

# Kino gatunków a cykle filmowe

ELŻBIETA DURYS

Gatunki filmowe – obok systemu gwiazd oraz narracji klasycznej – stanowią jeden z filarów systemu hollywoodzkiego. Gatunki filmowe, ale również cykle filmowe, stanowiły i wciąż stanowią jeden z kluczowych elementów funkcjonowania kina głównego nurtu w amerykańskim wydaniu. W swoim tekście chciałabym się przyjrzeć koncepcji cykli filmowych torujących sobie drogę w refleksji badawczej. Problematyczność ujęcia gatunkowego w historii refleksji filmoznawczej będzie punktem wyjścia włączenia do badań i wykorzystania koncepcji cykli filmowych.

Gatunki stanowiły wyzwanie dla badaczy zajmujących się filmem i kinem. Zmagając się z koniecznością uprawomocnienia filmoznawstwa, akademicy starali się wydobywać i podkreślać status filmu jako dzieła sztuki. Wyodrębnienie nowego obszaru refleksji badawczej przez wskazanie wartości artystycznej i estetycznej przedmiotu badań wydawało się jedynym możliwym sposobem wprowadzenia filmoznawstwa do akademii. Mimo że pierwsze udane próby nastąpiły już przed II wojną światową, przełom w myśleniu o badaniach nad filmem przyniosła aktywność francuskich krytyków, teoretyków i twórców skupionych wokół „Cahiers du cinéma”. Zaproponowana przez nich polityka autorska wpisała się i efektywnie wykorzystwała modernistyczne sposoby uprawomocniania statusu badań przez podkreślenie nowatorstwa i wyjątkowości dzieła będącego jego przedmiotem. Dzieło miało stanowić wyraz geniuszu twórcy. Ten ostatni stanowił również istotny element z punktu widzenia paradygmatu modernistycznego. W ten sposób na długie lata myślenie w kategoriach mistrzów i wielkich dzieł zdominowało filmoznawstwo. Tym samym gatunki zostały usunięte w cień jako znajdujące się na antypodach takiego myślenia i rozbijające tę koncepcję od wewnątrz ze względu na powtarzalność, przewidywalność, kumulatywność czy funkcjonalność, czyli większość z siedmiu cech, które Charles F. Altman uznał później za konstytutywne dla ich opisu<sup>1</sup>.

To samo środowisko krytyków francuskich doprowadziło jednak również do znaczącego przewartościowania spojrzenia na gatunki filmowe. Odbyło się to na dwa sposoby. Po pierwsze, promotorzy *politique des auteurs*, Jacques Rivette, Claude Chabrol czy Luc Moulet, wskazując postacie znaczących autorów, wymieniali przedstawicieli kina gatunków, takich jak Howard Hawks, Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Samuel Fuller i inni. Wybór ten motywowali stwierdzeniem, że należy mieć niezwykłą osobowość twórczą, by mimo ograniczeń narzuconych przez system hollywoodzki znaleźć możliwość wyrażenia swojej wizji artystycznej i indywidualności. Hitchcock okazał się szczególnym obiektem ich admiracji. Po drugie, w sposób bardziej systematyczny zajęli się badaniem poszczególnych ga-

tunków. Analizując western André Bazin określił go wręcz jako formę klasyczną i jako wyraz geniuszu systemu <sup>2</sup>.

Kiedy ten sposób rozumowania zaczęto rozpowszechniać przez kolejne publikacje poświęcone poszczególnym gatunkom, doszło do kontruderzenia, tym razem ze strony dwóch teoretyków, którzy nadali kształt tzw. teorii gatunków. Pierwszy był Steve Neale, który w książce *Genre and Hollywood* stwierdził, z pewną dozą przesady, że gatunki są tworem sztucznym, faktycznie nieistniejącym, wprowadzonym przez krytyków do prowadzonej z zewnątrz refleksji nad Hollywoodem <sup>3</sup>. Natomiast drugi guru gatunkowo zorientowanych badaczy, Rick Altman, nie tyle wycofał się ze swoich wcześniejszych ustaleń zawartych w teorii semantyczno-syntaktycznego podejścia do gatunków (będącej kamieniem milowym *genre studies*), ile obudował ją tak wieloma zastrzeżeniami, że w wydaniu książkowym została ona zamieszczona w apendyksie <sup>4</sup>.

