

Cienka niebieska linia

Brytyjscy gliniarze na dużym i małym ekranie

SUSAN SYDNEY-SMITH

Zwykle myślimy o brytyjskim gliniarzu nie w kategoriach rozrywki kinowej, ale jako o typowej figurze telewizyjnej, reprezentowanej dziś przez serial *The Bill* (1984). Jednakże kino brytyjskie miało również swój własny, choć o krótkim żywocie, rodzajowy cykl filmów o tej tematyce. W eseju tym chciałabym pokazać, jak rozwój brytyjskich telewizyjnych seriali policyjnych odzwierciedla jeden z pierwszych momentów zbieżności tych dwóch mediów w latach 50., czyli w okresie powojennym. W tym celu przeanalizuję najważniejszą produkcję wytwórni Ealing, *The Blue Lamp* (reż. Basil Dearden, 1950), w którym pojawia się ikoniczna już postać posterunkowego George'a Dixona, zastrzelonego nie w 20 minut po rozpoczęciu filmu, jak twierdzi wielu krytyków, ale dopiero w połowie, a który 5 lat później pojawia się jako tytułowy bohater serialu telewizyjnego *The Dixon of Dock Green* (1955).

Różnorodność tekstów akademickich dotyczących momentu filmowej śmierci Dixona – z ręki historycznego, lecz seksownego Dirka Bogarde'a – jest symptomatyczna dla mitów i nieścisłości w opisach, które zbyt mocno polegają na pośrednich źródłach. Podobnie zresztą rzecz się ma z relacjami z jego „zmarłych-wstania”¹. Pomimo wydarzeń, które nastąpiły później, a które sytuują ten film jako moment narodzin nie tylko bohatera późniejszego serialu *Dixon of Dock Green*, ale serialu policyjnego w ogóle, w tym eseju podtrzymuję twierdzenie, że takie proste, przyczynowo-skutkowe podejście jest niewłaściwe z dwóch powodów. Po pierwsze zakłada ono, że *The Blue Lamp* jest głównym, jeśli nie absolutnym, punktem wyjścia telewizyjnego serialu policyjnego; po drugie taka genealogia stawia medium filmowe ponad telewizyjnym. Moim celem jest więc wykazanie, że negocjacje pomiędzy filmem *The Blue Lamp* i następującym po nim serialem telewizyjnym *Dixon of Dock Green* stanowią proces o wiele bardziej złożony, niż się to kiedyś wydawało. To proces reprezentatywny dla napięć produkcyjnych, jakie istnieją pomiędzy dwoma mediami. Przede wszystkim chcę tu prześledzić przebieg narodzin telewizyjnego serialu policyjnego przez asymilowanie form dokumentu fabularyzowanego, jaki rozwijał się w dwóch osobnych cyklach na dużym i małym ekranie².

Chodzi przede wszystkim o to, jak tego rodzaju przedstawienia projektują szczególne pojęcie brytyjskości opartej na konsensusie, przy uwzględnieniu ściślej relacji pomiędzy tożsamością narodową, płcią kulturową (gender) i gatunkiem. Kontekstem analizy będą kulturowe i instytucjonalne warunki produkcji. Jako że telewizja była nowym medium, musiała również walczyć o prawo tworzenia własnych narracji w atmosferze obaw przed amerykańizacją, w której oficjalny

model poprawności był wyznaczany przez BBC (British Broadcasting Corporation) w formach tak zwanego *drama* albo, jak je niegdyś nazywano, *story* (czy opowieści dokumentalnych). Po zakończeniu II wojny światowej walka z Hunami została przełożona na walkę o pokój, a telewizja, dopiero co na nowo uruchomiona po wojennej przerwie, miała pełnić ważną rolę. W obrębie małego zespołu dokumentalistów pod przywództwem Roberta Barra, byłego dziennikarza i redaktora radiowego, nowe telewizyjne dokumenty fabularyzowane miały podążać, duchem, jeśli nie w praktyce, za ideami ojca brytyjskiego ruchu dokumentalnego, Johna Griersona. Były to, jak wkrótce zobaczymy, adaptacje wcześniejszego cyklu filmów, które wykorzystywały podobną hybrydyczną formę dokumentu fabularyzowanego, czego rezultatem było wojenne „pożnienie” wojskowego filmu dokumentalnego i filmu fabularnego. Przykładem może być tu film *Target for Tonight* (1941), słynne udratyzowanie planowanego ataku sił powietrznych na Niemcy, gdzie wszystkie role grali oficerowie i personel RAF-u. Stopnie tego udratyzowania, czy też *story* różniły się między sobą, poczynając od pełnej fikcji widocznej w *Naszym okręcie* (*In Which We Serve*, reż. Noel Coward, David Lean, 1942), dramacie o marynarce wojennej (z ogromnie popularnym i wytwornym Noelem Cowardem w roli głównej), a kończąc na fabularyzowanym dokumencie „z życia wziętym”, jak *Target for Tonight*.

