



redakcja **piotr KLETOWSKI**



EUROPEJSKIE KINO GATUNKÓW

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

**EUROPEJSKIE
KINO
GATUNKÓW**



piotr **KLETOWSKI**

redakcja

**EUROPEJSKIE
KINO
GATUNKÓW**

RECENZENT

dr hab. Mirosław Filiaciak, prof. USWPS

PROJEKT OKŁADKI

mgr inż. arch. Robert Skulski

Publikacja dofinansowana przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego ze środków na działalność upowszechniającą naukę oraz Instytut Studiów Międzykulturowych

© Copyright by Piotr Kletowski & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2016

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy

ISBN 978-83-233-4181-9

ISBN 978-83-233-9537-9 (e-book)



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Pamięci Krzysztofa Gonerskiego



SPIS TREŚCI

PIOTR KLETOWSKI Europejskie kino gatunkowe – w stronę opisu zjawiska	13
KRZYSZTOF GONERSKI Śmierć w sześciu odsłonach, czyli rzecz o niemieckim horrorze	27
MACIEJ MUSZAŁSKI <i>Od Körkarlen do Frostbiten</i> . Osiemdziesiąt trudnych lat w historii szwedzkiego horroru	75
GRZEGORZ DRYJA Dziwne losy wytwórni Hammer	93
BARTŁOMIEJ PASZYŁK Nie grzebiecie trupów! O narodzinach, śmierci i zmartwychwstaniu horroru hiszpańskiego	125
GRZEGORZ FORTUNA JR. Horror <i>all'italiana</i> . Krótka historia włoskiego kina grozy	137
ANITA BIELAŃSKA Pewnego razu w Europie... – różnorodne oblicza spaghetti westernu	155
ADAM HOROWSKI <i>Spaghetti post-apocalypse</i> . Kino z odzysku	175

DOROTA MACHNIEWSKA	
Uchwycić niemożliwe, czyli o europejskim kinie science fiction	187
JAN TRZUPEK	
W krainie Golema i robota – uwagi o czechosłowackim filmie fantastycznym	209
MAŁGORZATA FLIG	
Śmiejąca się ideologia – fenomen sowieckiej komedii muzycznej lat 30. XX wieku	225
PATRYCJUSZ PAJĄK	
Jugosłowiański film partyzancki – geneza i przemiany gatunku	239
ŁUKASZ MACIEJEWSKI	
Kogo kręci historia? Polskie kino historyczne	255
KATARZYNA WAJDA	
PRL w kryminale, czyli zbrodnia (nie)doskonała. Peerelowskie filmy kryminalne	275
RAFAŁ CHWAŁA	
Gangster <i>alla polacca</i> , czyli polski film gangsterski	295
PATRYCJA WŁODEK	
Jean-Pierre Melville – <i>auteur maudit</i> i gatunki	309
PAWEŁ HAPKA	
Franco – Sade	327
DIANA DĄBROWSKA	
Erotyczne kino Tinto Brass, czyli ekranowa praktyka nieskrępowanego libido	341
MACIEJ BARWACZ	
Transcendencja w filmach Brunona Dumonta, czyli zwrot w stronę gatunku otwartego	357

MAREK SFUGIER

Podróż w ciemność czy ucieczka w stronę światła? Autorskie kino gatunków Nicolasa Windinga Refna 375

PIOTR KLETOWSKI

A amerykańskie kino gatunkowe jako „palimpsest” europejskiego kina arthouse’owego – O hipertekstualnej strategii twórców Nowego Hollywoodu 393

Bibliografia 413

Noty autorskie 427

Indeks nazwisk 431

Książka ta nie mogłaby powstać bez pomocy następujących osób:

prof. dr. hab. Bogdana Szlachty

prof. dr. hab. Adama Jelonka

dr. hab. Andrzeja Porębskiego

prof. dr. hab. Zdzisława Macha

dr hab. Moniki Banaś

dr hab. Małgorzaty Radkiewicz

Andrzeja A. Wajdy

Roberta Skulskiego

Michała Klimaszewskiego

Dziękuję.

EUROPEJSKIE KINO GATUNKOWE – W STRONĘ OPISU ZJAWISKA

Oddajemy w Państwa ręce tom poświęcony europejskiemu kinu gatunkowemu. Fenomen ten¹ kojarzony jest, całkiem słusznie, z kinematografią amerykańską, gdzie już u jej zarania wytworzyły się charakterystyczne struktury filmu gatunkowego². Nie znaczy to jednak, że kino gatunkowe jest specyfiką

¹ Jeśli chodzi o samą definicję kina gatunkowego, uważamy, że najtrafniejszą, a przy okazji zawierającą w sobie również odwołanie do szerszego rozumienia kina gatunkowego (nie tylko amerykańskiego), na gruncie polskiego filmoznawstwa zaproponował Marek Hendrykowski w swym *Leksykonie gatunków filmowych*, pisząc: „Pojęcie gatunku obejmuje swym zakresem intersubiektywnie odczytany system konwencji kształtowania, rozpoznawania i odczytywania przekazu filmowego, które wyznaczają charakter danego filmu i określają jego ogólną formułę. Dodajmy zaraz – nie w sensie normy, lecz w sensie tożsamości. Zjawisko to ma charakter systemowy w tym znaczeniu, że umożliwia porozumienie między umownie przywołanym tutaj autorem (nadawcą) filmu a widzem (adresatem). (...) Generalnie biorąc, gatunek filmowy stanowi rozmaicie nacechowaną jednostkę systematyzacji, która pozwala zdefiniować zawartość treściową i artystyczną utworu filmowego. Każdego bez wyjątku utworu złożonego z ruchomych obrazów. Tak czy inaczej bowiem, wszystkie one, w swoisty i sobie właściwy sposób, korzystają z systemu rozpoznań. Western, dramat gangsterski, film przygodowy, melodramat i najróżniejsze inne gatunki wykształcone w dziejach kina tworzą w ciągu swego rozwoju długie łańcuchy ewolucyjne i serie (...). Zbiór istniejących gatunków filmowych nie ma charakteru uniwersalnego. Tworzą one w dziejach kina zmienne konstelacje gatunkowe przynależne do danego okresu czy stadium rozwoju kinematografii i sztuki filmowej. Każda z takich konstelacji dorysowana bywa do zmieniających się upodobań i potrzeb publiczności oraz wymogów życia społecznego i kultury filmowej danego miejsca i czasu (...). W przyjętym tu rozumieniu gatunek należy nie tylko do powtarzalnych, ale i zmiennych elementów języka filmu”. M. Hendrykowski, *Pojęcie gatunku filmowego*, [w:] idem, *Leksykon gatunków filmowych*, Studio Filmowe „Montevideo”, Wrocław 2001, s. 6–7.

