



Studia  
Filmoznawcze  
41  
Wrocław 2020

**Łukasz Wandzel**

Uniwersytet Wrocławski

## **SYNKRETYZM GATUNKOWY JAKO ELEMENT STRATEGII AUTORSKIEJ NA PRZYKŁADZIE FILMU *VINCI* JULIUSZA MACHULSKIEGO**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.2>

Kino popularne zakłada różnorodnego odbiorcę modelowego. Co jednak sprawia, że niektóre filmy są częściej oglądane od innych? Arkadiusz Lewicki w tekście *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989* przedstawił listę kilkudziesięciu polskich filmów z lat 1990–2008, które obejrzało ponad 300 tysięcy ludzi. Zauważył przy tym, że ten okres można podzielić na trzy fazy, między innymi ze względu na „dominację gatunkową”<sup>1</sup>. Na liście znajdują się jednak filmy niekoniecznie wpisujące się w taką próbę periodyzacji.

Oczywiście sukces filmu zależy również od sposobu powielania wzorców gatunkowych oraz od całościowego poziomu realizacji danej produkcji. W tym tekście nie chciałbym polemizować ze wskazaną pracą, ponieważ jej autor pisze o swoistego rodzaju konstelacji gatunkowej<sup>2</sup>, rozpatrując preferencje widzów przez szerokie spojrzenie na wiele powstałych w danym okresie filmów. Chciałbym jedynie przedstawić inną perspektywę, polegającą na szczegółowej analizie jednego dzieła z listy przedstawionej przez Lewickiego. Moją hipotezą byłoby stwierdzenie, że to nie dominujący gatunek, lecz umiejętne wykorzystanie synkretyzmu gatunkowego wpływa na popularność poszczególnych polskich filmów. Takie spojrzenie miałyby

<sup>1</sup> A. Lewicki, *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989*, [w:] *Polskie kino popularne*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2011, s. 278–279.

<sup>2</sup> M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań-Wrocław 2001, s. 93.

się odnosić do części twórczości<sup>3</sup> Juliusza Machulskiego na przełomie XX i XXI wieku, choć analizę genologiczną przeprowadzę na wybranym przykładzie, jakim jest *Vinci*<sup>4</sup> (2004).

W pewnej mierze skorzystam z semantyczno-syntaktycznej koncepcji Ricka Altmana w podejściu do gatunku filmowego. Zakłada ona skorzystanie z dwóch perspektyw: semantycznej, skupiającej się na elementach, z których składa się gatunek filmowy, oraz syntaktycznej, polegającej na zwróceniu uwagi na struktury, w jakie te pojedyncze elementy są połączone<sup>5</sup>.

Analiza filmu *Vinci* pod względem wszystkich znaczeń, jakie wyróżniają na przykład David Bordwell i Kristin Thompson, nie ma sensu, ponieważ zrobił to już Artur Majer w *Kinie Juliusza Machulskiego*<sup>6</sup>. Ten sposób analizy byłby więc powieleniem jednego z rozdziałów jego książki. Zamiast tego poszczególne znaczenia pojawią się w tym tekście przy próbie przybliżenia gatunków, jakie zostały zrealizowane w *Vincim*.

Zacznę jednak od kilku czynników pomagających określić, jakiego widza modelowego zakłada omawiane dzieło. Nie dotyczą one bezpośrednio gatunków filmowych, ale pokazują nastawienie reżysera do sytuacji komunikacyjnej z odbiorcą w kontekście jego twórczości.

## STRATEGIA PROFESJONALISTY JULIUSZA MACHULSKIEGO A *VINCI*

Strategia autorska to pojęcie Tadeusza Lubelskiego, które dotyczy komunikacji między autorem, filmem a odbiorcą<sup>7</sup>. Marcin Adamczak, pisząc o jednym z rodzajów takiej strategii, konkretnie o strategii profesjonalisty, zacytował słowa Machulskiego. Tym samym zasugerował, że twórczość polskiego reżysera wpasowuje się w ten model komunikacji z odbiorcą<sup>8</sup>. Celem strategii profesjonalisty jest nadanie priorytetu sukcesowi finansowemu kosztem artystycznych aspiracji na wzór kina hollywoodzkiego i amerykańskich wzorów gatunkowych. Przy czym interesująca dla widza historia nie musi stać w zupełnej sprzeczności z walorami nierozrywkowymi<sup>9</sup>. Można wysnuć więc wniosek, że jednym z celów Juliusza Machulskie-

<sup>3</sup> Mam tu na myśli powszechnie znane i popularniejsze filmy Juliusza Machulskiego, jak *Kiler*, *Kiler-ów 2-óch*, *Pieniądze to nie wszystko*.