Telewizyjne dokumenty fabularyzowane były rekonstrukcjami „prawdziwych historii” mówiących o współczesnych wydarzeniach, a realizowano je wykorzystując jeszcze aktorów w nowo zdobytych (od Pinewood) studiach telewizyjnych, we wczesnych latach 50.³ Podejmowano w nich różne tematy, np. kwestie chuligaństwa, domów poprawczych, narkotyków, pracy kobiet i prostytucji⁴. Szczególnym zainteresowaniem obdarzano wszelkie aspekty przestępczości, a telewizyjne fabularyzacje problemów prawa i porządku zastąpiły temat wojny i wojskowych filmów lat wojennych. Wskazują na to już same tytuły wczesnych cykli dokumentów fabularyzowanych, choćby *War on Crime* (1950) odtwarzający jeden dzień z życia Scotland Yardu. Jak później stwierdził Barr, wykorzystując technologię o niskiej rozdzielczości (low-definition) i białą-czarną taśmę, seriale policyjne pozwoliły na kreację postaci łatwo rozpoznawalnych, jednocześnie ustanawiając stały temat, do którego można było bez trudu dobudować scenografię.

Silne podobieństwa istniały nie tylko pomiędzy dwoma cyklami fabularyzowanego dokumentu. Cele BBC i cele Michaela Balcona, producenta *The Blue Lamp*, również do siebie przystawały. Wcześniejsze filmy Balcona często były postrzegane jako spełnienia jego osobistych ambicji *przeniesienia prawdziwej Brytanii na ekran*⁵. W połowie lat 50. telewizja zagarnęła stałą publiczność filmową, szczególnie jej część zainteresowaną filmami ze studia Ealing. Według Charlesa Barra wykupienie przez BBC studia Ealing w 1955 było wydarzeniem symbolicznym dla owego „przekazania władzy”. Barr twierdzi też, że pomimo przejścia przez nowe medium Ealing *ostatecznie dokonało infiltracji swego zdobywcy*⁶. Jako że niniejszy esej sytuuje się po części właśnie w naturze tej „infiltracji”, warto przyjrzeć się bliżej wartościom fabularnym charakterystycznym dla tej wytwórni. Barr, jako ekspert, przywołuje typową fabułę wczesnej komedii Ealing, *Cheer Boys Cheer* (reż. Walter Forde, 1939) opowiadającą o wysiłkach społeczności by uchronić mały, tradycyjny browar „Greenleaf” przed wykupieniem przez wielki nowoczesny koncern. Fabuła ta przypomina walkę samego studia



Posterunkowy Dixon



The Blue Lamp, rež. Basil Dearden (1950)



o zachowanie tożsamości: *Typowy styl Ealing tkwi w kontrastach. Choćby nazwy browarów: „Ironside” kontra „Greenleaf”. Ponure biura i czarne limuzyny kontra wiejskie dróżki, spowite bluszczem chatki, konie, rowery.*

Wartości „Greenleaf” były jednocześnie zaakceptowane i połączone z tymi wyznawanymi przez BBC, a ucieleśnionymi w nazwie Limegrove Studios⁷. Pomimo odejścia w 1939 roku Sir Johna (później Lorda Reitha) do linii lotniczych Imperial Airways (a nie linii fal radiowych)⁸, jego wpływ nadal był widoczny w telewizji. Powszechna zgoda i pełne życzliwości wartości ujawniające „najlepszą” z brytyjskich cech, oczywiście w ramach ich kulturowego praktykowania, były niezbędne w utrzymaniu i promowaniu powojennego pokoju. Grierson, mimo wyjazdu do Kanady na początku II wojny światowej dopełnił tego imponującego triumwiratu, a jego wpływ przejawiał się jeszcze długo w dokumentalnym kręgosłupie produkcji telewizyjnych – to on przecież podkreślił, że właśnie tutaj jest prawdziwe miejsce dla dokumentu. Dokumentaliści telewizyjni wzięli sobie do serca jego słowa i starali się odbudować etos i ideologię w swoim małym zespole dokumentalnym pod przywództwem Barra, realizując świadome społecznie filmy dotyczące kwestii obywatelskich.

