, 276, 299–301, 311–317, 324, 325, 327, 331, 344, 357, 359, 468
- Zabójcza broń* (*Lethal Weapon*, 1987), reż. Richard Donner, 77, 122, 254, 255, 260, 266, 272, 294, 297, 301–311, 344, 487
- Zabójcza broń 2* (*Lethal Weapon 2*, 1989), reż. Richard Donner, 299, 315, 317–326, 468, 488
- Zabójcza broń 3* (*Lethal Weapon 3*, 1992), reż. Richard Donner, 326, 359, 487
- Zabójcza broń 4* (*Lethal Weapon 4*, 1998), reż. Richard Donner, 315, 326, 359, 488
- Zabójczy warunek* (*Oxygen*, 1999), reż. Richard Shepard, 462
- Zadanie specjalne* (*Cruising*, 1980), reż. William Friedkin, 221, 378, 431
- Zagraj dla mnie Misty* (*Play Misty for Me*, 1971), reż. Clint Eastwood, 142
- Zapach kobiety* (*Scent of a Woman*, 1992), reż. Martin Brest, 250
- Zapomnieć o strachu* (*Running Scared*, 1986), reż. Peter Hyams, 293, 358
- Zasadzka* (*Stakeout*, 1987, 1993), 358
- Zdarza się raz* (*The Moon Is Blue*, 1953), reż. Otto Preminger, 74
- Zdrada* (*The Devil's Own*, 1997), reż. Alan J. Pakula, 108
- Zdradzeni* (*Betrayed*, 1988), reż. Costa-Gavras, 118, 440, 449, 454, 459, 461
- Zębate ostrze* (*Jagged Edge*, 1985), reż. Richard Marquand, 439
- Zemsta szeryfa* (*Hang 'Em High*, 1968), reż. Ted Post, 176
- Zielona pożywka* (*Soylent Green*, 1973), reż. Richard Fleischer, 33, 238, 239
- Złodziej życia* (*Taking Lives*, 2004), reż. D.J. Caruso, 361, 432, 462
- Zły porucznik* (*Bad Lieutenant*, 1992), reż. Abel Ferrara, 56
- Znikający punkt* (*Vanishing Point*, 1971), reż. Richard C. Sarafian, 26
- Żółtodziób* (*The Rookie*, 1990), reż. Clint Eastwood, 32, 144, 155, 266, 271, 272, 358
- żyć i umrzeć w Los Angeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985), reż. William Friedkin, 56, 221
- Życzenie śmierci* (*Death Wish*, 1974), reż. Michael Winner, 101, 103, 106, 155

Indeks nazwisk

- Abrahams, Ray, 101, 102, 103, 104, 105
Abrams, Jerold J., 443
Ackland, Joss, 318
Adamczak, Marcin, 247
Allen, Irvin, 246
Allen, Joan, 396, 488
Allen, Woody, 39
Allison, Deborah, 188, 203, 204, 211, 214, 215, 216, 217
Althusser, Louis, 151
Altman, 131
Altman, Charles F., 28, 44
Altman, Rick, 15, 16, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 62, 63, 76, 82, 99, 129, 130, 144, 242
Ames, Christopher, 283, 293, 294, 299, 300, 302, 303, 310, 316, 323
Amiel, Jon, 488
Amos, John, 349
Andrew, Dudley, 43
Andrew, Geoff, 155
Antonioni, Michelangelo, 75
Arliss, George, 130
Arystoteles, 43, 245
Atherton, William, 351
Atkins, Tom, 305
Auster, Albert, 107, 188
Avedon, Barbara, 447
Avery, Margaret, 487
Bach, Jan Sebastian, 332, 334, 409, 424
Bachtin, Michaił, 448
Badinter, Elisabeth, 84, 160
Baker, Diane, 384
Bałabanow, Aleksiej, 13
Ball, John, 112
Barkin, Ellen, 276
Barrymore, John, 89
Barthes, Roland, 44
Bazin, André, 37, 38
Bedelia, Bonnie, 327
Beecher Stowe, Harriet, 285
Belton, John, 66, 416
Belushi, James, 259
Benenson, Laurie, 300
Benhabib, Seyla, 86
Benjamin, Richard, 144
Benshoff, Harry, 172, 173, 285, 286, 287
Berenger, Tom, 459
Bergman, Ingrid, 457
Berkowitz, David, 428
Berliner, Todd, 219, 227, 228, 229, 230, 231
Bianco, Tony Lo, 220
Bigelow, Kathryn, 56, 229, 415, 451, 488
Bignell, Jonathan, 427, 428
Bingham, Dennis, 147, 149, 151, 158, 159, 160, 161, 172, 178
Bisset, Jacqueline, 125, 138
Blake, William, 402
Bly, Robert, 84, 195, 197, 198, 251
Bochco, Steven, 447
Boetticher, Budd, 38
Bogle, Donald, 35, 153, 268, 284, 285, 286, 287, 291, 292, 325, 326, 357
Bookwalter, DeVeren, 213
Borde, Raymonde, 11, 12
Bordwell, David, 61, 66, 163, 220, 254, 262, 295, 296, 297, 298, 411, 449, 457
Borkan, Gene, 412
Bosco, Philip, 455
Bourdieu, Pierre, 246
Bowie, David, 409
Bozzuffi, Marcel, 220, 487
Brando, Marlon, 133
Braudy, Leo, 41, 43, 44, 55
Bravo, Ricky, 232, 233
Breen, Joseph, 73
Brown, Clancy, 455
Brown, Jeffrey A., 101, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 440
Brown, Michelle, 29
Brussel, James A., 371, 376, 377
Brzezińska, Ewa, 7, 9, 47
Buckland, Warren, 122, 244, 245, 295, 328, 330, 331, 333, 337, 338, 343, 344, 345