² Za ojca kina gatunkowego wypada uznać Edwina S. Portera, twórcę pierwszego westernu, *Napad na ekspres* (*The Great Train Robbery*, 1903), choć i już pierwsze rejestracje kinetoskopowe Thomasa A. Edisona zawierały w sobie „element” gatunkowości (melodramatyzmu – słynny

wyłącznie kinematografii zza oceanu. Filmy gatunkowe były realizowane również, i to z niemałym powodzeniem, na Starym Kontynencie, tyle tylko, że (w odróżnieniu od kina amerykańskiego, tworzonego przede wszystkim pod dyktando pragmatycznych producentów filmowych, włączających fabuły dzieł w określone, przydatne w procesie realizacji i, co najważniejsze, dystrybucji, sztance gatunkowe) w Europie – gdzie film po okresie „sztuki jarmarcznej” wszedł w koligację z tzw. sztuką wysoką³ – odzegnano się od gatunkowego schematyzmu, widząc w nim rodzaj degradacji X muzy. A przecież to właśnie w Europie, we Francji – europejskiej kolebce kina – swój początek mają i kino fantastyczne (w różnorodnych swoich odmianach), którego kinematograficznym ojcem był Georges Méliès (*Podróż na Księżyc, Le Voyage dans la lune*, 1902), i efektowne adaptacje popularnej literatury sensacyjnej z superbohaterami i superłotrami w rolach głównych, realizowane w wytwórni Gaumont przez Victorina-Hippolyte’a Jasseta i Louisa Feuillade’a (*Nick Carter: król detektywów, Nick Carter, le roi des détectives*, 1908; *Fantomas – W cieniu gilotyny, Fantômas – À l’ombre de la guillotine*, 1913; *Wampiry, Les vampires*, 1915–1916; *Judex*, 1917–1918⁴). Choć pierwsze horrory kręcono już w Hollywood (przez Edisona, a później przez Carla Laemmle’a w wytwórni Universal), to w naszej części świata rozwinęło się ambitne kino grozy, znaczone takimi dokonaniem, jak arcydzieła niemieckiego ekspresjonizmu filmowego (*Gabinet doktora Caligario, Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, reż. Robert Wiene), szwedzkiej szkoły filmowej (*Wózek widmo, Körkarlen*, 1921, reż. Victor Sjöström) czy francuskiego impresjonizmu filmowego (*Zagłada domu Usherów, La chute de la maison Usher*, 1928, reż. Jean Epstein). To właśnie gatunek filmu grozy stał się już w okresie kina niemego swego rodzaju wizytówką europejskiego kina gatunkowego, z powodzeniem realizowanym w kolejnych dekadach przez tak utalentowanych twórców, jak Georges Franju (*Oczy bez twarzy, Les yeux sans visage*, 1960), Mario Bava (*Maska szatana, La maschera del demonio*, 1960),

Pocałunek, The Kiss, 1896, czy filmu sportowego – *Mecz bokserski, Boxing Match*, 1894). Por. R. Syska, *Początki kina amerykańskiego*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, *Historia kina*, t. 1: *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 140–155.

³ Chodzi, rzecz jasna, o filmowe adaptacje poważnej literatury autorstwa Ferdinanda Zekki i słynną spółkę produkcyjną Film d’Art, której twórcy filmowali spektakle teatralne. Por. G. Stachówna, *Francja – menadżerowie i artyści*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, op.cit., s. 215–249.

⁴ Wydaje się, że to właśnie w tych seryjnie realizowanych filmach należy się doszukiwać prototypów tak popularnych dziś w kinie hollywoodzkim adaptacji komiksów o superbohaterach, jak Batman, Superman czy X-Meni. Gdyby zresztą szukać źródeł inspiracji dla twórców postaci Batmana, odnaleźlibyśmy je w filmach o Judexie (por. <http://www.tcm.com/this-month/article/1008873%7C0/Judex.html>, dostęp: 19.07.2016).

Dario Argento (*Suspiria*, 1977), Werner Herzog (*Nosferatu wampir*, *Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), Augustí Villaronga (*W szklanej klatce*, *Tras el cristal*, 1986), a dziś Jörg Buttgerit (*Król śmierci*, *Der Todesking*, 1990), Tomas Alfredson (*Pozwól mi wejść*, *Låt den rätte komma in*, 2008) czy też przedstawiciele nowej fali horroru hiszpańskiego (Álex de la Iglesia, twórca filmu *Dzień bestii*, *El día de la bestia*, 1995) i francuskiego (Alexandre Aja – *Blady strach*, *Haute tension*, 2003).