Tak jak w przypadku telewizji, filmy z późnych lat 40. i wczesnych 50. skupiały się przede wszystkim na kwestiach społecznych, dlatego też określa się je jako filmy „problemów społecznych”; podkreślały również znaczenie instytucji i jako takie mogą być postrzegane jako wczesne formy tego, co w amerykańskim żargonie jest znane pod nazwą „precinct drama”⁹. Filmy takie jak *Boys in Brown* (reż. Montgomery Tully, 1949) ukazywały życie wychowanków domów poprawczych i dla powojennej widowni miały być przykładem poprawy edukacyjnej i moralnej. Jack Warner wykorzystał ten trend i wraz z „chłopakami z poprawczaka” objawił widzom rygor nadzwyczaj bliski temu, jaki panował w szkołach publicznych. Podobieństwa między filmem i telewizją wiele zawdzięczały przemieszanu kadr z tych dwóch środowisk (pomimo niechęci do telewizji ze strony filmu). W kręgach policyjnych zwykły policjant siedzący za biurkiem był postrzegany jako śmieszna figura. Z kolei brytyjscy detektywi, szczególnie ci ze Scotland Yardu, stanowili szanowaną, kulturalną instytucję, rządzącą się własnymi prawami, tak jak widać to w telewizyjnym serialu *Fabian of the Yard* (1954), gdzie policjant w mundurze był śmieszny, wścibski i głupi. „Plod”¹⁰ – określenie zwyczajnego policjanta rewirowego – odnosił się i do możliwości jego umysłu, i do przysłowiowych ogromnych stóp. To kpiarskie spojrzenie widoczne jest w wielu reprezentacjach komediowych, np. w roli sierżanta granego przez Willa Haysa w *Ask a Policeman* (reż. Marcel Varnel, 1939) czy w postaci kreowanej przez George’a Formby’ego w *Spare a Copper* (reż. John Paddy Carstairs, 1940)¹¹. Jednocześnie komedia miała pomóc w rozproszeniu tradycyjnej podejrzliwości i niechęci wobec policji, zwłaszcza wśród klasy robotniczej, gdzie policjantów nazywano *blue bottles*¹².

Głównie po to, by zmienić niepożądany wizerunek umundurowanego policjanta, *The Blue Lamp* zrealizowano we współpracy, jak mówią napisy otwierające, z London Metropolitan Police. *The Blue Lamp* zostało uratowane przez Balcona w Ealing, po tym jak Limegrove Studios zostało sprzedane BBC dla celów produkcji telewizyjnej, a wytwórnia Gainsborough, gdzie powstał scenariusz, zawiesiła działalność. Balcon przekazał scenariusz T. E. B. Clarke’owi,

wiernemu pracownikowi Ealing i byłemu policjantowi, który, według dramaturga Teda Willisa, odpowiedzialnego za scenariusz, *wyostrzył, oczyścił, udoskonalił nasz materiał i dał z siebie więcej, niż od niego oczekiwano*¹³. Fabuła w *The Blue Lamp* jest prosta. Policjant i jego pocziwa żona przyjmują do siebie początkującego policjanta, by dać mu bezpieczny i przytulny dom; dowiadujemy się, że ich własny syn zginął podczas II wojny światowej. By zrozumieć dzisiaj ówczesną popularność *The Blue Lamp*, trzeba wiedzieć, że opowieści o wielkich instytucjach państwowych i wojskowych były wówczas nowością. Ukazanie od środka pracy Scotland Yardu, nie mówiąc już o zwykłej policji, było czymś zupełnie nowym, tak jak i przedstawienie jakiegokolwiek instytucji, w tym rodziny królewskiej (telewizyjna transmisja z koronacji Elżbiety II w 1953) i samej BBC¹⁴. Powojenne dokumenty fabularyzowane (*docu-features*) mogą więc być w tym wypadku postrzegane jako przedłużenie wojskowego filmu wojennego. Ale to właśnie połączenie dramatu fabularnego i dokumentu tak fascynowało widzów. *The Blue Lamp* rozpoczyna się widokiem niewinnego przechodnia zastrzelonego w momencie, gdy usiłował zatrzymać uciekającego złodzieja. Głos z offu uroczyście mówi: *Do dzisiaj dla tego człowieka fala zbrodni była jedynie nagłówkiem w gazecie. Co stało pomiędzy zwykłymi ludźmi a tym wybuchem przestępczości? Co ochroni tego człowieka na ulicy przed uzbrojonym zagrożeniem dla jego życia i własności?*