Od tego czasu badania nad gatunkami filmowymi funkcjonowały w zawieszaniu. Z jednej strony nieustannie kwestionowano koncepcję gatunku, podkreślając, że jest to koncept krytyczny, narzucony z zewnątrz i nie mający potwierdzenia w praktyce twórczo-producenckiej środowiska filmowego. Najlepszym tego dowodem miała być nomenklatura, którą posługiwali się sami ludzie Hollywoodu. Dotarcie do ich wypowiedzi w postaci notatek, pism i *memos* było możliwe dzięki innemu spojrzeniu na historię, rozwijającym się badaniom krytyczno-historycznym i dostępowi do archiwów. Z drugiej strony kwitło piśmiennictwo krytyczno- i teoretycznofilmowe poświęcone poszczególnym gatunkom filmowym. Kolejne monografie ukazywały się również niejako obok tego, co się działo z gatunkami w kinie hollywoodzkim od końca lat 60. (powrót do kina gatunków, spojrzenie na nie z bardziej świadomej perspektywy, zmiana w hierarchii gatunków, rewizjonizm, hybrydyzacja i synkretyzm) czy po przełomie postmodernistycznym (eksploatowanie parodii, pastiszu i trawestacji).

Poza tymi tendencjami uwidoczniły się również inne. Jak podkreśla Barry Langford, doszło do większego otwarcia i przepływu pomiędzy Hollywoodem a innymi kinematografiami. Skutkowało to przejmowaniem gatunków przez kinematografie pozahollywoodzkie i przetwarzaniem ich zgodnie z własnymi potrzebami oraz rozwojem nowych form, dotychczas albo niepostrzeganych jako *stricte* gatunkowe (*film noir*, kino akcji), albo funkcjonujących poza Hollywoodem (dokument, kino dotyczące Holocaustu, pornografia) <sup>5</sup>. Jednocześnie, wraz z rozwojem kina hitów ekranowych, w Fabryce Snów ujawnił się nowy, przybierający na sile trend. Pozbawione swych dotychczasowych prerogatyw studia zostały zmuszone do przyjęcia, na szeroką skalę, innego systemu produkcji. Z systemu produkcji ciągłej, która pozwalała liczbą filmów wprowadzanych na rynek amortyzować ewentualne straty, nastąpiło przejście do produkcji jednodzielowej. Był to system znacznie bardziej ryzykowny, szczególnie przy astronomicznym wzroście budżetów na produkcję i kampanię promocyjną. Sposobem na zmniejszenie tego ryzyka była produkcja *sequeli* w przypadku ewentualnego sukcesu kasowego danego filmu oraz powielanie poszczególnych elementów formuły w innych produkcjach. W ten sposób doszło do powrotu do cykli filmowych.

Wedle Toma Gunninga kino wizualnej atrakcji, a więc kino sprzed przełomu, jakim było podporządkowanie wykorzystywanych środków oraz koncepcji całości opowiadaniu (1895–1906/7), wypracowało własny zestaw gatunków. Gunning wy-

mienia tu travelogi, aktualności, filmy trikowe, voyeurystyczne czy filmy demonstrujące możliwości medium<sup>6</sup>. Inni badacze dodają filmy rozgrywane się w plenerach (*outdoor films*), filmy dramatyczne (*the „scènes dramatiques” [dramatic films]*) czy feerie filmowe (*féeries [fairy-play films]*)<sup>7</sup>. Jednak już wówczas obok gatunków funkcjonowały cykle filmowe. Amanda Ann Klein przywołuje historię powstania i rozwoju cyklu filmów z pocałunkiem (*kissing films*)<sup>8</sup>. *The John C. Rice-Mary Irvin Kiss* (reż. William Heise, 1896) jest uważany za pierwszy taki film. Niezwykły odzew ze strony publiczności spowodował, że w krótkim czasie wyprodukowano wiele kolejnych *kissing films*. Klein wymienia: *Soldier's Courtship* (reż. Alfred Moul, Robert W. Paul, 1896), *The Amorous Guardsman* (British Mutoscope, Biograph Company, 1898) czy *Tom Atkins in the Park* (reż. Robert W. Paul, 1898). Produkcje te czasem modyfikowano choćby przez wprowadzenie nietypowej scenarii, jak w *Hanging Out the Clothes* (reż. G.A. Smith, 1897)<sup>9</sup>.