Na przykładzie europejskiego kina grozy, któremu poświęcona jest duża część zamieszczonych w naszym tomie esejów, widać dokładnie różnice między kinem gatunkowym realizowanym w Europie w XX wieku (zwłaszcza w jego drugiej połowie) a tym tworzonym w Stanach Zjednoczonych. Kino *genre’owe* powstające na Starym Kontynencie było zawsze kinem odważniejszym, nieskrępowanym obostrzeniami cenzury w takim stopniu, jak kręcone do lat 60. w cieniu kodeksu Haysa produkcje hollywoodzkie. Dzięki artystycznej wolności europejscy filmowcy mogli proponować daleko śmielsze rozwiązania inscenizacyjne i fabularne niż ich amerykańscy koledzy. Okrutny realizm scen przemocy w filmach Franju lub Bawy, brutalność i cynizm emanujące ze spaghetti westernów czy włoskich filmów policyjnych (*poliziottesco*), a wreszcie rozkwit kina erotycznego (gatunku, którego rozwój w USA, jeszcze w okresie kina niemego, został zablokowany wprowadzeniem cenzury) przesuwały granicę filmowej ekspresji światowego kina, niekiedy w sposób radykalny. Liczyły się również znacznie bogatszy literacki czy po prostu artystyczny *background* obecny w kulturowej spuściźnie Francji, Niemiec i Włoch, a także zgoła odmienne podejście do materii filmowej niż w przypadku Stanów Zjednoczonych. Nawet jeśli europejskie filmy gatunkowe siłą rzeczy nawiązują do amerykańskiego kina gatunkowego, choćby w kontekście produkcyjnym (podobnie jak w USA, w Europie za rozwojem kina gatunkowego stali zawsze, albo prawie zawsze, rzutcy producenci filmowi, zarabiający na mniej ambitnych filmach, by finansować te zaliczane do kina artystycznego⁵), to często

⁵ To przykład choćby Alberta Grimaldiego, zarabiającego na produkowanych przez siebie spaghetti westernach i horrorach, ale z tychże środków finansującego ambitne produkcje Piera Paola Pasoliniego czy Bernarda Bertolucciego. Kwestie różnic i podobieństw między systemem produkcyjnym kinematografii europejskich i hollywoodzkiej (rzutużące, rzecz jasna, na profil realizowanych filmów) najlepiej wyjaśnia Marcin Adamczak (por. M. Adamczak, *Hollywoodzki model produkcji filmowej*; „Europejski” model produkcji filmowej (model kina artystycznego), [w:] idem, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 17–75 i 81–120). Co ciekawe jednak, odnosząc się do europejskiego kina gatunkowego, Adamczak podkreśla jego podobieństwo do konwencji modernistycznego kina autorskiego, wypracowywanego w kontrze do wzorców hollywoodzkich. Tak jakby amerykańskie westerny czy tamtejsze kino erotyczne (realizowane przed wprowadzeniem kodeksu Haysa) były zawłaszczane

prezentują zupełnie odmienną ideologię od tej bardziej zachowawczej (żeby nie powiedzieć: konserwatywnej), jaka charakteryzowała głównonurtowe kino gatunkowe zza oceanu. Doskonale widać to zwłaszcza na przykładzie spaghetti westernów – wizytówki europejskiego kina gatunkowego – gdzie formuła zaczerpnięta z amerykańskiego kina zyskiwała zupełnie inny wymiar ideowy, w sposób bezpośredni zestrojony z niepokojami społeczno-politycznymi okresu kontestacji lat 60. W tym kontekście cechy kina gatunkowego wyznaczone przez Charlesa Altmana (badającego przede wszystkim amerykańskie kino *genre’owe*⁶) zostają wzbogacone o jeszcze jeden element: wyraźne osadzenie w kontekście społeczno-politycznym, umożliwiającym twórcom poszerzanie fabularnych i estetycznych możliwości gatunku.

Jeszcze raz warto podkreślić, że niezwykle ważnym elementem kształtującym oblicze europejskiego kina gatunkowego była (i wciąż jest) bliższa i dalsza historia, do której filmy te odwołują się w mniejszym lub większym stopniu. Być może pierwociny horroru *gore* nie rozwinęłyby się w Europie, gdyby nie czas II wojny światowej, okres Holocaustu i hekatomba ludzkich ofiar, do których w sposób enigmatyczny nawiązał w swym dokumentalnym filmie *Krew bestii* (*Le sang des bêtes*, 1949) – opowiadającym o pracy paryskich rzeźni – Georges Franju (wcześniej pracownik teatru Grand Guignol, później reżyser przełomowych *Oczu bez twarzy*). Być może reminiscencją reifikacji jednostki w czasie wojny są okrutne zombie-horroru Lucia Fulciego czy Ruggera Deodato. Ale nawet w spaghetti westernach Sergia Leone (*Garść dynamitu*, *Giù la testa*, 1971) można odnaleźć odwołania do tragicznej historii Włoch okresu II wojny światowej.

przez artystyczne kino europejskie, by w obrębie tych konwencji można było stworzyć artystyczne wizje. Co się w sumie udawało – jeśli spojrzeć na filmy Sergia Leone czy też na takie dzieła kina erotycznego z Europy, jak: *Ekstaza* (*Ekstase*, 1933, reż. Gustav Machatý), *Ostatnie tango w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972, reż. Bernarda Bertolucciego) lub *Nocny portier* (*Il portiere di notte*, 1974, reż. Liliana Cavani), w obrębie których dokonało się udane zespolenie kina gatunkowego z kinem arthouse’owym.