Bundy, Ted, 366, 388, 428
 Buscombe, Ed, 40, 43, 44
 Busey, Gary, 300
 Butler, Judith, 86, 87, 90, 92, 93, 94, 95, 264
 Byron, Glennis, 200
 Cage, Nicholas, 117
 Cagin, Seth, 105, 106, 107
 Cain, James M., 23
 Cameron, Deborah, 363
 Campbell, Joseph, 119, 120, 335, 419
 Caputi, Jane, 363, 364, 425
 Carrey, Jim, 216
 Carroll, Noël, 58, 59, 60, 61, 151, 152
 Carter, Jimmy, 252
 Carvalho, Betty, 328
 Casper, Drew, 48, 132, 133
 Cawelti, John, 40, 43
 Cettl, Robert, 124, 362, 365, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 382
 Chandler, Raymond, 19, 23
 Chaney, James, 267
 Charcot, Jean Martin, 210
 Charnota, Anthony, 216
 Chaucer, Geoffrey, 418
 Chaumeton, Etienne, 11, 12
 Chavette, Eugene, 22
 Cho, Seung-Hui, 367
 Christensen, Terry, 180
 Clagett, Thomas D., 222, 224
 Clarens, Carlos, 27, 63, 65, 68, 79, 80, 81, 166, 182, 183, 184, 205, 206, 208, 222
 Clift, Montgomery, 133, 309
 Clooney, George, 454
 Clover, Carol, 296, 458
 Clover, Clover, 295
 Cobb, Lee J., 70
 Coen, Ethan, 56, 359, 442
 Coen, Joel, 56, 359, 442
 Cohan, Steve, 94, 95, 294, 309
 Cohan, Steven, 89, 92, 94, 95, 263, 294
 Collins, Robert E., 447
 Combs, Richard, 185, 192, 193, 195
 Comolli, Jean-Luc, 55
 Conan Doyle, Arthur, 22, 111
 Connell, R.D., 84, 85
 Connery, Sean, 463
 Cook, David A., 106, 107, 227
 Cooper, James Fenimore, 293
 Coppola, Francis Ford, 21, 359
 Corday, Barbara, 447
 Cornell, Drucilla, 115
 Cornwell, Patricia, 446, 447
 Cosby, Bill, 292
 Costa-Gavras, 231, 440, 449
 Costner, Kevin, 463
 Cox, Brian, 395
 Coyner, William, 388
 Crawford, John, 212
 Creasey, John, 112
 Crespo, Virginia, 380, 425
 Crichton, Michael, 210
 Culberson, William C., 103, 104, 105
 Curtis, Jamie Lee, 451, 488
 Curtis, Tony, 371
 Czubaj, Mariusz, 19
 Dahmer, Jeffrey, 428
 Daly, Tyne, 212
 Dante Alighieri, 417
 Dante, Alighieri, 418
 Dassin, Jules, 39, 109
 Davidtz, Embeth, 464
 Davis, Geena, 459
 De Niro, Robert, 117, 250, 463
 de Rochemont, Louis, 25
 de Sade, Donatien Alphonse, markiz, 417
 Dean, James, 133, 158
 Defoe, Willem, 267
 Deleuze, Gilles, 461
 Demme, Jonathan, 361, 382, 383, 387, 392, 397, 432, 433, 459, 461, 468, 488
 Denke, Denke, 369
 DeSalvo, Albert, 372, 377
 Devon, Richard, 201
 Diaz, Rudy, 69, 487
 Dickens, Charles, 334
 Dickinson, Angie, 447
 Dillinger, John, 21
 Dillman, Bradford, 212
 Dirks, Tim, 164, 168, 173
 Doane, Mary Ann, 86, 91, 92, 312
 Doane, Samantha, 213
 Dole, Carol M., 385, 439, 440, 441, 443, 455, 458
 Donner, Richard, 300, 487, 488
 Dostojewski, Fiodor, 114
 Dougherty, Richard, 135