Odpowiedzią na te pytania są oczywiście brytyjscy policjanci, „ludzie jak George Dixon”. Pomimo tego nieco dydaktycznego początku film pochłania widza bez reszty; nawet jeśli można czasami odczytać go jako reakcję na kwestię społecznego wizerunku policji, obecne są tu momenty niezwykłego dramatyzmu. Jack Warner, gwiazda music-hallu, a potem słynny filmowy aktor charakterystyczny, był poruszający w swojej najwspanialszej – choć najkrótszej – roli w karierze. Ukazanie policji jako przedłużenia rodziny, z Georgem Dixonom (wspomniany Jack Warner) i z jego żoną Gladys, którzy stali się dla młodego posterunkowego Mitchella zastępczymi rodzicami, idealnie pasuje do sloganu Ealing: „Studio z duchem wspólnoty”. Był to, jak twierdzi Barr, typowy przykład produkcji Ealing z lat 50., która *starła się uchwycić rzeczywistość Anglii jako jedność, strukturę rodzinną, lokalną solidarność i wzajemną odpowiedzialność*¹⁵. Jednakże przeciwwagą dla tej ideologii był silny wątek antyhegemonistyczny, ukazujący związek pomiędzy Dianą Lewis a Tomem Rileyem, dwojgiem trudnych młodych ludzi, potraktowanych tu jako „skrajne przypadki” którym, według głosu wszechwiedzącego narratora, *brakuje kodeksu, doświadczenia i dyscypliny zawodowych złodziei*. Bezcelny indywidualizm Lewis, ukazany przez strukturalizację spojrzenia w diegezie, ujawnia się, gdy dziewczyna radosnym krokiem przecina chodnik przy akompaniamencie pozadiegetycznej muzyki jazzowej. Skojarzenia z hedonizmem i wyzywającą seksualnością niepokojąco potwierdzają się w serwowanym przez narratora opisie dziewczyny, która *ukazuje nam efekty dzieciństwa spędzonego w rozbitym domu i zdemoralizowanego wojną*. Jednak to przede wszystkim Riley kochanek Lewis, zaburza ową jedność. Lekkomysłny chuligan, który po napadzie z bronią na kino bezkarnie zabija posterunkowego Dixona. Rozkazowi: *Cofnij się i rzuć broń na ziemię* – przeciwstawia odpowiedź: *To ciebie posłę na ziemię!*

W momencie uderzenia kuli wizerunek swoistej polityki zgody powszechnej zostaje rozbity: moment ten, przywoływany w nieskończonej pętli pamięci, utk-

nał w kolektywnej, społecznej wyobraźni. Ironiczne ukazanie tytułu filmu wyświetlanego w kinie, *Grammy Get Your Gun*, tuż przed śmiercią Dixona to jedyny akcent komediowy w raczej czarnej wersji tak zwanej komedii Ealing. A jednak można odczytać zastrzelenie Dixona nie jako symptom nadejścia sił zła, ale jako rezultat zdradzieckiego pożądania seksualnego. I Lewis, i Riley stoją poza *wspólnym kodeksem, wspólnym językiem*, który łączy policję, władzę i świat przestępczy. Długie ujęcie przedstawiające Riley'a podziwiającego w lustrze swe odbicie z bronią usprawiedliwia psychoseksualne odczytanie. Jak to zgrabnie podsumował Charles Barr, Riley jest *gwałtowny, histeryczny, nieodpowiedzialny i – co stanowi ważny element tego zestawu – seksowny*¹⁶. Sposób, w jaki trzyma broń, grożąc dziewczynie, mówi, że przemoc i seksualność idą w parze. Z tej perspektywy śmierć Dixona można postrzegać nie tylko jako nieuchronny efekt kipiącego, niespełnionego pożądania, ale jako symboliczne pęknięcie społecznej umowy w czasie powojennej rekonstrukcji kraju.

Film *The Blue Lamp* zyskał taką popularność, że doczekał się między innymi wersji scenicznej pod tym samym tytułem, wystawionej w Grand Theatre w Blackpool (1952) i telewizyjnej (serial *Pilgrim Street*, znanego też pod nazwą *Blue Lamp Series*) w 1951 r.

