

PATRYCJA WŁODEK

# *Kres niewinności*

Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera  
w amerykańskich filmach i serialach –  
pomiędzy reprezentacją, nostalgią  
a krytycznym retro





# *Kres niewinności*

Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera  
w amerykańskich filmach i serialach –  
pomiędzy reprezentacją, nostalgią  
a krytycznym retro



PATRYCJA WŁODEK

# *Kres niewinności*

Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera  
w amerykańskich filmach i serialach –  
pomiędzy reprezentacją, nostalgią  
a krytycznym retro



WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIERSYTETU PEDAGOGICZNEGO ■ KRAKÓW 2018

Recenzenci  
dr hab. Marcin Adamczak  
dr hab. Elżbieta Durys, prof. UŁ

Redakcja  
Miroslaw Ruszkiewicz

Projekt okładki  
Janusz Schneider

Układ typograficzny, łamanie  
Jadwiga Czyżowska-Maślak

© Copyright by Patrycja Włodek & Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2018

ISSN 0239-6025  
ISBN 978-83-8084-187-1  
e-ISBN 978-83-8084-188-8  
DOI 10.24917/97883808411871

Wydawnictwo Naukowe UP  
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2  
tel./faks: 12-662-63-83, tel.: 12-662-67-56  
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:  
<http://www.wydawnictwoup.pl>

Druk i oprawa  
Zespół Poligraficzny WN UP

*Nie ma niewinności. Nigdy nie było.*

Thomas Pynchon, *W sieci*





## Spis treści

Wstęp .....	11
<b>XX wiek – lata pięćdziesiąte .....</b>	<b>27</b>
1. Era Eisenhowera – wprowadzenie.....	29
Wspaniałe lata pięćdziesiąte .....	30
Narodziny powojennej prosperity.....	35
Role społeczne i rodzina .....	40
<i>The youthquake of the 1950s</i> .....	51
2. Kinematografia amerykańska w latach pięćdziesiątych – wprowadzenie.....	56
Kino zimnowojenne .....	59
Czerwona panika.....	62
Wpływ telewizji .....	66
<b>Role społeczne w kinie lat pięćdziesiątych .....</b>	<b>73</b>
1. Biel kołnierzyka – mężczyźni .....	77
Mężczyźni fatalni i domowi.....	79
Człowiek organizacji.....	84
Śmierć patriarchy .....	92
Wieczni kawalerowie.....	108
„Inne” ciała, czyli „wiek kląty” .....	115

## 8 Spis treści

2. Nastolatki, czyli „nowe stracone pokolenie” amerykańskiego kina..... 129
  - Buntownicy przeciw wszystkiemu ..... 132
  - Rocksploitation*..... 142
  - Clean teen* – „certyfikowany dobry chłopiec” ..... 150
  - Dziewczyny buntowniczkiczki..... 153
3. Kobiecość na skraju załamania ..... 169
  - All-American* ..... 171
  - „Kalkulator w kapeluszu” – kobiety pracujące ..... 175
  - Jak poślubić milionera?..... 189
  - Zony na gorących blaszanych dachach ..... 199

## Re-dekady: od retro nostalgicznego do krytycznego ..... 215

1. Powrót do przeszłości..... 219
2. Studia nad pamięcią ..... 230
3. Retro a nostalgia ..... 242
4. Krytyczne retro..... 257

## Czas zatrzymany – lata osiemdziesiąte ..... 269

1. Wymyślona dekada..... 275
2. Męskość barbarzyńska..... 287
3. Amerykańska nostalgia za epoką rock’n’rolla..... 298
  - Fałszywi buntownicy..... 301
  - Naprawianie przeszłości..... 312
  - Subwersja na parkiecie ..... 318

## XXI wiek ..... 325

1. Kino Obamy..... 328
2. Kontrpamięci krytycznego retro..... 344
3. Domowa rewolucja ..... 349
  - Złota klatka przedmieść ..... 362
  - Spektakl kobiecości ..... 369
  - Ucieczka do wolności ..... 377
  - Zmiana konwersacji..... 381

4. Ucieczka z drugiego planu – Afroamerykanie .....	389
Biała Ameryka.....	408
5. Klęska zewnątrzsterowności.....	419
Brzemię mitu.....	429
Pragnienie unifikacji .....	437
6. Wychodzenie z szafy.....	439
7. Autorefleksyjność .....	453
Zakończenie – amerykańska Apokalipsa.....	470
Bibliografia.....	479
Indeks tytułów filmów i seriali.....	490
Indeks nazwisk.....	507
Podziękowania .....	520