Douglas, Michael, 259
 Dove, George N., 112
 Drake, Paul, 215
 Dray, Philip, 105, 106, 107
 Dresner, Lisa M., 444, 445, 457, 458
 Dryden, John, 43
 Durys, Elżbieta, 47, 109
 Dyer, Richard, 263, 363, 411, 414, 419, 421, 422, 423, 427, 428
 Eastwood, Clint, 17, 39, 57, 68, 124, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 164, 175, 176, 178, 204, 205, 215, 218, 259, 272, 275, 299, 313, 487
 Edwards, Ronnie Claire, 218
 Egan, Eddie, 220, 230, 231, 232
 Ehrlich, Paul, 131
 Eisemann-Schier, Ruth, 183
 Ellis, Bret Easton, 364
 Elmer, Jonathan, 391, 392
 Elsaesser, Thomas, 122, 244, 245, 295, 328, 330, 331, 333, 337, 338, 343, 344, 345
 Enevold, Jessica, 459
 Ermay, R. Lee, 412
 Estok, Debra A., 487
 Fahy, Thomas, 380
 Faludi, Susan, 58, 59
 Farber, Steven, 156
 Fargo, James, 144
 Farina, Dennis, 394
 Faurholt, Gry, 113, 114, 115, 116, 118
 Feenan, Dermot, 102
 Fiedler, Leslie, 35, 293, 317, 354, 357
 Fiennes, Ralph, 396
 Fincher, David, 183, 361, 376, 409, 410, 411, 415, 420, 428, 488
 Fink, Harry Julian, 205
 Fleischer, Richard, 109, 371, 372
 Folger, Abigail, 183
 Fonda, Bridget, 440
 Fonda, Henry, 377
 Ford, Harrison, 275
 Ford, John, 39, 48, 228, 269
 Foster, Jodie, 122, 383, 432, 433, 450, 488
 Fox, Michael J., 277, 278
 Frankenheimer, John, 235
 Franz, Arthur, 370
 Frazer, Elizabeth, 363
 Freeman, Morgan, 410, 488
 Fresson, Bernard, 234
 Freud, Zygmont, 160
 Friedkin, William, 34, 109, 140, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 259, 487
 Frye, Northrop, 43
 Frykowski, Wojciech, 183
 Fuchs, Cynthia J., 263, 273, 439
 Gaboriau, Emile, 22
 Gacy, John Wayne, 366, 428
 Garcia, Andy, 259, 463
 Gary, Harold, 220
 Gates, Philippa, 18, 19, 20, 22, 23, 58, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 115, 126, 147, 257, 296, 311, 312, 313, 429, 430, 435, 436, 437, 438, 439
 Gein, Ed, 388, 428
 Gennat, Ernst, 366
 Gerolmo, Chris, 269, 270
 Giannangelo, Stephen, 390
 Gibson, Mel, 89, 90, 275, 277, 294, 299, 313, 317, 487, 488
 Giorgio, Tony, 201
 Gipson, Jake, 268
 Girard, René, 148, 185, 186, 282
 Gledhill, Christine, 37, 39, 40
 Glenn, Scott, 383
 Glover, Danny, 276, 299, 317, 487, 488
 Godard, Jean-Luc, 231
 Goffman, Erving, 86, 94, 95
 Golańska, Dorota, 245
 Goldberg, Carl, 380, 425
 Goldberg, Whoopi, 447, 448, 488
 Goodman, Andrew, 267
 Goodman, Hazelle, 433
 Goodman, John, 464
 Grace, Pamela, 442
 Gramsci, Antonio, 85
 Grant, Barry Keith, 45
 Grant, Cary, 94
 Graves, Robert, 195
 Graysmith, Robert, 183
 Greek, Cecil, 178, 381
 Greist, Kim, 394
 Griffin, Sean, 172, 173, 285, 286, 287
 Griffith, David W., 246, 285, 286
 Griffith, Melanie, 446, 454