Producentem przedstawienia w Grand Theatre w Blackpool był Jack Hylton. Read wprowadził do niej więcej postaci niż do serialu, na przykład Andy'ego Crawforda (grał go Peter Byrne, obecnie występujący na West Endzie), groźnego posterunkowego Flinta i sierżanta-kobietę Grace Millard. Gordon Harker, popularny aktor komediowy, gwiazda filmu *Spare a Copper*, w *The Blue Lamp* grał Dixona, a Jack Warner występował w roli detektywa, inspektora Cherry'ego, oficera śledczego. Obsadzenie komika Harkera było ustępstwem na rzecz przedwojennych wartości, ale według Richardsa impresario Jack Hylton stanowczo obstawał, by Jack Warner, niekwestionowana gwiazda przedstawienia, nie umierał po raz drugi¹⁷.

Tymczasem cykl filmów policyjnych w latach 50. był uważany za filmową kontynuację filmu *The Blue Lamp*. Mowa tu o *Street Corner* (1953), *The Long Arm* (1956) i *Gideon's Day* (1958). *Street Corner* został napisany przez Jana Read'a i opowiadał o kobietach oficerach policji ściągających dzieci z dachów i uwikłanych w domowe problemy. Został wyprodukowany przez Sydney Box dla niezależnego londyńskiego Film Producers, które odmówiło udziału w realizacji *Blue Lamp*, w reżyserii Muriel Box. *The Long Arm* powstał w wytwórni Ealing i pokazywał pracę Criminal Records, zwłaszcza działania śledcze i sądowe, a także *geniusz doskonałego policjanta, superintendenta Hallidaya*, granego przez Jacka Hawkinsa. Halliday miał żonę i syna, których zaniedbywał na rzecz swych zawodowych powinności (to temat, który pojawia się w prawie każdym nakręconym potem filmie policyjnym). Scenariusz *Gideon's day*, podobnie jak *The Blue Lamp* napisał T. T. E. Clarke i film ten można uważać za sequel *The Long Arm*, ponieważ Hawkins gra tam podobną rolę, George'a Gideona ze Scotland Yardu (opartą na prawdziwej postaci komendanta policji Scotland Yardu). Współautorem scenariusza był Robert Barr, usunięty z BBC, kiedy na jego stanowisko został przyjęty Paul Rotha, co miało fatalne konsekwencje.

Relacje między elitarnym detektywem ze Scotland Yardu i zwykłym policjantem są pokazane na tle historycznie zmiennego wizerunku policji. Jakkolwiek nie jest to tematem tej pracy, warto zauważyć, że po rozwinięciu postaci niedoinformowanego gliny, nie tylko jako realistycznego, ale wręcz heroicznego

bohatera, powrócono do postaci elitarnego detektywa Scotland Yardu; być może dlatego, iż uświadomiono sobie, że w kategoriach eksportowych – stawianie na kogoś, kto był instytucją narodową – było bezpieczniejszym założeniem. Późniejsze brytyjskie serie policyjne, zwłaszcza te, które przyswoiły nowy, krytyczny realizm społeczny (na przykład dobrze znane seriale BBC realizowane po *Dixon of Dock Green* (1955), były uważane za zbyt lokalne, by mogły przyciągnąć widownię zza oceanu.

To właśnie w telewizji BBC zwykły policjant jako bohater przez blisko 25 lat prowadził swój własny program telewizyjny *Dixon of Dock Green*. Produkcja zaczęła się, niemal bez aprobaty w dziale rozrywki BBC, w okresie gdy Barr opuścił tę stację, kiedy rozwiązano redakcję widowisk dokumentalnych¹⁸. Tedomi Willisowi, autorowi scenariuszy serialowych, początkowo trudno było znaleźć sześć historii, ale za pomocą satyrycznej „Police Gazette”, która apelowała o różne historie sądowe, parze redaktorów prowadzących serię sądową udało się rozciągnąć ten serial tak, że powstała najdłuższa seria w brytyjskiej telewizji, która utrwaliła się w zbiorowej świadomości widowni (376 odcinków). Po negocjacjach na temat warunków finansowych Jack Warner zgodził się zagrać przywróconego do życia George’a Dixona (płacono mu mniej więcej 100 funtów za tydzień, co było przyzwoitą sumą) z przerwą na jeden dzień w tygodniu, tak by mógł prowadzić swą audycję radiową „Meet the Huggets”. To, że ta seria zaczynała się w chwili, gdy tytułowy bohater, grany przez starzejącego się Warnera, w realnym życiu powinien zasiąść w kapciach z fajką, świadczy o skrajnie odmiennych realiach wczesnej telewizji. Posterunkowy George Dixon z sukcesem królował na ekranie telewizyjnym przez kolejne 21 lat (dochodząc do stopnia sierżanta z okazji jubileuszu w 1962 r.). Serial *The Dixon of Dock Green* da się postrzegać jako punkt krańcowy asymilacji dokumentu przez telewizję głównego nurtu, produkowanego nie w dziale dokumentu BBC, ale w dziale rozrywki. Produkcja serialu zbiegła się z nadejściem Independent Television w Wielkiej Brytanii, w 1955 r., kiedy korporacja została zmuszona do przeformułowania strategii odnowy moralnej, a zwłaszcza jej niechęci do fabularyzowanych formatów serialowych, które w wewnętrznych ustaleniach są nieustannie oskarżane o zdegradowane, „tabloidowe” cechy. Komercjalizacja fabularyzowanych dokumentów oznaczała odejście od wcześniejszej strategii nieuwzględniania – jak to jest w dokumencie – czołówek i korzystania z mało znanych aktorów, w stronę kreowania „gwiazdy przewodniej”. Istotnie, Dixon i Jack Warner stali się w zbiorowej wyobraźni synonimiczni. Jak już mówiłam, Dixon powraca do stosunkowo przyziemnej koncepcji przestępstwa i przestępców osadzonych w społeczności po bardziej egzotycznych detektywistycznych spotkaniach z mordercami, takich jak serial *Fabian of the Yard* (1954)¹⁹.