<sup>4</sup> *Vinci*, reż. J. Machulski, Polska 2004.

<sup>5</sup> R. Altman, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2012, s. 499–500.

<sup>6</sup> A. Majer, *Kino Juliusza Machulskiego*, Bielsko-Biała 2014, s. 277–298.

<sup>7</sup> T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 1992, s. 13–31.

<sup>8</sup> M. Adamczak, *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 276–277.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

go jest produkcja kina popularnego, które dociera do szerokiego grona odbiorców. Wydaje się, że umiejętne wykorzystanie różnych gatunków filmowych idealnie wpasowuje się w taki model twórczy i jest ważnym elementem strategii autorskiej polskiego reżysera.

Przy promocji *Vinciego* wręcz unikano jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Na plakacie promocyjnym zdecydowano się na krótki opis: „film sensacyjny Juliusza Machulskiego”<sup>10</sup>. Warto zaznaczyć, że film sensacyjny nie oznacza tu jedynie filmu akcji, lecz odnosi się do struktury mieszczącej w sobie kilka innych gatunków. Wydawać by się mogło, że zacytowane cztery słowa zbyt ogólnie przedstawiają dzieło polskiego reżysera, jednak prawdopodobnie był to zabieg celowy.

Kiedy dzieło X muzy jest promowane nazwiskiem Juliusza Machulskiego, to w kontekście jego twórczości mamy do czynienia z wieloma znaczeniami impli-cytnymi<sup>11</sup>. *Seksmisja* (1983), *Kingsajz* (1987), *Kiler* (1997) czy *Killer-ów 2-óch* (1999) to tylko nieliczne przykłady z bogatej filmografii polskiego reżysera. Należy zauważyć, że nazwisko twórcy powiązane jest z komedią, mimo że Machulski często łączy ten gatunek z innymi. Nie można więc oddzielić filmu *Vinci* od realnego autora, ponieważ kontekst historycznofilmowy wyraźnie wpływa na sytuację komunikacyjną.

*Vinci* najbardziej nawiązuje do takich filmów jak *Vabank* (1981) oraz *Vabank II, czyli riposta* (1984) i jest ich duchową kontynuacją. Scenariusz do filmu z 2004 roku powstawał pod tytułem *Vabank 2003*, ale Juliusz Machulski zorientował się, że Jan Machulski, Witold Pyrkosz czy Leonard Pietraszak byli już za starzy na odegranie swoich ról<sup>12</sup>. Ostatecznie ojciec reżysera zagrał w *Vincim* postać drugoplanową.

Michał Żebrowski i Magda Cielecka zrezygnowali z udziału w produkcji<sup>13</sup>. Wtedy Juliusz Machulski skompletował obsadę z mniej znanymi aktorami<sup>14</sup>. Pod tym względem *Vinci* zestarzał się kapitalnie, ponieważ Robert Więckiewicz, Borys Szyc, Marcin Dorociński i Łukasz Simlat są dziś gwiazdami polskiego kina.

Odniesienia do poprzednich filmów Machulskiego, i nie tylko, są w samym *Vincim* bardzo subtelne. Cuma i Szerszeń grani przez Więckiewicza i Szycy mogą uchodzić za nowoczesnych Kwintę i Duńczyka z *Vabanku*. Cuma, podobnie jak Kwinto, wychodzi z więzienia i planuje kradzież. Widać więc pewne podobieństwa, jednak Juliusz Machulski stwierdził, że bohaterowie obu filmów się od siebie różnią<sup>15</sup>. Z kolei Artur Majer co rusz wskazuje na stylizacje, które przypominają

<sup>10</sup> Zebra. *Trzydzieści lat kręcenia*, red. A. Majer, Warszawa 2019, s. 171.

<sup>11</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 69–70.

<sup>12</sup> J. Machulski, *Vinci. Scenariusz*, Izabelin 2005, s. 5–7.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 7–8.

<sup>14</sup> M.T.P. Łuczynski, *Veni, Vidi, Vinci... [Juliusz Machulski „Vinci”]*, 2004, „Magazyn Kultury Popularnej Esensja”, <https://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=1632> (dostęp: 20.05.2020).

<sup>15</sup> J. Machulski, *op. cit.*, s. 7.

*Va banki*. Pisze też, że na przykład Cuma wypowiada się czasem jak Bogusław Linda w *Psach*<sup>16</sup>.

Wygląda na to, że Machulski, nawiązując do korzeni swojego reżyserskiego dorobku, stworzył zupełnie nowy film. Warto zwrócić uwagę na lata produkcji wymienionych filmów i dodać do tego najnowsze, choćby *AmbaSSadę* (2013) czy *Vol-tę* (2017). Okazuje się, że Juliusz Machulski „przyzwyczajają” widzów do swojej twórczości już od czterech dekad. To z kolei oznacza, że może ona trafiać w gusta przedstawicieli różnych pokoleń.