Grossman, Georg Karl, 369
 Grosso, Sonny, 220, 232
 Guardino, Harry, 134, 145
 Guercio, James William, 369
 Haarmann, Fritz, 369
 Haas, Peter J., 180
 Hackman, Gene, 17, 80, 220, 222, 231,
 232, 267, 487
 Hamilton, Linda, 360
 Hammet, Dashiell, 19, 23
 Haneke, Michael, 98
 Hanrahan, Rebecca, 443
 Hantke, Steffen, 386, 387, 404, 405
 Hardy, Phil, 109
 Harris, Thomas, 376, 383, 384, 388, 389,
 391, 392, 393, 449, 450, 451
 Harvey, Colin, 105
 Haskell, Molly, 260, 261, 262, 360
 Hatchet, Teri, 282
 Hauer, Rutger, 278
 Hawks, Howard, 39
 Hayden, Sterling, 21
 Hays, Will H., 21, 73
 Hayward, Susan, 338
 Heald, Anthony, 384
 Hearst, Patty, 211
 Heartfield, James, 58, 59
 Heirens, William, 371
 Helman, Alicja, 12, 38, 42, 44, 87
 Hemmings, David, 75
 Hendrykowski, Marek, 12, 14
 Hennard, George, 367
 Hertsens, Marc, 179
 Herzberg, Bob, 21
 Heston, Charlton, 377
 Hicks, Chuck, 487
 Hill, Reginald, 112
 Hill, Walter, 259
 Hiller, Arthur, 263
 Hills, Elizabeth, 461
 Hilts, Mark A., 366, 367
 Hines, Damon, 487
 Hirsch, Foster, 27, 65, 115, 166
 Hitchcock, Alfred, 18, 39, 228, 371, 457
 Hoblit, Gregory, 464
 Hoffman, Dustin, 250
 Hoffmann, Ernst T.A., 113
 Holbrook, Hal, 201
 Holland, Tom, 488
 Holmlund, Chris, 92, 263, 280, 359
 hooks, bell, 35, 154, 291, 292, 326, 354,
 357
 Hooven III, F. Valentine, 173
 Hoover, J. Edgar, 21, 269
 Hopkins, Anthony, 383, 396, 433, 488
 Horacy, 43
 Houck, Davis W., 178, 179, 181, 184, 186,
 188, 189, 190, 192, 197, 199, 200
 Houston, Whitney, 292
 Hugo, Victor, 43
 Hunt, David, 216
 Hunter, Evan (*alias* Ed McBain), 112
 Hunter, Holly, 122, 443, 488
 Ihnat, Steve, 134
 Inciardi, James A., 20, 21, 22
 Ingebreetsen, Edward J., 199, 381
 Ireland, John, 309
 Irigaray, Luce, 160, 468
 Irons, Jeremy, 352
 Jackson, Jesse, 292
 Jackson, Michael, 292
 Jackson, Samuel L., 352
 Jarecka, Urszula, 53, 54
 Jeffords, Susan, 83, 89, 90, 126, 147, 148,
 250, 251, 252, 253, 263, 275, 276,
 295, 326, 356, 357
 Jenkins, Henry, 48
 Jenkins, Philip, 84, 362, 364, 365, 371,
 381, 429
 Jensen M., 308
 Jess-Cooke, Carolyn, 63, 350
 Jewison, Norman, 487
 Johnson, David T., 232
 Johnson, Don, 111
 Johnson, Lyndon, 25, 75
 Johnson, Paul, 382
 Johnson, Samuel, 43
 Johnston, Les, 103
 Jolie, Angelina, 454
 Juarez, Benito, 131
 Jude, Ashley, 454
 Jung, Carl Gustaw, 119, 120
 Kael, Pauline, 141, 146, 151, 218
 Kahan, Steve, 304, 488
 Kaminsky, Stuart, 43, 44, 110, 125, 133,
 159
 Kapsis, Robert, 142, 143
 Katz, Charles M., 30

Kazan, Elia, 74
 Keighley, William, 21
 Keitel, Harvey, 396
 Kellner, Douglas, 106
 Kemper, Ed (Edmund), 366, 388
 Kennedy, John F., 79, 98
 Kennedy, Robert, 79
 Kensit, Patsy, 301
 Khondji, Darius, 411, 424
 Kim, Evan C., 216
 Kimmel, Michael S., 58, 59, 85, 95
 King, Geoff, 15, 51, 52
 King, Martin Luther, 64, 79
 King, Neal, 18, 26, 77, 126, 255, 257, 265,
 270, 271, 272, 300, 316, 386, 439
 King, Perry, 276
 Kitses, Jim, 38, 39, 40, 46
 Klinger, Barbara, 54, 55
 Kłys, Tomasz, 61, 248
 Knapp, Whitman, 79
 Konczałowski, Andriej, 280
 Kopaliński, Władysław, 19
 Koteas, Elias, 464
 Kowalski, Dean A., 248
 Kozoll, Michael, 447
 Kramer, Peter, 48, 156
 Krist, Gary Steven, 183
 Krutnik, Frank, 23, 24, 25
 Księżyk, Lidia, 7, 9
 Księżyk, Tomasz, 7, 9
 Kuba Rozpruwacz, 368
 Kürten, Peter, 369
 Lacey, Nick, 376, 409, 410, 418, 423, 427,
 428
 Lang, Fritz, 369
 Lang, Stephen, 277, 278, 395
 Langford, Barry, 241, 242, 243, 245, 246,
 247, 248
 Łapińska, Magdalena, 411
 Leitch, Thomas, 26, 27, 28, 107, 108, 127,
 374, 375
 Leone, Sergio, 39, 141, 142, 150, 175, 176
 Lesser, Robert, 488
 Lev, Peter, 49, 64, 106, 156, 186, 189, 246,
 247
 Levine, Ted, 384, 488
 Lévi-Strauss, Claude, 40
 Lewis, Jerry, 39
 Lichtenfeld, Eric, 147, 148, 149, 185, 186,
 205, 218, 309
 Linton, Elizabeth, 112
 Liotta, Ray, 433
 Locke, Sondra, 215
 Loeb, Anthony, 227, 232
 Lombroso, Cesare, 407
 Lopez, Jennifer, 443, 454
 Loska, Krzysztof, 12, 53
 Lott, M. Ray, 26
 Love, Darlene, 314, 487, 488
 Luhr, William G., 442
 Lumet, Sidney, 79
 Lundgren, Dolph, 90, 249
 Lyne, Adrian, 151
 MacDonald, Philip, 108, 375
 MacKay, Michael Reid, 413
 Mackle, Barbara Jane, 183
 Malcolm X, 79
 Mallick, Terrence, 205
 Maltby, Richard, 43, 73, 74
 Manek, Beata, 7, 9
 Manek, Ewa, 7, 9
 Mann, Michael, 111, 396, 397, 403, 488
 Manson, Charles, 183, 184, 366
 Marvin, Lee, 269
 Matheson, Tim, 202
 Matthau, Walter, 236
 Matuchniak-Krasuska, Anna, 246
 McArthur, Colin, 40
 McBain, Ed, 112
 McClurg, Bob, 487
 McConnell, Frank, 43
 McDormand, Frances, 56, 267, 442
 McGilligan, Patrick, 155, 204, 211
 McQueen, Steve, 125
 McTiernan, John, 488
 Méliès, Georges, 368
 Mellen, Joan, 151, 218, 219
 Melville, Jean-Pierre, 13
 Mesce, Bill, Jr., 12
 Metesky, George, 376
 Metz, Christian, 445
 Milius, John, 205
 Milton, John, 418
 Minnelli, Vincente, 39
 Misiak, Anna, 73, 76
 Mitchum, John, 182, 211
 Mitry, Jean, 46