⁶ Por. Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22. Unowocześnioną propozycję metodologiczną w kwestii badania cech dystyngtywnych gatunku filmowego na gruncie kina amerykańskiego zaproponował Rick Altman (por. R. Altman, *Jak powstają gatunki*, [w:] idem, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 93–126. Klasyczna propozycja Altmana zakłada wyznaczenie siedmiu cech dystyngtywnych kina gatunkowego: 1) dualizm, 2) powtarzalność, 3) kumulacyjność, 4) przewidywalność, 5) nostalgiczność, 6) symboliczność, 7) funkcjonalność, zaś słowem kluczem dla autora metodologii jest przede wszystkim „rytualność” kina gatunkowego. Propozycja Altmana, jakkolwiek nośna po dziś dzień (szczególnie jeśli chodzi o opis klasycznego kina gatunkowego), jest stale weryfikowana, zwłaszcza wobec zjawiska hybrydyzacji kina gatunkowego, jak również transformacji, jakim ulega samo kino (stapiając się np. z formami rozrywki telewizyjnej czy dziś przede wszystkim – interaktywnej, tj. środowiskiem gier komputerowych).

Także czasy powojenne, okres zimnej wojny, epoka rewolucji obyczajowej, dyktatur i terrorystycznych zamachów odcisnęły swoje piętno na – wydawałoby się wolnym od społeczno-politycznych skojarzeń – kinie gatunkowym w o wiele większym stopniu niż w amerykańskim, głównonurtowym kinie gatunków⁷. Przykładem są choćby hiszpańskie horrory realizowane za czasów dyktatury generała Franco przez Amanda de Ossorio czy Paula Naschy'ego. Również dziś europejskie kino gatunkowe nie stroni od odwołań do współczesności, stanowiąc niekiedy krytyczny komentarz do wydarzeń toczących się na ulicach europejskich miast. Rozkwit z ducha konserwatywnego horroru we współczesnej Hiszpanii jest przecież wyraźnym przejawem sprzeciwu, tym razem wobec niepohamowanej laicyzacji, a co za tym idzie – duchowej degrengolady hiszpańskiego społeczeństwa.

Warto także pamiętać o tym (czego świadectwem są również teksty zamieszczone w niniejszym tomie, zwłaszcza te poświęcone kinu gatunkowemu z krajów demoludów), że matryce kina gatunkowego – łatwo przyswajalne przez widza, atrakcyjne treściowo i wizualnie – były wykorzystywane do działań *sensu stricto* propagandowych. Przykłady radzieckich komedii muzycznych używanych przez stalinowską propagandę do tuszowania faktycznej sytuacji w umęczonej stalinizmem Rosji czy też dynamiczne, ale w największym stopniu propagujące kult marszałka Josipa Broza Tito, kino partyzantkie (odmiana kina wojennego), będące *tour de force* kinematografii byłej Jugosławii, dają pełne świadectwo tego zjawiska. Okazuje się zresztą (czego znów dowodzą teksty zgromadzone w tym tomie, a dotyczące kina polskiego), że historyczne filmy gatunkowe wciąż są wdzięcznym medium do przekazywania określonych treści, poprzez polityczne środowiska modelującym, w danej kinematografii, współczesną produkcję filmową.

Nie oznacza to oczywiście, że europejskie kino gatunków zawsze miało ambicje bycia czymś więcej niż tylko zabawą, medium dostarczającym widzom rozrywki na tyle atrakcyjnej, by mogła ona konkurować z produkcją amerykańską. Wydaje się jednak, że nawet tak odległe od polityki i historii erotyczne kino Jesús'a Franco czy eskapistyczne filmy science fiction produkowane w Czechosłowacji zawsze zawierają dodatkowe znaczenia, przez co stają się wdzięcznym medium do badania społecznych oraz kulturowych uwarunkowań zarówno filmowców, tworzących swe wizje w określonych warunkach produkcyjnych, jak i widzów, którzy – z mniejszym bądź większym krytycyzmem – oglądali rodzime (lub w ogóle europejskie) wersje amerykańskich filmów gatunkowych.

⁷ Zważywszy, że amerykańskie kino progresywne było tworzone zwykle w warunkach produkcji niezależnej, na marginesie hollywoodzkiej „masówki” – por. A. Pitrus, *Kino kultu*, Rabid, Kraków 1998.

Najistotniejsza w analizie zjawisk europejskiego kina gatunkowego (i tego realizowanego w minionych dekadach, i tego tworzonego współcześnie) wydaje się możliwość przeniknięcia do zbiorowego *psyche* Europejczyków, zbadania ich zbiorowej mentalności, która po II wojnie światowej odwróciła się od – jak by to określił Ezra Pound (a za nim Pier Paolo Pasolini) – „przestrzeni mitu”, świata duchowego, a skierowała się w stronę rzeczywistości materialnej, uprzedmiotawiającej człowieka, kultu przyjemności, śmierci, przemijania i powolnej dezintegracji. Ale nawet tam (co udowadnia przypadek choćby niemieckiego horroru) bohater – alter ego współczesnego człowieka – desperacko poszukuje „czegoś więcej”, jakby nie wystarczała mu ta materialna rzeczywistość, w której się pogrążył. Nawet jeśli to „coś więcej” objawić się ma w chwili ostatecznej rezygnacji z życia. W tym być może wyraża się istota europejskiego kina gatunkowego, że – w przeciwieństwie do gatunkowego kina amerykańskiego – jest ono z gruntu pesymistyczne (pomijam w tym miejscu komedie, choć i te najwybitniejsze – *vide* dzieła Jacques’a Tatiego – mają w sobie nutę pesymistycznej melancholii), w jakimś sensie dając świadectwo egzystencjalnej szarpaninie człowieka. Człowieka, któremu sens egzystencji (w obliczu braku wiary) nadaje poszukiwanie świętości w drugim człowieku (jak ukazuje to kino Brunona Dumonta) albo w sztuce, której „błysk” (jak w filmach Nicolasa Windinga Refna) potrafi na chwilę przypomnieć o brutalnym pięknie świata, ale i o moralnych zobowiązaniach wobec drugiego człowieka⁸.