Cotygodniowe opowieści serialowe zaczynały się i kończyły wypowiedziami Dixona do kamery w kategoriach Althusseriańskich „interpelacji” do widza: *Bądźmy w kontakcie (...) zadzwonić do mnie (...) miło was będzie usłyszeć (...) niebawem znów się spotkamy (...) Cześć!* Te minizwroty ku kamerze stały się częścią Dixonowskiego folkloru, wraz z różnymi pozdrowieniami, z których wiele stało się sloganami, dobrodusznymi, kolokwialnymi wyrażeniami, przypominającymi odbiorcom, że Dixon jest jak przyjacielski i bliski mebel, jak sam telewizor. Ten rodzaj przystawalności z fabułą osadzoną w domowej scenerii



The Blue Lamp, reż. Basil Dearden (1950)

może być postrzegany jako rodzaj przeniesienia „greenleafowskiej” ideologii Ealing w rejony podmiejskie. Identyfikując się z paternalistyczną figurą, widownia czerpała radość z opieki nad własną rodziną w interesie państwa i kraju. Policja, państwo i rodzina zostały powiązane razem w tej samej „zbawiennej”, zgodnej fabule. Na wiele sposobów Jack Warner w swoim dixonowskim wcieleniu może być uważany za pierwszą osobowość telewizyjną.

Dziś, uwzględniając świadomość feministyczną, możemy dostrzec, do jakiego stopnia serial *Dixon of Dock Green* wchłania wczesnopatriarchalne wartości wielkiego serialowego triumwiratu męskiej dominacji: Balcona, Griersona i Reitha. Sposób, w jaki patriarchy został wpisany w tekst telewizyjny, został wcześniej opisany przez Horacego Newcomba, który sugeruje, że w filmie częsta jest *obecność starszej, zmęczonej postaci ojca, zwykle zmagającej się z problemami, jakie napotyka młody następca lub prawdziwy syn*²⁰. Ten związek można prześledzić od postaci posterunkowego Mittchela z *The Blue Lamp*, zaproszonego do domu posterunkowego Dixona i otoczonego opieką niejako w zastępstwie syna (własny syn Dixona poległ podczas wojny), aż do Andy’ego Crawforda, zięcia Dixona, który był mężem jego córki, Mary. Nigdzie patriarchalne wartości, które przeszły z ojca na „surogat, lub prawdziwego syna”, nie ujawniały się wyraźniej – jak sugerowałam wcześniej – niż w piątym odcinku pt. *Teść*. Zatoczywszy łuk przez cały serial, odcinek opowiada, jak doszło do zawarcia małżeństwa Mary i Crawforda.

Andy: *Przyprowadziłeś mnie tu jako nieopierzonego, młodego gliniarza.*

Dixon: *Wziąłeś ode mnie córkę i każdy facet byłby ci za to wdzięczny.*

Andy: *Będę o nią dbał, George.*

Dixon: *Wiem, że będziesz*²¹.