Mizejewski, Linda, 359, 432, 433, 434,
 443, 444, 446, 453, 454, 457, 458
 Mizielńska, Joanna, 86, 87
 Mlvo, Lee, 367
 Modleski, Tania, 315, 319, 320, 322, 457
 Moine, Raphaëlle, 16
 Monaco, Paul, 74, 75, 76
 Moore, Julianne, 433
 Moore, Robert, 232
 Moore, Robin, 220
 Morton, Robert J., 367
 Morton, Robert, J., 366
 Muhammad, John, 367
 Mulvey, Laura, 86, 87, 88, 90, 312, 404,
 445
 Musante, Tony, 138
 Musser, Charles, 129, 130
 Narboni, Jean, 55
 Neale, Steve, 15, 40, 42, 43, 44, 62, 86, 88,
 89, 96, 97, 99, 129, 130, 242, 245
 Neenan, Audrie, 215
 Neeson, Liam, 216
 Nero, Franco, 348
 Newitz, Annalee, 367
 Newman, Paul, 158
 Nixon, Richard, 26, 204, 251
 Noonan, Tom, 395, 488
 Norris, Chuck, 249, 275
 Norris, Joel, 390, 399
 Norton, Edward, 396
 O'Connor, Derrick, 318, 488
 Oates, Warren, 289
 Oleson, J.C., 387, 388, 390, 391, 392, 399
 Ostaszewski, Jacek, 12, 53, 61
 Ostrowska, Elżbieta, 246
 Oyster, Carol K., 308
 Pacino, Al, 117, 124, 250, 379
 Palance, Jack, 280
 Paltrow, Gwyneth, 410, 488
 Panofsky, Erwin, 40
 Paretsky, Sara, 446, 447
 Parish, James Robert, 17, 18, 26, 133,
 136, 231
 Parker, Alan, 266
 Parker, Charlie, 409
 Parker, Louis Napoleon, 130
 Parshall, Peter F., 328, 333, 334, 335, 336,
 339, 350, 351
 Pasquale, Frédéric de, 220
 Pasteur, Louis, 131
 Patterson, Eric, 146, 154, 155, 156, 161,
 171, 202, 204, 205
 Paul, Jean, 113
 Peckinpah, Sam, 39, 125
 Perry, Felton, 201, 487
 Pesci, Joe, 300, 318, 488
 Petersen, William, 124, 379, 394, 488
 Picart, Caroline Joan (Kay), 178, 381
 Pilgrim, David, 209
 Piotrowska, Anita, 231, 232
 Pitt, Brad, 124, 410, 412, 421, 488
 Poe, Edgar Alan, 22, 114
 Poitier, Sidney, 86, 287, 288, 487
 Polański, Roman, 183, 366
 Popwell, Albert, 212, 487
 Porter, Edwin S., 129, 285
 Post, Ted, 144, 487
 Powell, Michael, 371
 Preminger, Otto, 74
 Prince, Stephen, 73, 241
 Procter, Maurice, 112
 Propp, Władimir, 44
 Przyłipiak, Mirosław, 43, 58, 152
 Pszoniak, Wojciech, 13
 Punter, David, 200
 Quart, Leonard, 107, 188
 Raffel Prince, Barbara, 433
 Rafter, Nicole, 16, 18, 20, 21, 27, 28, 29,
 31, 32, 33, 56, 58, 65, 79, 83, 86, 126,
 127, 365, 368, 374, 375, 379, 380, 435
 Rainer, Peter, 459
 Ramirez, Richard, 428
 Ratner, Brett, 396
 Ray, Robert B., 65, 66, 67, 156, 243
 Reagan, Ronald, 249, 250, 251, 252, 253,
 270, 364
 Reeve, Christopher, 275
 Reeves, Keanu, 451
 Reiner, Robert, 20, 22, 24, 25, 132
 Remick, Lee, 139
 Ressler, Robert, 366
 Reuter, Paul, 131
 Rey, Fernando, 220, 487
 Rich, B. Ruby, 459
 Ricketts, Jason, 388
 Rickman, Alan, 328
 Rieupeyrou, Jean-Louis, 37
 Riviere, Joan, 90, 91, 94, 460