Paradoksalnie więc europejskie kino gatunkowe poprzez swe przesłanie zbieżne jest z europejskim kinem arthouse’owym, z którym zresztą łączą je bliskie koligacje (choćby przez twórców ambitnego kina – Federica Felliniego, Josepha Loseya, Jeana-Luca Godarda, Rainera Wernera Fassbindera – realizujących również kino gatunkowe) – jest to przesłanie na wskroś humanistyczne, budujące, jak by to określił Witold Gombrowicz, „kościół międzyludzki”⁹. Rodzi się, rzecz jasna, pytanie, czy ów „kościół międzyludzki” wystarczy? Otóż europejskie kino gatunkowe w swej istocie pokazuje pułapkę takiego rozumowania. Brutalne spaghetti westerny, nihilistyczne horrory niemieckie z lat 90.,

⁸ W tym świetle postulowany przez Altmana moralny dualizm byłby podważany przez twórców europejskiego kina gatunkowego. W jego miejsce wprowadzona zostałaby niejednoznaczność moralna postaci zaludniających filmy Leone, Franco, Dumonta i innych.

⁹ Dokładnie taką wizję przekazuje w swej twórczości Ingmar Bergman. Aspekt filozoficzny jego filmów zasadza się na opisanu ewolucji duchowej człowieka (artysty) tracącego wiarę w Boga, by zamienić ją w wiarę w człowieka (zdradzoną), która z kolei prowadzi go do całkowitej i jedynej wiary w sztukę, ostatecznie zastępującą mu religię (co ukazuje w całej swej pełni ostatnie arcydzieło Bergmana, *Fanny i Aleksander*, *Fanny och Alexander*, 1982, będące epifanią sztuki filmowej, uosabianej przez latarnię magiczną niszczącą „demony” kreowane przez hipokryzję i ludzkie okrucieństwo, symbolizowane przez nieludzkiego pastora).

a nawet równie drastyczne, egzystencjalne thrillery Dumonta, ukazujące wiarę, ale bez Boga (czyli w coś, co do końca „nie jest”, bo „być nie może” bez określonych norm religijnych, od jakich deklaracyjnie odżegnuje się sam reżyser) – jak gdyby wołają o przywrócenie tej utraconej, duchowej perspektywy, której tylko namiastką jest sztuka. Jednak taka mroczna, „gęsta”, na swój sposób odważna i śmiała formuła europejskiego kina gatunkowego czyni z niego zjawisko niepowtarzalne, prowadzące do niezwykle oryginalnych efektów, niekiedy na swój sposób przewyższających amerykańskie pierwowzory. Może dlatego kino zza oceanu zawsze korzystało (i wciąż korzysta) ze zdobyczy europejskiego kina gatunkowego, sprowadzając co lepszych twórców ze Starego Kontynentu do Hollywood, by realizowali oni amerykańskie *remaki* swych filmów w hollywoodzkich warunkach¹⁰ czy na zasadzie zapożyczeń, wzorów, plagiatów¹¹.

Jednakowoż relacje między gatunkowym kinem amerykańskim (bądź w ogóle kinem zza oceanu) a gatunkowym kinem europejskim (lub też europejskim kinem gatunkowym) są o wiele bardziej złożone i nie tak jednostronne. Okazuje się bowiem, że europejskie kino arthouse'owe, zwłaszcza tworzące formację kina modernistycznego (przez amerykańskich dystrybutorów w zasadzie w całości wrzucane do worka z napisem „dramat”), stało się (i wciąż jest) wdzięcznym materiałem do przeróbek dla hollywoodzkich filmowców, którzy kino Antonioniego, Viscontiego, Pasoliniego, Bressona traktują jako materiał do kreacji własnych wypowiedzi kinematograficznych

¹⁰ Exodus europejskich filmowców, ubogacających niepomierne kino amerykańskie, jest fenomenem powszechnie znanym i funkcjonującym od początku kina hollywoodzkiego po dziś dzień. Przykładem choćby losy duńskiego reżysera Benjamina Christensena, twórcy klasycznych *Czarownic* (*Häxan*, 1922), który w USA zrealizował wiele udanych komediowych filmów grozy, np. *Siedem śladów szatana* (*Seven Footprints to Satan*, 1929), a spośród współczesnych twórców horrorów francuski specjalista od filmów grozy Alexandre Aja (francuski *Blady strach*; w Hollywood *Wzgórza mają oczy*, *The Hills Have Eyes*, 2006). Warto w tym miejscu wskazać na niezwykle zaleźność (czyniącą ze światowego kina swego rodzaju „zbiór naczyń połączonych”). Oto amerykańskie kino gatunkowe (np. western) jest w dobie kina klasycznego ubogacane przez twórców europejskich (Fritz Lang, Fred Zinnemann), wzbudza zachwyt u europejskich twórców spaghetti westernów lat 60. (Sergio Leone), którymi z kolei zachwycają się reżyserzy amerykańscy tworzący w latach 90. (Quentin Tarantino), a tymi zaś inspirują się twórcy współczesnego, gatunkowego kina z Europy (Jan Kounen, Nicolas Winding Refn).