Andy Crawford dziękuje Georgowi Dixonowi za przyjęcie go pod swój dach, podczas gdy jego teść dziękuje, że ten zainteresował się jego córką, w rezultacie czego z nawiązką spłacił swój dług. Takie *qui pro quo* służy jako metafora kobiecego podporządkowania. Ideologiczną funkcją epizodu – wzięwszy pod uwagę Dixonowski status wdowca – jest przedstawienie pierwiastka kobiecego w centrum sfery domowej. Odcinek ten rażąco promuje małżeństwo nie tylko

jako normę pożądaną dla wszystkich kobiet, ale jedyną, bez której żadna „normalna” dziewczyna nie powinna funkcjonować. „Przesłanie” zostało stosownie zilustrowane przez scenariuszowe nacechowanie Pam, która – jak dowiedzieliśmy się tego w diegezie – została porzucona przez swego narzeczonego tuż przed ołtarzem. W następstwie tego zdarzenia zaczęła kraść, by ściągnąć na siebie uwagę. Wina Pam zostaje ustalona po kradzieży portmonetki na przyjęciu ślubnym, tak więc przekaz jest taki, iż kobieta porzucona przez mężczyznę staje się neurotyczką, przestępczynią lub jednym i drugim. Biały ślub Mary rytualnie rozwija proces, za sprawą którego córka przechodzi od ojca do zięcia. Dialog między ojcem a przyszłym synem sprowadza się do tego: o ile neuroza Pam wydaje się przesadzona, uczucia wynegocjowanej panny młodej są krańcowe. Poczucie spełnienia w chwili osiągnięcia szczytu kobiecych ambicji – ślubu z Andym – jest zabarwione przecuciem. Jak mówi swojej przyjaciółce, płacze ze szczęścia, ponieważ nie może *uwierzyć, że to po raz ostatni*. Te epizody w kolejnym dramacie policyjnym zazwyczaj zdarzają się na początku serialu; następnie życie rodzinne toczy się poza linią fabularną. W późniejszych serialach policyjnych bohaterowie mężczyźni są rozwiedzeni, ponieważ „ceną” niekończącej się pracy w policji jest brak miejsca na życie prywatne, domowe.

Dzisiejsze programy policyjne nie dokonują podziału wedle mundurów i ubrań cywilnych oficerów, nie utrzymują tych samych relacji publicznych, jakie były typowe dla okresu powojennego, niemniej takie serie, jak *The Bill*, zakorzenione w *Dixon of Dock Green*, stanowią hegemoniczne przedstawienia. Ale, tak jak w każdej telewizyjnej formie rodzajowej, w każdej nowej serii dokonuje się obrazoburstwo, bo proponuje ona odmienny punkt widzenia w stosunku do poprzedniej, gdyż funkcjonuje w odniesieniu do wszystkich niepokojów i trudności społecznych; dziś seriale policyjne, jak niegdyś policyjne filmy, są po prostu wehikułami, którymi i za pomocą których zostaje zobrazowane społeczeństwo. W kategoriach instytucjonalnych wartości rozrywkowe, których wcześniej się wystrzegano na rzecz aspektów informacyjnych i edukacyjnych, w coraz bardziej rozregulowanym, nastawionym na współzawodnictwo brytyjskim krajobrazie stacji telewizyjnych wysuwały się na plan pierwszy. Dziś, po operze mydlanej, seriale policyjne stają się najpopularniejszym gatunkiem w telewizji brytyjskiej. Jak zaznaczył Jeffrey Richards, każdy możliwy do wyobrażenia typ oficera czy wydziału policyjnego został sfabularyzowany: *W Wielkiej Brytanii są seriale fabularne albo dokumentalne o posterunkowych w mieście i na wsi, oficerach mężczyznach i oficerach kobietach, funkcjonariuszach wyższego stopnia i młodych gliniarzach, w cywilnych ubraniach i umundurowanych, lotnych brygadach, wydziałach rozbojów i wydziałach przestępczości gospodarczej, policji na prowincji i w wielkich miastach, policyjnych wydziałach skarg i jednostkach specjalnych* ²².