## VINCI JAKO KOMEDIA

Elementy komediowe w *Vincim* nie sprowadzają się jedynie do śmiesznych tekstów, które w scenariuszu Machulskiego pojawiają się niemal w każdej scenie. Należy spojrzeć na pewne powtarzające się schematy w relacjach postaci. W scenie, kiedy Cuma (Robert Więckiewicz) po trzech latach puka do drzwi Juliana (Borys Szyc), między ujęciami na bohaterów pojawia się już druga retrospekcja. Obie sceny z przeszłości są pokazywane naprzemiennie z teraźniejszością i wskazują na niejasne relacje obu postaci. Oprócz przedstawienia postaci, retrospekcje służą Machulskiemu do zbudowania napięcia. Dodatkowo sam Julian chowa za paskiem broń. Gdy otwiera drzwi, Cuma pyta go grzecznie, czy zjawia się w niewłaściwym momencie, a Szerszeń odpowiada: „A jest dobry moment, żeby dostać biegunki?”. Obaj uśmiechają się i ściskają, choć to nadal nie oznacza, że sobie ufają.

Na braku zaufania i związanym z nim napięciu są budowane także późniejsze sceny, jak choćby ta, kiedy Julian wyjawia Cumie, że przestał być złodziejem i został policjantem. Dramatyczna muzyka sugeruje widzowi, że robi się niezwykle poważnie i faktycznie tak jest, ale nie względem widza, ponieważ ostatni tekst wypowiedzi Cuma: „Akurat psem?!... Mendą musiałeś zostać??”<sup>17</sup>.

Nie ufają sobie także Cuma i Gruby (Mieczysław Grąbka). Ten pierwszy nie jest pewien, czy Gruby zapłaci pełną sumę za skradziony obraz, z kolei ten drugi podejrzewa, że Cuma może uciec z zaliczką, nie wykonując zlecenia. Podejrzliwy jest również komisarz Wilk (Marcin Dorociński), który ujął Cumę i bierze pod uwagę, że może on spróbować ukraść *Damę z łasiczką*. Policjant do końca nie wie, czy złodziej jest głupi, czy tylko takiego udaje.

Cuma z kolei świetnie zgrywa niewiniątko, a inteligencja jego i innych postaci to kolejny element budowania komizmu. Złodziej musi co drugi dzień meldować się na komendzie i wtedy dochodzi do krótkich rozmów między nim a policjantem. Komisarz Wilk także charakteryzuje się inteligencją i wykorzystuje ją do sar-

<sup>16</sup> A. Majer, *op. cit.*, s. 284.

<sup>17</sup> J. Machulski, *op. cit.*, s. 43.

kastycznych odpowiedzi w kierunku swoich współpracowników lub na przykład opiekuna obrazu.

Gdy Julian w filmie po raz pierwszy spotyka się z Hagenem (Jan Machulski), starzec udaje sklerozę, po czym wygrywa z Szerszeniem w szachy i dostaje od niego sto złotych. Z kolei jego wnuczka Magda (Kamila Baar) inteligentnie kpi sobie z młodego bohatera, z satysfakcją udaremniając jego próby podrywu. Widać to szczególnie w scenie, gdy Julian próbuje recytować sonet *O nietrwalej miłości świata tego* Sępa Szarzyńskiego jako swój, a dziewczyna pomaga mu tę recytację dokończyć.

W pobocznym wątku, w którym Julian regularnie spotyka się z Magdą w sprawie wykonywanych przez nią kopii obrazu Leonarda da Vinci, ujawniają się elementy semantyczne romansu. Rozwój relacji obojga bohaterów rozwija się jednak tak wolno, że przeważa tutaj charakter komediowy. Film nie zawiera wyraźnych elementów filmu o miłości, jednak występuje w nim właściwe komedii romantycznej pozytywne zakończenie<sup>18</sup>. Julian na spotkanie z Magdą przynosi kwiaty, a dziewczyna się uśmiecha, co nakreśla ich dalsze losy zgodnie z konwencją „żyli długo, i szczęśliwie”. Mimo to obecność wątku romansowego i cech komediowych nie musi automatycznie oznaczać komedii romantycznej. Zwłaszcza ze względu na proporcje wykorzystania cech obu gatunków.