¹¹ Czego przykładem jest np. epigońskie względem włoskiego kina gatunkowego, zwłaszcza horrorów (Dario Argento), kino Johna Carpentera (*Halloween*, 1978) czy też, z nowszej produkcji filmowej, ekranowe dokonania Quentina Tarantino (realizującego swego rodzaju „remaki” włoskich filmów klasy B, np. *Bękart wojny* [*Inglourious Basterds*, 2009] jako Tarantinowska wersja *Bohaterów z piekła* [*Quel maledetto treno blindato*, 1978] Enza G. Castellariego czy przetworzenie spaghetti westernu *Człowiek zwany Ciszą* [*Il Grande silenzio*, 1968] Sergia Corbucciego w *Nienawistnej ósemce* [*The Hatful Eight*, 2015]).

(siłą rzeczy utrzymanych w gatunkowym rejestrze). Filmy hollywoodzkich mistrzów, składające się na oblicze Hollywood od późnych lat 60., stają się więc swego rodzaju palimpsestem europejskiej kinematografii.

Europejskie kino gatunków to fenomen wciąż niedostatecznie zbadany (zwłaszcza na gruncie polskiego filmoznawstwa)¹², ponieważ albo produkcje

¹² W zasadzie odrębna refleksja na temat europejskiego kina gatunkowego w polskim piśmiennictwie filmoznawczym była dość szczątkowa. Opisy filmów gatunkowych pochodzących z Europy znajdowały się głównie w specjalistycznych leksykonach. Przed 1989 rokiem były to przede wszystkim pozycje popularnonaukowe, np. publikacje z serii *X muza* (m.in. A. Kołodyński, *Film grozy*, WAiF, Warszawa 1970) czy z serii *Mały leksykon filmowy*, ukazujące się w latach 1971–1974 (M. Kornatowska, *Filmy o miłości*, WAiF, Warszawa 1971; A. Helman, *Filmy kryminalne*, WAiF, Warszawa 1972; A. Kołodyński, *Filmy fantastyczno-naukowe*, WAiF, Warszawa 1972; D. Karcz, *Film płaszczka i szpady*, WAiF, Warszawa 1973; A. Helman, *Filmy sensacyjne*, WAiF, Warszawa 1974). Po 1989 roku informacje na temat gatunkowych filmów z Europy przynosiły leksykony stworzone przez krakowskich filmoznawców: A. Pitrus, *100 filmów grozy*, Rabid, Kraków 1999; A. Helman, *100 arcydzieł kina*, Rabid, Kraków 2000; K. Loska, A. Pitrus, *100 filmów science fiction*, Rabid, Kraków 2000; Ł.A. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Rabid, Kraków 2002; R. Syska, *100 thrillerów*, Rabid, Kraków 2002; J. Ostaszewski, Ł.A. Plesnar, *100 westernów*, Rabid, Kraków 2000. Jak i inne publikacje leksykonowe (przede wszystkim podejmujące tematykę kina grozy), takie jak: B. Paszyk, *Leksykon filmowego horroru*, Latarnik, Michałów–Grabina 2006; P. Sawicki, *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Wydawnictwo YoHei, Wrocław 2011. Pomijam w tym miejscu wszelkie inne katalogi i leksykony, które zwłaszcza w latach 80. i 90. – okresie boomu na rynku wideo w Polsce – przynosiły informacje na temat europejskich filmów gatunkowych, choć część z nich, np. katalogi wydawnictwa Comfort (m.in. W. Cieślak, W. Nowakowski (red.), *The Best of Video 2003*, Oficyna Wydawnicza Comfort, Warszawa 2003), zawierała dość rzetelną wiedzę na ten temat. Również w publikacjach popularnonaukowych (dostępnych przed 1989 rokiem, jak i po) opisujących zjawisko określonych gatunków filmowych zdarzały się rozdziały poświęcone europejskim filmom gatunkowym (np. Cz. Michalski, *Indianie i kowboje*, [w:] idem, *Western*, WAiF, Warszawa 1969, s. 98–102 czy też sztandarowe książki na temat kina fantastycznego autorstwa Andrzeja Kołodyńskiego: *Seans z wampirem*, WAiF, Warszawa 1986; *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*, WAiF, Warszawa 1989). Pomijając prace skupione na definiowaniu kina gatunkowego jako takiego, gdzie europejska odmiana kina gatunkowego jest ledwo zaznaczona (np. T. Miczka, *Gatunek*, [w:] A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1989, s. 43–93), z publikacji o charakterze bardziej naukowym trzeba wymienić przede wszystkim monografię kina gangsterskiego pióra Alicji Helman (*Film gangsterski*, WAiF, Warszawa 1990) lub zbiory prac akademickich poświęcone w ogóle kinu gatunkowemu, w którym znajdowały się osobne rozdziały opisujące przykłady europejskiego kina gatunkowego, takie jak: A. Helman (red.), *Kino gatunków*, PWN, Kraków 1991; K. Loska (red.), *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1998; K. Loska (red.), *Wokół kina gatunków*, Rabid, Kraków 2001; J. Szyłak, *Fantastyka i kino nowej przygody*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1997. Dziś refleksja na temat poszczególnych gatunków filmowych realizowanych w obrębie Starego Kontynentu jest obfita (zwłaszcza dotycząca filmów gatunkowych powstających w Europie Środkowej, w tym w Polsce, np. A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny*,

Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008; M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje. Polska komedia filmowa 1945–89*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007, czy też seria książek o polskim kinie, także gatunkowym, pod redakcją Piotra Zwierzchowskiego: P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Polskie kino popularne*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2011). Rzecz jasna, znajdziemy również napomknięcia o filmach reprezentujących europejskie kino gatunkowe w naukowych monografiach określonych gatunków filmowych lub monografiach twórców, ale zwykle nie podkreśla się wyjątkowości tych dzieł (na tle całego kina gatunkowego), wpisując ich analizę w szerszy kontekst kulturowy, filozoficzny lub po prostu filmowy (por. horror niemiecki: I. Kolasińska, *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Rabid, Kraków 2003; spaghetti western: T. Miczka, *O „westernizacji śmierci” we włoskim kinie gatunków w latach 60. XX wieku*, [w:] idem, *O śmierci na ekranie*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Administracji, Bielsko-Biała, s. 27–45). Ostatnio jednak w kręgu młodych badaczy kina daje się dostrzec zainteresowanie europejskim kinem gatunków, i to tym, które przez lata było postrzegane jako filmowy „śmieć” (por. P. Dudziński, R. Dudziński, K. Kowalczyk, *Bękart X Muzy*, Trickstar, Wrocław 2015, <http://tricksterzy.pl/bekarty-x-muzy-filmowe-adaptacje-materialow-nieliterackich/>, dostęp: 20.07.2016). Wciąż przeważa jednak refleksja nad amerykańskim kinem gatunkowym, gdzie analizy europejskiego *genre`u* są jednak szczątkowe (por. B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, R. Nolbrzak (red.), *Spotkanie z gatunkami filmowymi. Horror*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014). Rozważania nad europejskim gatunkiem filmowym sporadycznie występowały na łamach prasy filmoznawczej, zarówno tej popularnej (S. Morawski, *Spaghetti western według Leone*, „Kino” 1970, nr 6, s. 60–61), jak i naukowej (T. Jopkiewicz, *Niech żyje śmierć... twoja! Rzecz o spaghetti-westernie*, „Iluzjon” 1992, nr 6, s. 20–25). Spostrzeżenia na temat europejskiego kina gatunkowego w Polsce pojawiły się również w badaniach kina kampowego (por. P. Kletowski, *100 filmów kampowych*, „Ha!art” 2004, nr 18 oraz <http://film.org.pl/prace/camp/wstep.html>, dostęp: 22.07.2016, a także jego rozwinięcie w: J. Stępień (red.), *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*, Cambridge Scholar Publishing, London 2014 i w blogu filmoznawczym 100campmoviesin100days.tumblr.com, dostęp: 22.07.2016). Refleksja filmoznawcza dotycząca europejskiego kina gatunkowego w filmoznawstwie zagranicznym, zwłaszcza anglojęzycznym, jest obfita, choć w porównaniu z publikacjami poświęconymi amerykańskiemu kinu gatunkowemu – jednak śladowa. Warto wymienić serię leksykonów (np. S.J. Schneider (red.), *100 European Horror Films*, British Film Institute, London 2007) czy pozycje specjalistyczne skupione na określonym podgatunku *euro-genre`u*, np. *Nazisploitation* (por. D.H. Magilow, E. Bridges, K.T. Vander Lugt, *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, The Continuum, New York 2012). Rzecz jasna, znajdziemy sążniste monografie kina grozy, kina fantastycznego, westernu i innych gatunków filmowych (w formie encyklopedii czy leksykonów) mające wartość naukowego opisu (np. T. Johnson, D. Del Vecchio, P. Cushing (foreword), *Hammer Films. An Exhaustive Filmography*, McFarland & Company Inc., London–New York 1996), obejmujące fenomen kina gatunkowego, ale też z przewagą kina anglojęzycznego (np. o włoskim horrorze brak tak wyczerpujących opracowań, choć i tutaj występują ciekawe, wnoszące wiele do tematu publikacje cząstkowe, jak np. książka zawierająca opisy filmów i rozmowy z tuzami włoskiego horroru – por. L.M. Palmerini, G. Mistretta, *Spaghetti Nightmares: Italian Fantasy-Horrors as Seen through the Eyes of Their Protagonists*, Fantasma Books, Key West 1996). Niemalże każdy eurogatunek został opisany w sposób szczegółowy, z uwzględnieniem monografii najważniejszych twórców (spis książek o spaghetti westernach w językach angielskim i niemieckim: <https://www.spaghetti-western.net/index>).

gatunkowe z Europy kojarzą się z kinem eksploatacji bądź seksploatacji (co wciąż stanowi wyzwanie dla filmoznawców chcących zajmować się li tylko kanonem filmowej produkcji), albo wynika z błędnego przeświadczenia o odrębnym statusie kina europejskiego, którego najważniejszą cechą dystynktywną jest właśnie negatywność. A przecież, jak pisze Marek Hendrykowski, „Nie ma utworu filmowego, który istniałby poza jakimikolwiek konwencjami gatunkowymi”¹³.

Rzecz jasna, można też odwrócić kartę i rzec, że często na siłę wtlacza się niektóre europejskie filmy w gatunkowe sztance (jak czynią to amerykańscy dystrybutorzy arthouse’owych filmów z Europy, każący oglądać Amerykanom *Godzinę wilka*, *Vargtimmen*, 1968, Ingmara Bergmana jako horror), zwłaszcza jeśli opisuje się tak z pozoru negatywne kino, jak kino polskie. A jednak zapominając o regule, że „piękno jest w oku patrzącego”, można z powodzeniem stwierdzić, że większość filmów, również tych realizowanych w kraju nad Wisłą, to dzieła, których scenariusze odwołują się do matryc gatunkowych. Co więcej, historia udowadnia, że właśnie te filmy, które w mniejszym lub większym stopniu odwoływały się do schematów gatunkowych, zachowując jednocześnie walory kina z ambicjami, odnosiły największe sukcesy: zarówno artystyczne, jak i finansowe (przykład najnowszy – kino Wojciecha Smarzewskiego¹⁴).