Ważne w kategoriach przedstawień tożsamości narodowej jest odejście od brytyjskości w stronę wartości „transatlantyckich”, zwłaszcza w serialach, które zostały pomyślane jako koprodukcje, takich jak *Prime Suspect* (ITV, 1991) z Helen Mirren jako posterunkową Tennison i *Silent Witness* (BBC, 1996) z Amandą Burton ²³. Te dwie produkcje można traktować jako zmianę fabularnego kierunku seriali policyjnych, gdyż rezygnują z detektywa na rzecz eksperta sądowego, z wtrętami feministycznymi, ale jak i dlaczego – to temat na inny esej. Wystarczy nadmienić, że w ponowoczesnej i pofeministycznej przestrzeni publi-

cznej identyfikacja brytyjskich seriali policyjnych z wartościami męskimi została zakwestionowana, a przedstawienia feministyczne zostały zasymilowane przez widowiska głównego nurtu. Ten trend z kolei miał wpływ na praktykę policyjną, z nowymi uniwersyteckimi kursami z dziedziny medycyny sądowej, na które bardzo trudno się dostać. Niemniej, mimo tych sejsmicznych wstrząsów w obrębie kultury policyjnej przedstawionej i istniejącej w realnej kulturze popularnej, ciągle istnieje dziedzictwo Ealing. Można je dostrzec w realizmie „gadających głów” w *The Bill*, gdzie przedkłada się dialogi nad akcją i portretuje oddziały Sunhill Manor, w bardzo podobny sposób do tych z Ealing Studio. Jak praktyka telewizyjna i filmowa, tak i praktyka w policji ma przede wszystkim charakter zespołowy.

SUSAN SYDNEY-SMITH

Tłum. KAROLINA KOSIŃSKA i TERESA RUTKOWSKA

- ¹ Na temat tego ostatniego zob. F. Leishman, P. Mason, *Policing the Media: facts, fictions and factions*, Willan Publishing, Cullumpton, 2003, s. 50.
- ² Szczególnie w biało-czarnej telewizji, przed nadejściem koloru.
- ³ Robert Barr został zastąpiony przez Paula Rothę w 1953, co było powodem jego przejścia do przemysłu filmowego. Rotha wytrwał w BBC tylko dwa lata, po czym zrezygnował ze współpracy za obopólną zgodą.
- ⁴ E. Bell, *The Origins of British Television Documentary*, w: *Documentary and the Mass Media*, red. J. Comer, Arnold, London 1986, s. 74.
- ⁵ C. Barr, *Ealing Studios*, David & Charles, Newton Abbot 1977, s. 6.
- ⁶ Tamże, s. 180.
- ⁷ *Limegrove* oznacza „lipowy lasek” (przyp. tłum.).
- ⁸ W oryginale autorka stosuje grę słów zestawiając ze sobą słowa *airways* (linie lotnicze) z *airwaves* (fale radiowe).
- ⁹ Kategoria „precinct drama” odnosi się do filmów, których akcja jest zamknięta na pewnym obszarze (np. w szpitalu, w bazie wojskowej etc.). W tym przypadku obszarem tym byłaby dzielnica objęta nadzorem danego posterunku policyjnego (przyp. tłum.).
- ¹⁰ Określenie *plod* oznacza „wlec się”, „mozo-lić”, „iść z trudem”, „tyrać”, „posuwać się z trudem” (przyp. tłum.).
- ¹¹ J. Richards, *The Thin Blue Line*, w: *Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present*, red. A. Aldgate, J. Richards, IB Tauris, London and New York, 1999.
- ¹² „Blue bottle” to rodzaj europejskiej muchy mięsnej.
- ¹³ J. Richards, dz. cyt., s. 133.
- ¹⁴ Warto zauważyć, że jeden z pierwszych filmów dokumentalnych o BBC, *This is the BBC* (1960), zrealizowany dla uczczenia otwarcia budynku rozgłośni (Broadcasting House) w White City, skupiał się bardziej na rozgłośni radiowej niż na telewizji, mimo tego, że w latach 60. telewizja miała już mocną pozycję.
- ¹⁵ C. Barr, dz. cyt., s. 85.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ J. Richard, dz. cyt. s. 133.
- ¹⁸ Por. przyp. 2.
- ¹⁹ Więcej szczegółów w: S. Sydney-Smith, *Beyond Dixon of Dock Green: Early British Police Series*, London, New York 2002, s. 89-117.
- ²⁰ Cyt. za M. McLoone, *Boxed In? The Aesthetics of Film and Television*, w: *Big Picture, Small Screen: The Relation between Film and Television*, Luton 1996, s. 90.
- ²¹ S. Sydney-Smith, dz. cyt., s. 115.
- ²² J. Richards, dz. cyt. s. 125.
- ²³ *Prime Suspect* mówi o posterunkowej, która zajmuje się śledztwem w sprawie śmierci swojego szefa. *Silent Witness* opowiada o Sam Ryan, patologu sądowym, która przejmie rolę detektywa w rozwiązaniu morderstwa. Kobiety detektywi są nakreślone jako zdecydowane i samowystarczalne w życiu prywatnym i zawodowym.