W tym czasie upowszechnił się również gatunek kina atrakcji, jakim były „przejażdżki widmowe” (*Hale's Tours*)<sup>10</sup>, przedstawiający widok z jadącego pociągu z perspektywy siedzącego w nim pasażera. Z uwagi na wykorzystanie dwóch wynalazków – masowego transportu i kina – „fantomowe jazdy pociągami” w emblematyczny sposób, jak twierdzi Klein, wykorzystywały istotne aspekty nowoczesności. Co jest niezwykle ciekawe to inwencja, jaką wykazali się twórcy pierwszych filmów. Nie minęło dużo czasu, gdy zdecydowali się uatrakcyjnić wyeksploatowane dwie formuły w najprostszy możliwy sposób – przez ich połączenie. Już w 1899 roku G.A. Smith nakręcił *The Kiss in the Tunnel*, co spowodowało kolejne imitacje: *The Kiss in the Tunnel* (reż. James Bamforth, 1899), *Love in a Railroad Train* (reż. S. Lubin, 1902) czy *What Happened in the Tunnel* (reż. Edwin S. Porter, 1903). Dystrybutorzy dosyłali również dokręcone sceny pocałunku w pociągu, które kiniarze mogli podczas seansów dołączyć do znajdujących się w ich posiadaniu travelogów. Tym samym wypracowano wykorzystywany później niejednokrotnie model generowania zysków przy, jak pisze Klein, *niewielkim finansowym i twórczym nakładzie*<sup>11</sup> przez powtarzanie w kolejnych produkcjach formuły, która odniosła sukces. Jednocześnie wprowadzono do produkcji filmowej ideę cyklu. Można zatem uznać, że cykle filmowe są tak stare, jak gatunki.

Próbując odpowiedzieć na pytanie, czy w okresie klasycznym studia wykorzystywały nazwy gatunkowe do oznaczania swoich produkcji, Steve Neale przyjrzał się sposobom planowania. W znacznej większości decyzje dotyczące tego, co będzie kręcone, zapadały na Wschodnim Wybrzeżu, w Nowym Jorku, w głównych siedzibach studiów. Produkcję planowano w systemie rocznym. Jak podkreśla Neale, to cykle filmowe zarówno stanowiły podstawę kalkulacji finansowej, jak i dostarczały materiałów do kolejnych scenariuszy konstruowanych na podstawie formuł wyprowadzonych bezpośrednio z filmów, które odniosły wcześniej sukces, lub ze skrzyżowania elementów różnych uznanych cykli filmowych. Na tym etapie planowane filmy dzielono na trzy kategorie: superspecjalne (*superspecials*), specjalne (*specials*) i elementy programu (*programmers*). Filmy superspecjalne były produkcjami prestiżowymi, specjalne to filmy klasy A, zaś elementy programu to filmy klasy B. Różniły się one budżetem, czasem projekcji (elementy programu zazwyczaj zamykały się w 50 min.), garniturem gwiazd czy planowanym miejscem wyświetlania. Najsilniejsze próby dywersyfikacji produkcji występowały wśród filmów superspecjalnych. To jednak może być jedynie kwestią liczby superspe-



*The John C. Rice-Mary Irvin Kiss*, reż. William Heise (1896)

cialnych produkowanych rocznie. Było ich po prostu niewiele, dlatego też powtarzalność elementów nie była tak silna. Wykorzystywanie formuł – cykli i trendów produkcyjnych – było najbardziej widoczne wśród elementów programu, gdzie często tworzone serie filmów przedstawiających tę samą postać i kolejne jej perypetie<sup>12</sup>. Zatem na etapie planowania również pojawiała się koncepcja cyklu filmowego, a nie gatunku.

Cykle filmowe miały i mają więc niebagatelne znaczenie. Zaskakujący jest przy tym brak pogłębionej refleksji na ich temat. Rick Altman sprowadza je do roli etapu w powstawaniu kolejnych gatunków, łącząc poszczególne cykle z określonymi wytwórniami<sup>13</sup>. Cykle według niego: *Podkreślając charakterystyczne dla danej wytwórni elementy (kontraktowi aktorzy, zastrzeżone postaci, rozpoznawalne style), (...) obejmują też pewien zespół szerszych właściwości, które mogą być kopiowane przez inne wytwórnie (tematyka, typy postaci, schematy fabularne)*<sup>14</sup>. Wyróżnikiem ich są zatem elementy semantyczne. Neale definiuje cykle filmowe niejako przy okazji definiowania gatunku filmowego, stwierdzając, że określenie „cykl” (...) *odnosi się do grupy filmów powstałych w określonym i ograniczonym odcinku czasowym i ufundowanych, w większości przypadków, na cechach wybranej produkcji, która odniosła sukces kasowy: cykl filmów historyczno-przygodowych powstałych w wyniku [sukcesu – E.D.] „Treasure Island” (1934) i „The Count of Monte Christo” (1934), na przykład (...) czy cykl „slasherów” lub „stalkerów” powstałych w wyniku sukcesu „Teksaskiej masakry piłą mechaniczną” (1974) i „Halloween” (1978)*<sup>15</sup>. Neale odchodzi w swojej definicji od elementów semantycznych, podkreślając jedynie wymóg bliskości czasowej oraz prototypową produkcję, której