Konstrukcja postaci w opozycji do stereotypów jest ważnym czynnikiem tworzenia komizmu. Przykładem takiego bohatera jest wspomniany już Gruby, paser z astmą. Każda stresująca sytuacja zmusza go do sięgnięcia po inhalator, co dodatkowo bawi, gdy sprzecza się z Cumą, a ten odbiera mu monetę z kolekcji Lehmannna. Cecha Grubego wywołuje więc pewnego rodzaju sprzeczność, ponieważ kłóci się z wyobrażeniem osoby zajmującej się przestępczą profesją, która wymaga ukrywania faktów i emocji.

Inną postacią komiczną stworzoną w podobny sposób jest Werbus (Jacek Król), mówiący śląską gwarą górnik, cierpiący na prozopagnozę. Jego przypadłość sprawia, że nie rozpoznaje twarzy, przez co komunikuje się z Cumą i Szerszeniem za pomocą hasła. Werbusa cechuje zachowanie nieadekwatne sytuacji. Mimo że bierze udział w kradzieży obrazu, rozlicza się z Cumą za godzinę i pracuje jak na etacie, po osiem godzin dziennie. Efekt komiczny z tym związany widać najlepiej, kiedy bohater w trakcie wiercenia jednego z otworów na dynamit schodzi na przerwę, uruchamia czajnik i zaczyna czytać gazetę.

Podobnymi przykładami są pan Tanaka (Masakazu Miyanaga) czy Barbara Sykalska (Dorota Kolak), milionerka zlecająca kradzież obrazu. Budowę tych postaci Machulski opiera już głównie na stereotypach. Japończyk traktuje honor bardzo poważnie, planuje samobójstwo, ponieważ czuje się odpowiedzialny za utratę *Damy z lasiczką*. Sykalska to z kolei polska miliardierka mieszkająca w Stanach Zjedno-

<sup>18</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 137.

czonych. Cechują ją modny ubiór i drogie gadzety. W filmie korzysta z telefonu z dużym ekranem i klawiaturą QWERTY. Na początku XXI wieku był to typ urządzeń charakteryzujący ludzi biznesu. Co więcej, bohaterka epatuje nieprzyjazną pewnością siebie (na przykład kpi z komisarza Wilka) i posługuje się angielskimi przymiotnikami, jakby zapominając o ojczystym języku, co nacechowuje jej postać negatywnie, ale jest też parodią bogatego Polaka żyjącego za oceanem.

Dialogi w *Vincim* śmieją głównie ze względu na kontekst opowiadanej historii, a efekt komiczny potęgują kreacje postaci. Niektóre teksty polegają na grze słownej. Gruby w jednej scenie mówi w kontekście *Damy z lasiczką*: „Mamy umowę o dzieło, Cuma. I mnie interesuje tylko dostać to dzieło”<sup>19</sup>.

Jak widać, humor w całym filmie można odczytać na różnych poziomach. Za efekt komiczny oprócz dialogów odpowiadają też sposoby nakręcenia niektórych scen oraz konstrukcja bohaterów, przez co film ma cechy komedii charakterów.

## VINCI JAKO KRYMINAŁ

Hendrykowski definiuje kryminał jako film, którego głównym tematem jest zbrodnia lub przestępstwo<sup>20</sup>. W omawianym dziele nie ma aktu morderstwa, ale jest śledztwo dotyczące kradzieży jednego z najcenniejszych obrazów w polskich zbiorach. Komisarz Wilk, razem z partnerami, próbuje najpierw zapobiec kradzieży, podejrzewając Cumę, a następnie złapać złodziei, mimo że ci nieustannie wyprzedzają go o krok.

Jednak prawdziwym przedmiotem śledztwa wydaje się zidentyfikowanie zleceńodawcy — głównego odpowiedzialnego za kradzież *Damy z gronostajem*. To zadanie należy do widza, jeśli podejmie z reżyserem zabawę, w której nie musi uczestniczyć, ponieważ sprawa zostaje wyjaśniona oglądającemu pod koniec filmu.

W kontekście przystępności warto wspomnieć o zdjęciach. Kamera prawie zawsze pozostaje statyczna. Czasami lekko drży lub porusza się, śledząc akcję. Wyjątkiem są ujęcia z retrospekcji, które nakręcono „z ręki”, nadając im lekkiego dynamizmu. Jednak na ogół sposób kręcenia ujęć maksymalizuje czytelność.

Odbiór skomplikowanego scenariusza zostaje uproszczony głównie za sprawą charakterystycznych zbliżeń na rekwizyty, takie jak: skarb Lehmana, portfel Szerszenia, naklejka GPS na obrazie czy japońska kamera. Z jednej strony wszystko dla widza pozostaje czytelne, ponieważ widzi każdy element pozwalający zrozumieć akcję i późniejsze jej rozwiązanie. Z drugiej — reżyser daje też mniej oczywiste wskazówki, żeby zasygnalizować następstwa wydarzeń w subtelny sposób.