Robertson, James Oliver, 77, 78
 Robinson, Andrew, 145, 487
 Rock, Chris, 488
 Rosenberg, Frank P., 133
 Roth, Tim, 56
 Rotundo, E. Anthony, 83
 Różalska, Aleksandra, 285
 Rubin, Martin, 12, 371
 Rudin, Stuart, 453
 Ruffalo, Mark, 183
 Russell, Kurt, 279, 487
 Russell, Theresa, 456
 Russo, Rene, 299, 487, 488
 Ryan, Michael, 106
 Ryan, Mitch, 201, 311
 Rybin, Steven, 393, 394, 396, 397, 403
 Rydzewska, Joanna, 210
 Sade, 417
 Sadler, William, 349
 Santoni, Reni, 145
 Sarandon, Susan, 459
 Sarris, Andrew, 152, 162
 Sartelle, Joseph, 249, 250
 Schatz, Thomas, 7, 9, 38, 41, 49, 50, 53,
 57, 243, 434
 Schechter, Harold, 366
 Scheider, Roy, 220, 222, 232
 Schickel, Richard, 141
 Schiffrin, Lalo, 164
 Schubart, Rikke, 147, 148, 184, 185, 186,
 198, 336, 339, 340, 350, 460
 Schwarzenegger, Arnold, 89, 90, 249,
 275, 277
 Schwerner, Michael, 267
 Scorsese, Martin, 359
 Scott, Debralee, 145
 Scott, Ridley, 259, 360, 432, 459
 Seagal, Steven, 89, 90, 249
 Seaman, David, 394
 Sebring, Jay, 183
 Sedgwick, Eve Kosofsky, 273, 282, 283,
 284
 Segaloff, Nat, 227, 231, 232, 233
 Seltzer, Mark, 365
 Sennett, Mack, 20
 Sexton, David, 388, 393
 Shannon, Dell, 112
 Shuler-Donner, Lauren, 300
 Siegel, Don, 34, 68, 133, 136, 142, 147,
 149, 152, 155, 159, 162, 163, 165,
 181, 185, 186, 188, 189, 200, 219,
 303, 339, 460, 487
 Simpson, Philip L., 380, 382, 397, 403,
 407, 408, 421, 422
 Sinatra, Frank, 133, 205
 Sinobrody, 368
 Sirk, Douglas, 39
 Slotkin, Richard, 65, 98, 99, 100, 101
 Smith, Brooke, 384
 Smith, Ebonie, 487, 488
 Smith, Henry Nash, 41
 Smith, Paul, 68, 115, 151, 155, 159, 162,
 175, 176, 299, 311, 313, 314, 315, 316
 Soderbergh, Steven, 443
 Sommer, Josef, 146
 Sorman, Guy, 64
 Sorvino, Paul, 378
 Soul, David, 201
 Spacey, Kevin, 410
 Sparks, Lee, 7, 9, 17
 Spicer, Andrew, 115
 Spielberg, Steven, 248, 295
 Spinotti, Dante, 396
 Staiger, Janet, 7, 9, 16, 51, 295, 450
 Stallone, Sylvester, 89, 90, 249, 275, 279,
 280, 281, 434, 487
 Stearns, David, 443
 Steiger, Rod, 288, 487
 Stevens, Inger, 134
 Stevenson, Robert Louis, 114, 368
 Steward, Jimmy, 269
 Stroud, Don, 68
 Strover, Sharon, 7, 9
 Swanson, Jackie, 305
 Swift, Loretta, 447
 Syska, Rafał, 12, 97, 98, 109
 Szekspir, William, 412
 Takakura, Ken, 259
 Tarantino, Quentin, 56
 Tasker, Yvonne, 86, 126, 250, 263, 316,
 336, 387, 444, 452, 453, 454, 455,
 456, 457, 458
 Tate, Sharon, 183, 366
 Taubin, Amy, 362, 383, 385, 425
 Thal, Eric, 456
 Tharp, Julie, 387, 388
 Thomas, Philip Michael, 111