sukces kasowy sprowokował naśladowców. Jednocześnie badacz zdecydowanie odrzuca warunek tożsamości wytwórni mającej stać za cyklem filmowym.

Posługiwanie się kategorią cykli filmowych nie idzie w parze z chęcią pogłębianego spojrzenia. W przypadku Steve'a Neale'a jest to do pewnego stopnia zrozumiałe. Mimo że jego książka mówi o gatunkach filmowych, to nie tylko definiuje je pobieżnie, ograniczając się do stwierdzenia, że gatunek znaczy tyle co „typ” lub „rodzaj” (z francuskiego)<sup>16</sup>, ale jeszcze prezentuje rozumowanie, które stara się gatunek zdezaktywować, podkreślając, że jest to konstrukt krytyczny niedający się obronić przy bliższej analizie, choć wciąż jeszcze funkcjonalny przy *rozumieniu Hollywoodu, jego historii i jego filmów*<sup>17</sup>. Przy tym cykle filmowe często służą Neale'owi do wykazania słabości teorii gatunków. Cykle bowiem w znacznie większym stopniu pozwalają się uspójnić, opisać i sproblematyzować, tym samym rozszadając gatunki od wewnątrz. Badacz wskazuje również, że istnieją one zarówno w obrębie poszczególnych gatunków (cykl z kobietami-morderczyniami czy cykl gotyckich thrillerów w obrębie melodramatu<sup>18</sup>), jak i poza nimi.

Ku cyklowi filmowym zwraca się zdecydowanie dwójka badaczy: Leger Grindon<sup>19</sup> i Amanda Ann Klein<sup>20</sup>. O ile jednak Grindon funkcjonalizuje badania nad cyklami, wpisując je w teorię gatunków, o tyle Klein wyraźnie dąży do podkreślenia ich autonomiczności, choć analizuje i dookreśla cykl w odniesieniu do koncepcji gatunku filmowego. Zanim przejdę do głębszej analizy tych koncepcji, chciałabym zwrócić uwagę na kontekst publikacji Grindona. Otóż jego artykuł ukazał się w pozycji kluczowej dla refleksji o gatunkach – *Film Genre Reader*. Redagowany przez Berry'ego Keitha Granta „przewodnik” ukazuje się od 1986 roku. Publikowane w nim teksty są pogrupowane w dwie części. Pierwsza dotyczy teorii, druga jest poświęcona refleksji krytycznej i zawiera wybrane artykuły analizujące poszczególne gatunki: te klasyczne, jak chociażby western czy film gangsterski, jak i te powstałe znacznie później, jak kino dziedzictwa (*heritage cinema*) czy globalne *noir*. *Film Genre Reader* zmieniał się i rozrastał. W 2012 roku została wydana jego czwarta wersja, wzbogacona właśnie między innymi o tekst Grindona. Można zatem powiedzieć, że jego koncepcja jest traktowana przez „prawodawców” nadzwyczaj poważnie i „uświęcenie” jej przez włączenie do kanonicznej publikacji stanowi znaczący gest.

Poócz cykli Grindon wymienia jeszcze „grupy” (*clusters*) jako istotny element klasyfikacji. Zestawia je i definiuje, wskazując jednocześnie na uporządkowanie od najbardziej ogólnych do najbardziej szczegółowych. W tym zestawie, oprócz cykli i grup znajdują się tonalności (*modes*) i gatunki. *Tonalność to szeroki koncept, który odnosi się do różnych typów opowieści i podejść, w tym film niefikcyjny, komedia, melodramat, romans, przygodowe kino akcji, thrillery i kryminały. Tonalności często występują w różnych gatunkach i obejmują różnorodne, niemal wszystkie, elementy rozrywki popularnej. Romans, na przykład, pojawia się jako dominujący lub podporządkowany wątek w większości filmów hollywoodzkich. Komedia jako tonalność może zostać podzielona na różne gatunki, jak chociażby komedia romantyczna, satyra i parodia, każdy z nich wykorzystuje humor na różne sposoby i do różnych celów. Filmy kryminalne obejmują filmy detektywistyczne, gangsterskie i policyjne*<sup>21</sup>. Powołując się dalej na Gledhill, Grindon pisze, że tonalność jako taka jest ponadgatunkowa i to dzięki niej jest możliwe tworzenie nowych form w obrębie gatunku, jak i wzajemne czerpanie między poszczególnymi