Widz może się domyślić, że Julian jest policjantem, zanim sam przyzna się do tego Cumie. Kiedy przyjaciel przychodzi do niego po raz pierwszy, na drzwiczkach otwartej szafki przez kilka sekund widać zdjęcie Szerszenia w stroju jednostki

<sup>19</sup> J. Machulski, *op. cit.*, s. 26.

<sup>20</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 91.

specjalnej. W innej scenie Cuma idzie ulicą i mija pracowników pogotowia kanalizacyjnego. W dalszej części filmu skok opiera się właśnie na podszyciu się pod tę grupę zawodową, by następnie wysadzić drogę.

Każde wydarzenie w filmie zostaje umotywowane kilka scen wcześniej. Machulski pomyślał nawet o trwającym kilka sekund ujęciu z Grubym, który ziewając, mówi (bardzo niewyraźnie) przez telefon „Renault Trafic”. Bohater widzi z okna, jakim samochodem obraz przewieziony zostaje na lotnisko, i przekazuje tę informację Cumie. Następnie bohaterowie podkładają dynamit niezwykle precyzyjnie, by tylko ambulans z obrazem zapadł się pod ziemię. Spoglądając logicznie na tę sytuację, obraz mógł przecież zostać przewieziony w drodze powrotnej (po dwóch miesiącach) innym samochodem... ale jak mówi główna para bohaterów: „zawsze jest ryzyko”.

W kontekście kryminału i cechującej go zagadki także inne wątki mają zaskakujące rozwiązanie. Liczne postaci przechytrzyły się nawzajem. Cuma w „inteligentnej grze” pokonał komisarza Wilka i Grubego, pomyślnie wykonując skok oraz sprzedając obraz innej osobie. Z kolei Cumę przechytrzył Julian, ponieważ nie pozwolił zaginać oryginalnemu obrazowi. Obaj bohaterowie zarabiają po cztery miliony euro. Jeszcze większym sprytem wykazali się Hagen z Magdą, ponieważ wykonali nie dwie, tylko cztery kopie *Damy z łasiczką*, zdobywając dzięki temu jeszcze większą fortunę.

*Vinci* to kryminał, w którym każda intryga i działania niemal wszystkich bohaterów są fabularnie umotywowane. Wyjątek tworzą postaci trzecioplanowe, wykorzystane tylko dla efektu komicznego, jak dzieci Werbusa czy kobieta wychodząca z przyjęcia imieninowego matki Cumy.

## ODMIANY GATUNKOWE KRYMINAŁU

Na podstawie tego omówienia można wyróżnić cechy kilku podgatunków kryminału, które dla innych filmów mogłyby stanowić samodzielny temat, a w dziele Machulskiego zostają z sobą połączone. Oczywiście wspomnienie przeze mnie o danym gatunku lub podgatunku filmowym nie oznacza, że Machulski realizuje go w *Vincim* całościowo. Chodzi tu jedynie o wskazanie, że reżyser płynnie synkretyzuje różne, znamienne cechy gatunkowe.

Najważniejszą odmianą kryminału cechującą *Vinciego* jest *heist movie*, oznaczający film o wielkim skoku. Według definicji Hendrykowskiego dzieło reprezentujące ten gatunek przedstawia organizację, przebieg i epilog skoku<sup>21</sup>. Podczas gdy Machulski często wykorzystuje kilka elementów z innych gatunków filmowych albo wykorzystuje je tylko w danym momencie opowiadanej historii, tak co do *heist movie* opiera na nim strukturę całego filmu, realizując ten gatunek w pełni. Z tego

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 18, 64–65.

powodu skojarzenie z *Włoską robotą* (2003) jest na miejscu nie tylko ze względu na ten sam pomysł z zapadającym się pod ziemię samochodem<sup>22</sup>.

Pierwsza połowa filmu polega na opracowaniu planu kradzieży, a kolejna na samym skoku, ucieczce i rozwiązaniu akcji. Druga część filmu naturalnie nabiera dynamizmu i zawiera sceny charakteryzujące filmy akcji. Z kolei w obu wspomnianych częściach następują charakterystyczne dla *heist movie* zwroty akcji.

W trakcie przygotowań Gruby nagle żąda od Cumy znajdującej się w muzeum płyty z mikrozdjęciem obrazu. Komplikuje to plan, w który bohaterowie wkładają swoje siły, a który ma przecież polegać na tym, że złodzieje nie wejdą do muzeum, tylko przejmą dzieło sztuki, gdy będzie transportowane.