Oczywiście można polemizować z Markiem Hendrykowskim i próbować udowodniać, że jednak są filmy wymykające się gatunkowym matrycom, które zwykle stają się emblematami kina artystycznego (określane często

php/10_Must-read_Spaghetti_Western_Books_-_From_Leone_to_the_Genre%E2%80%99s_Demise, dostęp: 20.07.2016). Jednak w przeciwieństwie do Polski jedną z niewielu anglojęzycznych publikacji dokonujących udanej próby całościowego ujęcia zjawiska jest studium belgijskich badaczy (por. E. Mathjis, X. Mendik (red.), J. Rollin (foreword), *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema since 1945*, Wallflower Press, London 2004), które stało się wzorem dla naszej publikacji. Warto również wspomnieć o książce Thomasa Elsaessera, gdzie podjęto próbę opisu europejskiego kina arthouse’owego jako osobnego gatunku filmowego (por. T. Elsaesser, *Two European Cinemas: Art-House vs. Genre Cinema, Art-House as Genre Cinema?*, [w:] idem, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 41–43). Zdajemy sobie sprawę, że powyższe zestawienie siłą rzeczy jest niepełne, ale ma ono uzmysłowić mniej (publikacje zagraniczne) lub bardziej (publikacje polskie) ograniczony zakres filmoznawczej eksploracji zajmującej się europejskim kinem gatunkowym.

¹³ M. Hendrykowski, *Posłowie*, [w:] idem, *Leksykon gatunków filmowych*, op.cit., s. 182.

¹⁴ Mówi się zresztą o tzw. zwrocie gatunkowym we współczesnym polskim kinie, znacznym produkcjami młodych reżyserów otwarcie realizujących formułę kina gatunkowego (np. musicalu – *Córki dancingu*, 2015, reż. Agnieszka Smoczyńska, komedii romantycznej z ambicjami – *Moje córki krowy*, 2015, reż. Kinga Dębska, czy kryminału – *Ziarno prawdy*, 2015, reż. Borys Lankosz).

w filmoznawczej nomenklaturze jako „filmy psychologiczno-obyczajowe”), ale nawet klasyczne dzieła uznanych mistrzów kina (zwłaszcza jeśli odniosły sukces frekwencyjny¹⁵) można uznać za utwory w sposób świadomy (bądź nie) wykorzystujące matryce gatunkowe. Czy na przykład *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy nie jest swego rodzaju przetworzeniem struktur gatunkowych, w tym wypadku westernu (znany z opowieści o Dzikim Zachodzie – lub filmu gangsterskiego – motyw zmęczonego zabijaniem rewolwerowca, zawodowego zabójcy, który chcąc zerwać ze swoją przeszłością, wykonuje ostatnią – jak się okazuje śmiertelną – misję, zostaje przetworzony w opowieść o młodym, ściganym przez śmierć AK-owcu) lub kina samurajskiego *jidai-geki* (tutaj odwołanie jest jak najbardziej usprawiedliwione, wszak sam Wajda przyznaje się do swych inspiracji Kurosawą, nie tylko „samurajskim”, ale i „gangsterskim”, w szczególności *Pijanym aniołem, Yoidore tenshi*, 1948)? Przykłady można by mnożyć, bawiąc się w odnajdywanie gatunkowych elementów, czy wręcz matryc, w artystycznych filmach na pozór ich pozbawionych. Udowadnia to jedynie nośność *genre*’owych struktur w kinie, które przecież jest tworzone przez reżyserów zaznajomionych z prawidłami kina gatunkowego i, często nawet wbrew sobie, wykorzystujących je w realizacji swych dzieł.

Pewne jest, że istnieje „twarde jądro” europejskiego kina gatunkowego, kojarzone (często niesłusznie¹⁶) z filmem popularnym, rozrywkowym – i jemu przede wszystkim poświęcona jest niniejsza publikacja złożona z tekstów specjalistów od lat zajmujących się problematyką europejskiego kina gatunkowego. Celem książki jest więc stworzenie swego rodzaju mapy najważniejszych zjawisk dla europejskich filmów spod znaku *genre*, jak również opisanie dokonania najbardziej charakterystycznych twórców parających się kinem tego typu. Przy okazji naszą ambicją był opis zjawiska jako fenomenu nie tylko *sensu stricto* filmowego, ale także produkcyjnego, społecznego, politycznego, słowem – kulturoznawczego, według założeń antropologii audiowizualnej,

¹⁵ Zjawisko to wiąże się zapewne z mechanizmami psychologicznymi, do jakich odwołuje się obraz filmowy tworzący kinematograficzny, gatunkowy przekaz oparty na stałych reakcjach recepcyjnych. Temat ten jest eksplorowany przede wszystkim przez kognitywną teorię filmu i ogólnie psychologów traktujących odbiór filmu jako rodzaj medium, dzięki któremu można rozczytać mentalne procesy odpowiadające za odbiór i interpretację obrazu filmowego (por. J. Ostaszewski, *O widzu myślącym*, <http://www.kulturawspolczesna.pl/readpdf/342/O%20widzu%20my%C5%9Bl%C4%85cyml>, dostęp: 19.07.2016).

¹⁶ Jak pisze Hendrykowski: „Kino artystyczne i kino popularne nie istnieją z osobna (...). Gatunki wczoraj »artystyczne« są dzisiaj »popularne« i odwrotnie: kino artystyczne przyswaja sobie w procesie rozwoju wiele – nie tylko gatunkowych – składników filmowej kultury »niskiej«. Potencjalnie, każdy z elementów kultury filmowej zdolny jest do przejścia w nową jakość, przy czym ruch ten najczęściej bywa równoznaczny ze skokiem w przeciwstawność”. M. Hendrykowski, *Posłowie*, op.cit., s. 183.