gatunkami. Następny w kolejności w typologii Grindona jest gatunek. Definiując go, badacz wskazuje na elementy semantyczne (*wątki fabularne, postacie, tło wydarzeń*<sup>22</sup>), ale również kluczowe dla danej kultury konflikty, które są artykułowane w powracających opowieściach (*zasiedlanie pogranicza w westernie, wpływ nowych technologii w science fiction czy zaloty, kwestie genderowe i seksualność w komediach romantycznych*<sup>23</sup>). W dalszej części artykułu, dookreślając gatunek, przywołuje teorię gatunków semantyczno-syntaktycznych, pozostając w obrębie koncepcji Ricka Altmana.

Następnie w tym łańcuchu wskazuje na cykle, definiując je jako *odmienną i bardziej jednorodną kategorię*. Dookreśla ją, pisząc, że jest to *seria filmów gatunkowych produkowanych w określonym czasie i powiązanych z sobą przez specyficzne wykorzystanie reguł gatunkowych*<sup>24</sup>. Cykle z reguły powstają na bazie filmu, który odniósł sukces kasowy i który zostaje wykorzystany jako prototyp do produkcji kolejnych dzieł na zasadzie *imitacji, doskonalenia lub oporu*<sup>25</sup>. Cykle funkcjonują w obrębie poszczególnych gatunków jako istotny i nieustający etap ich rozwoju. Początkowo są kojarzone z danym studiem (tutaj Grindon idzie tropem Altmana). Jednak żeby przekształcić się w „cykl gatunkowy”, muszą dokonać pewnej transgresji, wychodząc poza ramy jednego studia, ale też postaci czy twórcy. Często bowiem punktem wyjścia cyklu jest powracająca w kolejnych filmach postać, jak chociażby James Bond. Twórca również może doprowadzić do powstania cyklu. Za przykład niech posłuży chociażby Joseph Wambaugh. Na podstawie jego cieszących się niezwykłą popularnością powieści policyjnych powstały adaptacje, tworząc cykl filmów krytycznych w obrębie kina policyjnego<sup>26</sup>. Przyglądanie się ze szczególną uwagą cyklom filmowym pozwala, według Grindona, ustalić czynniki wpływające na zmianę i przeformułowanie gatunku. Wydobywanie poszczególnych cykli w obrębie gatunku nie tylko oddaje złożoność i różnorodność wewnętrzną poszczególnych gatunków, ale oddala też zarzuty o wygładzanie historii gatunków i ignorowanie elementów rozszadzających spójną narrację<sup>27</sup>.

Ostatnią kategorią, którą uwzględni Grindon, są właśnie „grupy”. W ich przypadku również podkreśla zbieżność czasową – filmy gatunkowe składające się na „grupę” powstają w konkretnym okresie, nie można jednak na ich podstawie wypracować formuły czy modelu lub też wskazać powracających motywów. Jako przykład Grindon przywołuje filmy bokserskie z połowy lat 50. XX wieku. Wymienia wśród nich niezależną produkcję *Pocałunek mordercy (Killer's Kiss, 1955)* Stanleya Kubricka, dwie propozycje wielkich studiów, które odniosły niebywały sukces: *Między liniami ringu (Somebody Up There Likes Me, reż. Robert Wise, 1956)* i *Tym cięższy ich upadek (The Harder They Fall, reż. Mark Robson, 1956)* oraz dramaty telewizyjne. Nie miały one jednak naśladowców i temat ten nie był podejmowany aż do lat 70.<sup>28</sup> Podobnie było z kinem policyjnym. Hit ekranowy *Bad Boys (1995, reż. Michael Bay)*, prócz sequela z 2003 roku (*Bad Boys II, reż. Michael Bay*), nie okazał się prototypem dla cyklu kumpłowskich policyjnych filmów akcji z Afroamerykanami w rolach głównych<sup>29</sup>. Filmy z policjantkami pozostały, jak się wydaje, w zawieszaniu pomiędzy cyklem a „grupą”<sup>30</sup>.