Również przed skokiem sprzątaczką przez przypadek wciągają do odkurzacza urządzenie pozwalające Cumie podsłuchiwać policjantów. Bohater nie jest pewny, czy Wilk go nie zdemaskował. Zwrot akcji polega na tym, że Cuma może nie dowiedzieć się, kiedy obraz przybędzie na lotnisko. Mężczyzna udaje się na komisariat, żeby podłożyć podsłuch. Wykorzystuje do tego pretekst i prosi Wilka, żeby pozwolił mu odwiedzić matkę w jej imieniny. Konsekwencje tych działań skutkują zwrotami akcji w drugiej połowie filmu.

Gdy Szerszeń, Cuma i Werbus kradną obraz, okazuje się, że *Dama z lasiczką* nie zmieści się we włązie, co zmusza złodziei do improwizacji. Następnie Julian zostaje niespodziewanie wezwany na miejsce kradzieży w roli technika od ładunków wybuchowych, i tam dowiaduje się, że policjanci jadą sprawdzić, czy Cuma rzeczywiście pojechał do matki na imieniny.

Gdy Gruby po skoku odbiera obraz, sprawdza go z własną płytą z mikrozdjęciem obrazu. Szerszeń podmienił obraz na falsyfikat, a analiza wykonana przez Grubego wykazała, że ma do czynienia z oryginałem. Dopiero w ostatniej scenie Hagen mówi o tym, że podrzucił mu mikrozdjęcie kopii, gdy domyślił się, kto stoi za zleceniem.

W znacznie mniejszym stopniu ujawniają się w filmie jeszcze dwie odmiany gatunkowe kryminału. Pierwszym z nich jest film detektywistyczny, ale jego elementy semantyczne zostały połączone w taki sposób, że syntaktycznie prezentują uproszczony model tego gatunku, wykorzystany składniowo głównie do zbudowania intrygującej historii. Szczególnie po „udanej” kradzieży obrazu przez Cumę, Juliana i Werbusa jest to część wątku komisarza Wilka. Policjant stopniowo stara się rozwikłać zagadkę, kto stoi za kradzieżą. Dzięki nagraniu z kamery domyśla się, że bohaterowie ukryli obraz w ambulansie, gdy okazało się, że nie uciekną z nim z kanałów. Gatunek detektywistyczny podlega tu jednak strukturze filmu o wielkim skoku oraz komedii, ponieważ nie następuje charakterystyczne rozwiązanie sprawy przez bohatera<sup>23</sup>. Komisarz Wilk poniósłby porażkę, gdyby Julian nie zostawił ob-

<sup>22</sup> J. Machulski, *op. cit.*, s. 11.

<sup>23</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 29.



razu pod komisariatem. Dzięki temu antagonistą w przewrotny sposób został medialnym bohaterem.

Drugą odmianą kryminału jest *cop genre*. Charakteryzuje go zagadka przestępstwa, ale przede wszystkim bohaterowie policjanci<sup>24</sup>. W przypadku *Vinciego* można mówić o kinie policyjnym przez wspomniany wątek komisarza Wilka, który współpracuje aż z czterema partnerami. Nawiasem mówiąc, partnerzy Wilka są zepchnięci na dalszy plan, więc film nie reprezentuje gatunku *buddy cop* w klasycznym sensie. Postać policjanta służy Machulskiemu za antagonistę, nieustannie „depczącego po piętach” głównym bohaterem. Wilk podejrzewa, że Cuma może być zamieszany w kradzież, ale nie ma na to dowodów. Kiedy podwładni policjanta sprawdzają alibi złodzieja i jada potwierdzić, czy naprawdę odwiedził matkę w jej imieniny, Cuma w ostatniej chwili zjawia się na miejscu. Film jest skonstruowany w taki sposób, aby antagonistą zawsze był spóźniony o kilka sekund. Tak dzieje się też w scenie, w której Wilk nie zdążył złapać złodziei na parkingu policyjnym, chociaż domyślił się, gdzie schowali obraz, oglądając nagranie z kamery pana Tanaki.

## INNE CECHY GATUNKOWE

Machulski wykorzystuje tylko niektóre elementy semantyczne filmu policyjnego, by nadać historii odpowiedni poziom skomplikowania i dynamikę cechującą film sensacyjny. Z kolei fakt, że Julian jest policjantem, służy bardziej konstrukcji filmu kumpelskiego, który według definicji powinien opowiadać o przyjaźni wytrzymującej próbę<sup>25</sup>.

Relacja Cumy z Szerszeniem jest głęboko umotywowana w ich wspólnej przeszłości. Świadczy o tym scena retrospekcji, kiedy Julian przychodzi do mieszkania Cumy, by zaopiekować się jego psem, podczas gdy on trafił do więzienia. Sam Cuma nie wydaje Juliana, a później nie szkodzi jego karierze policjanta, mimo że reaguje na nowy zawód Szerszenia z pogardą. Praca Juliana tworzy tutaj kontrpunkt dla zajęcia, jakim para się Cuma. Widać tu opozycję między policjantem a złodziejem.