Thompson, Kirsten Moana, 27, 127, 368, 380
 Thompson, Kristin, 49, 61, 66, 163, 243, 253, 295, 411
 Thompson, Rick, 146, 153
 Thorwald, Jürgen, 290
 Tietchen, Todd F., 425, 427
 Titchcott, Richard, 365
 Todorov, Tzvetan, 44, 329
 Toplin, Robert Brent, 267, 269, 270
 Trainor, Mary Ellen, 304
 Travolta, John, 117
 Treat, Lawrence, 112
 Tuckman, Bruce, 308
 Tuggle, Richard, 144, 431
 Tully, Tom, 68
 Tuncel, Hakan, 7, 9
 Turner, Frederick Jackson, 66
 Twain, Mark, 293
 Uhnak, Dorothy, 112
 Valenti, Jack, 75
 Valentino, Rudolf, 89
 Van Damme, Jean-Claude, 89, 90, 249
 Van Horn, Buddy, 144
 Vardoulakis, Dimitris, 113
 VelJohnson, Reginald, 328, 488
 Vernet, Mark, 46
 Vernon, John, 145
 Vincendeau, Ginette, 11
 Vogler, Christopher, 119, 120, 121
 Voytilla, Stuart, 119, 120, 121, 335
 Walker, Elsie M., 232
 Walker, Michael, 82
 Walker, Samuel, 30
 Walton, Saige, 39
 Wambaugh, Joseph, 25, 109
 Warren, Austin, 43
 Washington, Denzel, 456, 464
 Waters, Frank, 231
 Watson, Emily, 396
 Waugh, Hillary, 112
 Wayne, John, 143, 269, 309
 Weaver, Sigourney, 360, 443, 488
 Webb, Jack, 111
 Weedon, Chris, 91
 Wellek, René, 43
 Welles, Orson, 228, 377
 White, Christine, 211
 White, De'voreaux, 345
 Whitmore, James, 135
 Whitman, Charles, 183, 367, 428
 Widmark, Richard, 133
 Wilcox, Collin, 112
 Wildermuth, Mark E., 397, 402, 404
 Williams, Linda, 177, 458
 Williams, Tony, 396, 397, 398, 406, 407, 409
 Willis, Bruce, 89, 275, 295, 327, 488
 Willis, Sharon, 257, 263, 296, 299, 304, 316, 323, 324, 327, 329, 336, 342, 344, 345, 348, 350, 354
 Wilson, Sloan, 95
 Windom, William, 138
 Winger, Debra, 118, 449, 457, 459
 Wolfe, Cary, 391, 392
 Wolfe, Traci, 303, 487, 488
 Woo, John, 117
 Wood, Robin, 262
 Wood, Michael, 41
 Wood, Robin, 63, 115, 122, 261, 262, 263, 299, 301, 320, 324, 352
 Woods, James, 277, 278
 Wright, Heather, 7, 9
 Wright, Will, 40, 41, 43, 44, 65, 66, 333
 Wyatt, Justin, 62, 247
 Wyler, William, 162
 Yaquinto, Marilyn, 83, 126, 143, 147, 164, 174, 219, 221, 222
 Yates, Peter, 125
 Yoshioka, Adele, 211
 Ząbkowska, Magdalena, 410, 411
 Zalewski, Andrzej, 329, 337
 Zemeckis, Robert, 278
 Žižek, Slavoj, 392
 Zodiak, 61, 183, 365
 Zola, Émile, 131
 Zuber, Marcelina, 344

Synopsis

American Popular Cop Cinema 1970-2000 is a monograph on the genre. Its underlying assumption is that cop cinema developed in the post-classical period (i.e. at the turn of the 1970s) as a response to certain social needs, and resulted from a particular situation in Hollywood. Drawing on Rick Altman's concept, I indicate the semantic and syntactic elements which define the genre of cop cinema. The paramount attribute and key semantic element is the figure of the cop. In addition to the law enforcement officer, there are two other characters who are crucial to crime cinema, namely the criminal and the victim. The remaining semantic elements are hegemonic masculinity, the idea of regeneration through violence, vigilantism and an urban setting. All of the above are arranged into particular syntaxes: on the deep level, the *Doppelgänger* and the Hero's Journey; on the surface level, the 'howcatchem', the police procedural and the buddy movie.

In defining cop cinema as a genre, I have also accepted a number of premises:

1. Cop cinema has not developed a unified syntax, but has evolved and adapted to varying circumstances; the constant element is the figure of the law enforcement officer.
2. It is a blurred genre, which builds on post-classical cinema's tendency to blend, bend and mix various genres. It has not stabilized into one clear, consistent formula, but continues to evolve and change, drawing on and combining with other formulas.
3. Through the character of the cop and his function in the plot, the new genre has invoked an atavistic need for a strong individual capable of bringing order to a conflicted community which is on the brink of destabilization.
4. Alongside its mainstream, cop cinema has developed a subversive strand, which gradually transformed into a separate genre, identified by Nicole Rafter as alternative-tradition films.
5. Cop cinema embraces social backlash, situating itself in opposition to the postulates and achievements of feminism.

6. The message offered by the genre in particular decades is in line with the dominant masculinity model, and is oriented towards maintaining the social status quo, recognized by ideologically minded critics as the patriarchal order.

The book consists of two parts. The first focuses on the methodological aspects (genre theory and elements of gender criticism) and the situation in Hollywood, which enabled and fostered the development of the new formula. In the first chapter I also discuss the transformations of various genres in the post-classical period, as well as subversive cinema and other issues which are crucial to understanding cop movies (i.e. Richard Slotkin's notion of regeneration through violence, the idea of vigilantism, the pattern of the Hero's Journey and the *Doppelgänger* motif).

One of the premises of my study, as outlined above, is that cop cinema has not developed a unified syntax and that it constantly evolves, adapting to the audience's variable expectations. The components which constitute cop cinema have been divided into two categories: those operating on the deep level are treated as alternatives, and are complemented by those labeled as surface structures. The starting point in cop cinema is the committed crime and the investigation, which is to lead to catching and killing the perpetrator. However, this syntax is frequently combined with other syntaxes or motifs, which then exert equal influence over the semantic level, thus shaping the genre's global meaning.