W sposób najbardziej systemowy do kwestii cykli filmowych podeszła Amanda Ann Klein, postulując wprowadzenie i sprobematyzowanie ich w badaniach nad filmem i kinem. Klein definiuje cykle w odniesieniu do gatunków filmowych: *Cykle filmowe, podobnie jak gatunki, to serie filmów powiązanych powracającymi*

*obrazami, postaciami, miejscami, wątkami czy tematami. O ile gatunki filmowe określa przede wszystkim powtarzalność kluczowych obrazów (semantyka) i tematów (składnia), cykle filmowe charakteryzuje głównie sposób ich użycia (pragmatyka). Innymi słowy, formowanie i trwałość cykli filmowych stanowi bezpośredni rezultat ich finansowej żywotności oraz cyrkulujących wokół nich dyskursów publicznych, obejmujących recenzje, wywiady z reżyserem, przygotowane przez studio zestawy prasowe dla dziennikarzy, plakaty filmowe, zwiastuny i informacje medialne*<sup>31</sup>. Istotnym wyróżnikiem cykli jest ich ukierunkowanie na to, co teraźniejsze i lokalne. Podczas gdy w przypadku gatunków możemy mówić raczej o reagowaniu i problematyzowaniu sprzeczności kulturowych leżących u podstaw danej społeczności, w przypadku cykli filmowych kluczowa jest ich zdolność reagowania na bieżące problemy nurtujące społeczność. Jako przykład badaczka podaje *torture porn*. To cykl filmów, który pojawił się około 2005 r. i bywa włączany w obręb horroru. Jego wyróżnikiem są długie sceny okaleczania i rozczłonkowania ludzkiego ciała, czyli właśnie pornografia tortur<sup>32</sup>. Klein twierdzi, że ich powstanie było echem niepokoju, jakie w społeczeństwie amerykańskim wzbudziły informacje medialne o okrucieństwach i aktach przemocy podczas wojny w Iraku (2002–2010), szczególnie zaś obrazy rejestrujące egzekucje i tortury następnie rozpowszechniane w Internecie<sup>33</sup>.

Eksploatowanie aktualności – jak określa Klein zdolność cykli do reagowania na bieżące zapotrzebowanie społeczne – to jedna z kluczowych różnic między gatunkami i cyklami. Inne wymieniane przez Klein to: okres trwałości, sposób komunikowania się z publicznością, stabilność struktur oraz funkcjonalność w badaniach historycznych. Badaczka zamyka czas trwania danego cyklu w ramach pięciu-dziesięciu lat<sup>34</sup>. Po tym okresie dochodzi do wyeksploatowania danej tematyki i znużenia nią ze strony publiczności. Oznaką tego jest znaczący spadek wpływów kasowych z kolejnych części danego cyklu filmowego<sup>35</sup> oraz pojawianie się parodii. O ile gatunki, ze względu na swoje różnicowanie wewnętrzne i odniesienie do konfliktów kulturowych, potrafią znieść okresy znużenia ze strony widowni, o tyle cykle albo zanikają, albo muszą zostać znacznie przepracowane. Cykle mają mniejsze możliwości, również jeśli chodzi o sposób komunikowania się z publicznością. Bagaż informacji, jaki niesie nazwa gatunkowa, jest dużo większy i nowa produkcja może aktualizować różne jej obszary. Cykle z reguły powstają na bazie jednego, dwóch lub kilku filmów, tym samym nie dysponują tak szerokim wachlarzem możliwych kontekstów i odwołań. Zakotwiczenie w danym bieżącym temacie powoduje również, że struktury cykli nie są tak stabilne jak w przypadku gatunków. Gatunki, jeśli spojrzymy na nie przez pryzmat semantyczno-syntaktycznego podejścia Altmana, mają zdecydowanie więcej czasu na okrzepnięcie i zespolenie poszczególnych elementów w trwałe składnie. Bywa również tak, że gatunek się zmienia w drodze eksperymentowania i dopasowywania nowych, bardziej aktualnych w danym momencie historycznym, struktur. Cykle po wyeksploatowaniu formuły zanikają. Pozostaje wreszcie kwestia funkcjonalności w badaniach historycznych. W tym przypadku cykle mają przewagę nad gatunkami. Pozwalają bowiem „odzyskać” dla historii kina wiele filmów, które zostały pominięte, jako że rozsadały spójność gatunkową. Cykle oferują również większe możliwości eksplorowania pragmatyki formuł. O ile bowiem w przypadku gatunków poprzestaje się na pewnych ogólnikach dotyczących konfliktów wartości, cykle odważniej rea-

gują na bieżącą sytuację, często eksplicytnie wyrażając społeczne lęki i trwogi. Przykładem niech będzie cykl filmów z lat 80. XX wieku z morderczymi kobietami nastającymi na rodziny, będący, jak twierdzi Susan Falludi, reakcją na *backlash* i wykreowane przez media poczucie zagrożenia wynikające z upodmiotowienia kobiet podczas drugiej fali feminizmu<sup>36</sup>.