Na przeciwieństwa w innym kontekście zwrócił uwagę w swojej książce także Artur Majer. Cuma i Szerszeń mają w pewnym sensie wykluczające się cele. Ten pierwszy chce ukraść obraz, z kolei Julian chciałby, aby pozostał on w polskiej kolekcji<sup>26</sup>. Siła relacji obu postaci powoduje, że „stary kumpel policjant”<sup>27</sup> decyduje się na tytaniczny wysiłek i współdziałał w kradzieży, by następnie go zwrócić. Gdyby więź obu bohaterów nie była tak mocna, Julian mógłby po prostu wydać Cumę

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 123.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>26</sup> A. Majer, *op. cit.*, s. 296.

<sup>27</sup> J. Machulski, *op. cit.*, s. 43.

policii. Wyzwanie stojące przed tym bohaterem dotyczy więc przyjaźni, a struktura filmu kumpelskiego uzupełnia inne gatunki. Zaufanie, które jest ważnym elementem budowania komedii, występuje także w momentach poważnych.

Z perspektywy syntaktycznej Machulski wykorzystuje tu elementy różnych gatunków, by konstrukcyjnie cel Szerszenia odpowiadał filmowi szpiegowskiemu. Bohater gra rolę „podwójnego agenta”, ponieważ sam wyznaczył sobie „misję” z pobudek idealistycznych czy patriotycznych. Podejmuje ogromne ryzyko, by nie przeszkodzić Cumie w jego planach wzbogacenia się, ale jednocześnie chce uratować część kulturowego dziedzictwa. Do samego końca pozostaje w tym zamiarze nieuchwytny<sup>28</sup>. Magda, po tym gdy zobaczyła Juliana w roli sapera, porównała go nawet do Konrada Wallenroda i Hansa Klossa. Widz dowiadyuje się o własnym celu tego bohatera dlatego, że powiedział o tym Hagenowi. W ostatnich minutach filmu przyznaje się do tego również Cumie, gdy ten powiedział: „Nie w mówisz mi, Julian, że sprzedaliśmy Kreftowi prawdziwego Vinci”.

Warto może tu odnieść się do samego określenia „Vinci”. Sposób nazywania obrazu przez Cumę miejscem pochodzenia włoskiego malarza jest także tytułem filmu. Sugeruje to, że dzieło Machulskiego jest filmem o sztuce. Jeśli chodzi o zgodność z definicją Hendrykowskiego, można spojrzeć na to podwójnie.

Zgodnie z założeniem definicji *Vinci* popularyzuje dzieło będące tematem filmu. W filmie pojawiają się informacje faktograficzne, na przykład gdy Cuma ogląda obraz w muzeum bądź gdy Magda pyta Hagen o namalowaną przez Leonarda da Vinci Cecylię Gallerani. Co więcej, Machulski, tworząc film w Krakowie, wypromował także miasto jako miejsce, w którym obraz można obejrzeć. Film nie realizuje jednak głównego celu filmu o sztuce, jakim powinna być próba ustalenia przez twórcę sensu artystycznego dzieła<sup>29</sup>. Julian w ostatnich minutach filmu pyta Cumę: „A to już dawno miałem cię zapytać, czemu ty zawsze mówisz »Vinci«, a nigdy »da Vinci«. Przyjaciel odpowiada mu: „No a co mam mówić? »Da«, jak Rusowie?”. Machulski zdrwił więc z celu filmu o sztuce, nadając priorytet komediowemu charakterowi filmu. Po raz kolejny ujawnia się sposób działania Machulskiego, który nie respektuje pewnych cech jednego gatunku, by pozostać wiernym elementom gatunku powszechniejszego i popularniejszego.

## PODSUMOWANIE

„Film sensacyjny Juliusza Machulskiego” to na pozór ogólne, ale jednocześnie bardzo celne określenie omawianego dzieła, w którym reżyser polega na dwóch głównych gatunkach, to jest komedii i kryminale. Machulski wykorzystuje także

<sup>28</sup> Por. M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 159.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 64.

elementy różnych gatunków czy subgatunków, które nie dominują tematu filmu, lecz stanowią o pomniejszych wątkach lub częściach strukturalnych dzieła. Pełnią więc funkcję nieinwazyjnej wartości dodanej.