Despite the risk of marginalizing numerous intriguing phenomena, I have decided to isolate three main tendencies within cop cinema over the analyzed period (1970-2000): 'rogue cop' movies, cop action cinema and serial killer movies. I have also linked these varieties to particular decades, in keeping with the time of the former's appearance: the 'rogue cop' to the 70s, cop action cinema to the 80s and the serial killer movies to the 90s. This association between dominant tendencies and particular decades is only one way of organizing the material, and has been deployed with a large dose of flexibility. The diachronic approach to the development of the genre in the second, third and fourth chapter is informed by the above periodization.

In the chapter entitled "The 'rogue cop' and the cop cinema of the 1970s" I focus on two movies which were essential to establishing the genre, namely *Dirty Harry* and *The French Connection* (both released in 1971). Detailed analysis – especially as regards Don Siegel's film – has allowed me to scrutinize the ways in which meanings crucial to cop cinema are constructed. In particular, I focus on the main character (i.e.

the 'rogue cop'), the hegemonic masculinity embodied by him, the structural elements which determine the shape of the formula, and the *Doppelgänger* motif. In this chapter I also discuss the critical reception of *Dirty Harry* as well as the tensions between formulaic elements and realism in *The French Connection*. Furthermore, the study of Siegel's and Friedkin's movies is complemented by analyses of the sequels, namely later *Dirty Harry* movies – *Magnum Force* (1973), *The Enforcer* (1976), *Sudden Impact* (1983) and *The Death Pool* (1988) – and the other film featuring the character of Popeye Doyle, i.e. *The French Connection II* (1975).

The third chapter, "Cop action cinema of the 1980s," is devoted to movies which gained popularity towards the end of that decade. Here, I focus on two cycles which were essential in establishing the subgenre's paradigm, namely *Lethal Weapon* (1987, 1989, 1992, 1998) and *Die Hard* (1988, 1990, 1995, 2007). Particular attention is paid to those parts of the cycle which address the issues under scrutiny. In the case of *Lethal Weapon* it is the buddy motif, homoerotic relations, racial stereotypes and interracial male bonding (hence the special attention given to the first two parts). As regards the *Die Hard* cycle, I focus on the recipe for overcoming the masculinity crisis as well as the motif of interracial male bonding (thus, the first and third part are analyzed in greater depth). For greater clarity of the argument, the analysis is preceded by an overview of buddy motifs in American cinema, stereotypical representations of African Americans (Donald Bogle), the myth of the 'idyllic anti-marriage' (Leslie Fiedler) and the 'doing it for daddy' syndrome (bell hooks).

The fourth chapter is divided into two parts. In the first, I analyze cop movies involving a serial killer. The analysis of three movies – *Manhunter* (1986), *The Silence of the Lambs* (1991) and *Se7en* (1995) – is preceded by reflections on America's cultural fascination with the serial killer phenomenon. In the second part, I focus on movies which may be labeled as subversive on account of the main female protagonist. From the 1990s onwards, American movies began to feature female cops, a development which met with a mixed reaction from feminist-oriented scholars. Some saw it as a new type of enslavement, in that imitating male patterns and styles of behavior was depicted as the only career path for women in the public sphere. Others, influenced by the third wave of feminism, welcomed these new representations as opening new possibilities and enabling free use of stereotypes, masks and conventions of behavior – masquerading – so as to prove their artificiality and arbitrariness. This subchapter aims at both synthesis and interpretation.

Od Redakcji

Elżbieta Durys ukończyła studia w zakresie kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. W latach 1998–2002 była słuchaczką studium doktoranckiego na Wydziale Filozoficzno-Historycznym UŁ. W tym okresie prowadziła zajęcia w Instytucie Studiów Międzynarodowych, przekształconym w 2000 roku w Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych (WSMiP) UŁ. Doktorat uzyskała w 2002 roku na podstawie rozprawy napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety H. Oleksy. Od grudnia 2002 roku pracuje na WSMiP, prowadząc zajęcia z kulturoznawstwa i komunikacji społecznej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół filmu i problematyki gender. Jest ona autorką monografii naukowej *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes'a* (Kraków 2009) oraz licznych artykułów publikowanych w Polsce i za granicą. Współredagowała również trzy książki: z Elżbietą Ostrowską *Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze* (Kraków 2005) oraz z Konradem Klejsą *Kino amerykańskie: Dzieła* (Kraków 2006) i *Kino amerykańskie: Twórcy* (Kraków 2007). Uczestniczyła w wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konferencjach, ostatnio w Milwaukee (wrzesień 2012) i Łodzi (listopad 2012). W roku akademickim 2009–2010 przebywała na stypendium Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta w Department of Radio-Television-Film, w University of Texas w Austin (USA). Gościnnie wykładała na wielu uniwersytetach w Europie i Stanach Zjednoczonych, m.in.: Wittenberg University (Springfield, USA, 2012), University of Washington (Seattle, USA, 2010), Ankara University (Turcja, 2009), University of Jyväskylä (Finlandia, 2009), University of Granada (Hiszpania, 2008), University of Tampere (Finlandia, 2007), University of Santiago de Compostela (Hiszpania, 2007), University of Utrecht (Holandia, 2007, 2012), University of Roehampton (Wielka Brytania, 2004).