Klein, podobnie jak Neale, wskazuje dwa rodzaje cykli filmowych w kontekście badań nad gatunkami: cykle wewnątrzgatunkowe (*intrageneric cycle*) oraz cykle międzygatunkowe (*intergeneric cycle*). Ich wyróżnikiem jest ściśle powiązanie z okolicznościami, które dały asumpt do ich powstania. Pierwsze z nich – cykle wewnątrzgatunkowe – funkcjonują w obrębie większej całości, jaką jest dany gatunek. Pozwalają poszczególnym gatunkom w sposób bardziej bezpośredni reagować na zmieniające się realia społeczno-kulturowe. Do funkcjonującego na polu studiów filmoznawczych jako kanoniczny „klasycznego” cyklu gangsterskiego, którego podstawę stanowiła historia kariery i upadku gangstera (1930–1932)<sup>37</sup>, Klein dodaje powstały znacznie wcześniej i rozwijający się znacznie dłużej cykl melodramatów gangsterskich<sup>38</sup> oraz inne cykle. Fran Mason precyzuje je i ściśle wiąże z dynamiką kulturową danego okresu, wskazując na kolejne cykle rozwijające się na przykład po II wojnie światowej w obrębie kina gangsterskiego. Były to: cykl o gangsterskich grubych rybach, cykl o syndykatach, cykl o przygotowaniach do skoku, cykl o agentach pracujących pod przykrywką i G-manach, cykl demaskatorski czy cykl o ludziach występujących w pojedynkę przeciw mafii. Pod koniec lat 60. pojawił się cykl nostalgicznych gangsterskich filmów biograficznych oraz *blaxploitation*. Z kolei trylogia Francisa Forda Coppola *Ojciec chrzestny* wprowadziła rozwiązania fabularne nadające gatunkowi epicki charakter<sup>39</sup>. Cykle międzygatunkowe z kolei pojawiają się i rozwijają niezależnie od istniejących gatunków (poszczególne produkcje mogą jednak być włączane do gatunków), kończąc swój żywot wraz z wypaleniem formuły oraz zmianą podejścia do wybranego problemu społecznego, który dał asumpt do jego powstania<sup>40</sup>. Klein wyróżnia i analizuje cykl „dzieciaków ze ślepego zaułka” wytwórni Warner Bros. z końca lat 30. XX wieku, cykl „dzieciaków ze ślepego zaułka i małych twardzieli” Uniwersalu z końca lat 30. i początku 40., cykl „dzieciaków z East Side” z początku lat 40. wytwórni Monogram, a także innych naśladowców<sup>41</sup>.

Cykle filmowe jako osobna kategoria w obrębie badań nad kinem gatunkowym, czy szerzej, kinem popularnym, wykazuje wiele pozytywnych aspektów. Uwzględnienie autonomiczności cykli, jak podkreśla Klein, pozwala odejść od wciąż wzbudzającej wątpliwości koncepcji filmów kanonicznych dla danego gatunku. Pozwala w pełni zauważyć i uwzględnić dynamikę rozwoju gatunku bez konieczności przykrawania go do trajektorii narodziny – rozwój – zmierzch formuły. Przywraca do badań nad gatunkami koncepcję różnorodności wewnętrznej bez posądzenia o sabotowanie pojęcia gatunku jako takiego. Pozwala uwzględnić w historii gatunku nieciągłość, pęknięcia i niespójności oraz wziąć pod uwagę dzieła ważne, choć na pierwszy rzut oka peryferyjne. Umożliwia też wychwycenie i opisanie nowych, dopiero ujawniających się trendów.