Istotny w strategii autorskiej Machulskiego jest sposób łączenia gatunków. W filmie brakuje na przykład tych elementów danych gatunków, które mogłyby zrazić lub ograniczyć grupę odbiorczą. Przykładem jest wątek romantyczny, który rozwija się powoli i nie ma w nim pewnych elementów charakterystycznych, choćby sceny pocałunku.

*Vinci* to też kryminał i film akcji, ale nie ma w nim przemocy. W całym filmie bohaterowie co najwyżej pozbawiają przytomności osoby w karetce wiozącej *Damę z gronostajem*. Film nie dotyczy zbrodni, nie zawiera brutalnych scen, więc nie pokazuje choćby martwych ciał. Dzięki temu nie jest przeznaczony tylko dla dorosłych. Uproszczenie konwencji filmu detektywistycznego zostało zaadaptowane do filmu sensacyjnego tak, by nie odbierać mu dynamizmu i jednocześnie nie stawiać widzowi wymagań.

Elementy semantyczne filmu szpiegowskiego, o kumplach czy o sztuce zostały połączone wzajemnie w taki sposób, żeby nie zaburzyć struktury filmu, lecz jedynie ją uzupełniać. To pokazuje, że Juliusz Machulski umiejętnie synkretyzuje gatunki, by jak najwydajniej poszerzać docelową grupę widzów, którzy mogą zainteresować się różnymi motywami występującymi w filmie.

Nie ma wątpliwości, że *Vinci* adresowany jest do szerokiej publiczności. Widz nie musi mieć wysokich kompetencji, aby obejrzeć ten film, ponieważ ma on charakter głównie rozrywkowy. Wystarczy, że odbiorca będzie w wieku nastoletnim. Docelowym odbiorcą będzie także widz z Polski. Należałoby zbadać czytelność komunikacji filmu w stosunku do odbiorcy będącego użytkownikiem innego języka, by móc określić, czy istnieje tu tego rodzaju ograniczenie.

Polegając na *Leksykonie gatunków filmowych* Hendrykowskiego, nie nazwałbym filmu *Vinci* hybrydą gatunkową ze względu na to, że nie łączy z sobą odległych gatunków. Cechą dzieła Machulskiego jest natomiast synkretyzm gatunkowy, czyli połączenie dobrze kojarzonych z sobą gatunków<sup>30</sup>. Starłem się przedstawić elementy semantyczne świadczące o różnych cechach gatunkowych filmu oraz omówić sposób łączenia tych elementów, by pokazać, że synkretyzm gatunkowy jest częścią strategii autorskiej Juliusza Machulskiego, wykorzystywaną do pozyskiwania widzów przez poszerzanie motywów zawartych w filmie bez ryzyka zrażenia do siebie konkretnych grup odbiorców.

Według Krzysztofa Loski, pisząc o kinie gatunkowym, zakładamy istnienie relacji twórcy z odbiorcą, która pozwala nam myśleć o oczekiwaniach widzów<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 80–82.

<sup>31</sup> K. Loska, *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 7–10.

Można założyć, że Machulski korzysta z „hollywoodzkiej składni”, w której wzorce gatunkowe są istotnym elementem strategii profesjonalisty<sup>32</sup>.

Sposób analizy genologicznej, który zaprezentowałem, można by wykorzystać na przykładzie innych filmów Juliusza Machulskiego. Szczególnie mam tutaj na myśli kultowego *Kilera* oraz *Kiler-ów 2-óch*. Są to teksty kultury znacznie popularniejsze niż *Vinci*<sup>33</sup>. Być może tego typu prace pomogłyby przedstawić strategiczny schemat Machulskiego, na przykład powtórne korzystanie z tych samych gatunków i subgatunków.

Z perspektywy czasu możemy lepiej zbadać przyczyny sukcesu kina popularnego po 1989 roku, także w kontekście innych twórców. Tym bardziej że na sytuację komunikacyjną między autorem a odbiorcą patrzymy w coraz szerszym kontekście historycznofilmowym.

## **GENRE SYNCRETISM AS AN ELEMENT OF THE AUTHOR'S STRATEGY BASED ON THE EXAMPLE OF THE FILM *VINCI* BY JULIUSZ MACHULSKI**

### Summary

The article is a genealogical analysis of Juliusz Machulski's film *Vinci* (2004). The author of the text draws attention primarily to the codes and genre schemes used by the director, proving that the production in question is syncretic in nature. The solutions used in *Vinci* are also analyzed against the background of Machulski's entire output, which allows the author of this study to show that multi-genre works are a permanent element of the author's strategy chosen by this director.

---

<sup>32</sup> R. Altman, *op. cit.*, s. 506.

<sup>33</sup> Por. np. A. Lewicki, *op. cit.*, s. 278–279; oraz M. Adamczak, *op. cit.*, s. 247.