ELŻBIETA DURYS



- <sup>1</sup> C. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 18-22. Charles F. Altman to nazwisko, pod którym swoje prace publikował czasem Rick Altman (przyp. red.).
- <sup>2</sup> A. Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michalek, Warszawa 1963, s. 145-149. Por.: *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, red. J. Hillier, British Film Institute, London 1985.
- <sup>3</sup> S. Neale, *Genre and Hollywood*, Routledge, London & New York 2009.
- <sup>4</sup> Wydanie angielskie ukazało się w roku 1999, polskie tłumaczenie autorstwa Marii Zawadzkiej w 2012. Por.: R. Altman, *Film/Genre*, BFI Publishing, London 2000; R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- <sup>5</sup> B. Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, s. 209-272.
- <sup>6</sup> T. Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, tom 8, nr 3-4 (jesień), s. 63-70.
- <sup>7</sup> Por. teksty zebrane w antologii: *A Companion to Early Cinema*, red. A. Garleaut, N. Dulac, Santiago Hidalgo, Wiley-Blackwell, 2012.
- <sup>8</sup> A. A. Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems & Defining Subcultures*, University of Texas Press, Austin 2012, s. 1-2.
- <sup>9</sup> Tamże.
- <sup>10</sup> T. Gunning, dz. cyt., s. 65.
- <sup>11</sup> A. A. Klein, dz. cyt., s. 3.
- <sup>12</sup> S. Neale, dz. cyt., 236-238.
- <sup>13</sup> (...) *wytwórnice wolą tworzyć cykle (zastrzeżone tylko dla nich), nie zaś gatunki (wspólne dla całego przemysłu) (...)*. R. Altman, *Gatunki filmowe*, dz. cyt., s. 152.
- <sup>14</sup> Tamże.
- <sup>15</sup> S. Neale, dz. cyt., s. 9. Tam gdzie nie zaznaczono inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym.
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 253.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 163.
- <sup>19</sup> L. Grindon, *Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History*, w: *Film Genre Reader IV*, red. B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 2012, s. 42-59.
- <sup>20</sup> A. A. Klein, dz. cyt.; A. A. Klein, R. B. Palmer, *Introduction*, w: *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film & Television*, red. tychże, University of Texas Press, Austin 2016, s. 1-21.
- <sup>21</sup> L. Grindon, dz. cyt., s. 43-44.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 44.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Tamże.
- <sup>25</sup> Tamże.
- <sup>26</sup> Należy tu wymienić: *Nowi centurionowie (The New Centurions)*, reż. Richard Fleischer, 1972), *The Blue Knight* (reż. Robert Butler, 1973), *The Choirboys* (reż. Robert Aldrich, 1977), *Cebulowe pole (The Onion Field)*, reż. Harold Becker, 1979) i *Czarny marmur (The Black Marble)*, reż. Harold Becker, 1980).
- <sup>27</sup> L. Grindon, dz. cyt., s. 45.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> Obecnie (styczeń 2017) w produkcji jest *Bad Boys For Life* (reż. Joe Carnahan) zapowiadany na 2018 rok oraz *Bad Boys 4* zapowiadany na 2019.
- <sup>30</sup> Por. E. Durys, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo PWSFTViT, Łódź 2013, s. 432-462.
- <sup>31</sup> A. A. Klein, *American Film Cycles*, dz. cyt., s. 3-4.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 13. Przykłady tych filmów to: *Hostel* (reż. Eli Roth, 2005), *Woolf Creek* (reż. Greg McLean, 2005) czy *The Devil's Rejects* (reż., Rob Zombie, 2005). Por. również: S. Jones, *The Lexicon of Offense: The Meanings of Torture, Porn, and 'Torture Porn'*, w: *Controversial Images: Media Representations on the Edge*, red. F. Atwood i in., Palgrave, London 2013, s. 186-200.
- <sup>33</sup> A. A. Klein, *American Film Cycles*, dz. cyt., s. 13-14.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 4.
- <sup>35</sup> Klein podaje, że w przypadku cyklu filmów *Pila (Saw)*, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010) każda nowa część przynosiła w weekend otwarcia ponad 30 milionów dolarów wpływów (poza pierwszą częścią) aż do roku 2009, kiedy to wpływy spadły o ponad 50 proc. podczas premiery *Pily VI*. Por. Tamże, s. 13-14.
- <sup>36</sup> S. Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Three Rivers Press, New York 2006, s. 125-152.
- <sup>37</sup> A. Helman, *Przemoc i nostalgia w filmie gangsterskim*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 1998, s. 13.
- <sup>38</sup> A. A. Klein, *American Film Cycles*, dz. cyt., s. 25-59.
- <sup>39</sup> F. Mason, *American Gangster Cinema: From „Little Caesar” to „Pulp Fiction”*, Palgrave Macmillan, 2002.
- <sup>40</sup> A. A. Klein, *American Film Cycles*, dz. cyt., s. 9.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 60-99.