## Wstęp

Lata pięćdziesiąte XX wieku w USA często zwane są ostatnią dekadą amerykańskiej niewinności, a określenie to funkcjonuje zarówno w dyskursie naukowym, jak i języku potocznym. Były one „najszcześniejszą epoką w historii Stanów Zjednoczonych – *when things were going on* – za którą jeszcze wszyscy tęsknią. Ekstaza potęgi, potęga nad potęgami”<sup>1</sup>. Kres owego powojennego „samooszukiwania [...], świata wysprzątane go do czysta”<sup>2</sup> nastąpił symbolicznie 22 listopada 1963 roku w Dallas. Przyczyn zmian, którym Ameryka uległa później, badacze będą doszukiwać się albo po stronie kontrkultury, kontestacji, drugiej fali feminizmu i walki o prawa obywatelskie, albo raczej w wybuchu wojny w Wietnamie i jego konsekwencjach, nie tylko geopolitycznych, ale przede wszystkim społecznych. Określenie użyte przez Michaela Wooda – „samooszukiwanie” (*self-deception*) – wskazuje jednak na pewną cechę tych czasów, często umykającą ich nostalgicznie nastawionym apologetom. Każde bowiem zadać pytanie: czy kiedykolwiek w ogóle istniało coś takiego jak „amerykańska niewinność”? Generuje ono kolejne, na przykład: skąd wzięły się

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Ameryka*, przeł. Renata Lis, Sic!, Warszawa 1998, s. 144.

<sup>2</sup> Michael Wood, *America in the Movies*, Columbia University Press, New York 1989, s. 72.

idylliczny obraz ery Eisenhowera, jaką pełnił funkcję, czy ulegał zmianom, czy był demitologizowany, jakie zjawiska – kinematograficzne, kulturowe, polityczne – go determinowały?

Lata pięćdziesiąte są jedną z bardziej kontrowersyjnych dekad dwudziestowiecznej Ameryki, nie tylko ze względu na problematyczną kwestię wizerunku, ale także periodyzację, podkreślającą zresztą istotność i szczególnie status omawianego okresu. Od razu należy więc wyjaśnić kwestie definicyjne. Zgodnie z obserwacją, że „dekady nie zaczynają się na czas”<sup>3</sup>, określenie „lata pięćdziesiąte” nie oznacza po prostu czasu między 1950 a 1959 rokiem. W Stanach Zjednoczonych przyjęło się je rozumieć jako okres szerszy, umowny i symboliczny, obejmujący powojenną prosperity (zaczynającą się już w 1945 roku) i rozciągający się aż do zamachu na Johna F. Kennedy’ego, który wstrząsnął Ameryką. Oznacza to, że elastyczny jest również termin „era Eisenhowera” (którego dwie kadencje przypadły na lata 1953–1961), zahaczający i o prezydenturę Harry’ego Trumana (1945–1953), i Kennedy’ego (1961–1963). Wyjście poza intuicyjną i naturalną cezurę czasową wyraźnie wskazuje, że lata pięćdziesiąte definiowane są nie przez kalendarz, ale kwestie donioślejsze, takie jak ideologia, wizja rzeczywistości, nastrój społeczny, polityka i styl życia. W dalszych częściach książki będę je określać mianem projektu Ameryka, wiążanego z jej „mitycznym obrazem, jako szlachetnej, uczciwej i prawej”<sup>4</sup>. Taką tożsamość, zapisaną w ikonach i symbolach – przedmieściach, rodzinie nuklearnej, wielkich samochodach, szerokich ekranach i technikolorze – nadała temu okresowi przede wszystkim prezydentura Eisenhowera, którego wpływ przyćmił w zbiorowej pamięci rolę i wizję Trumana. Co interesujące, periodyzacyjno-symbolicznemu przesunięciu uległa też kadencja Kennedy’ego, który symbolicznie nie jest częścią lat sześćdziesiątych<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Za: Bernard von Bothmer, *Framing the Sixties: The Use and Abuse of a Decade from Ronald Reagan to George W. Bush*, University of Massachusetts Press, Amherst–Boston 2010, s. 12.

<sup>4</sup> Za: ibidem, s. 9.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 7. Autor zwraca uwagę, że chociaż Kennedy nie jest częścią symbolicznych lat sześćdziesiątych („przesunięty” do dekady wcześniejszej),

Właśnie takie rozumienie lat pięćdziesiątych, funkcjonujące w licznych publikacjach naukowych i popularnych<sup>6</sup>, uzasadnia włączenie do analizy produkcji współczesnych, których akcja (w całości lub części) rozgrywa się na początku kolejnej dekady, na przykład *Służących* (*The Help*, 2011, reż. Tate Taylor), *Ukrytych działań* (*Hidden Figures*, 2016, reż. Theodore Melfi) i serialu *Mad Men* (2007–2015). Warto przy okazji wspomnieć, że jest ona równie „długa” jak era Eisenhowera, zdaniem Olivera Grunera lata sześćdziesiąte trwają bowiem od 1945 lub 1955 aż do 1973 roku i afery Watergate<sup>7</sup>, a periodyzacja ta obejmuje również okres 1945–1963, określane przez mnie jako lata pięćdziesiąte. Takie rozbieżności definicyjne wynikają przede wszystkim z intencji badawczych i odmiennych poszukiwań. Inaczej niż przytoczonego autora, zajmuje mnie kulturowy obraz ery Eisenhowera oraz jej wpływ na kinematografię amerykańską kolejnych dekad – moje rozważania ciążą więc ku analizie zjawisk wywiedzionych właśnie z lat pięćdziesiątych (traktowanych jako dominanta), podczas gdy Grunera interesuje głównie komponent właściwy już późnym latom sześćdziesiątym, definiowanym przez ruch antywojenny, kontrkulturę i kontestację, Czarne Pantery i częściowo zgodny z obserwacją, że „lata sześćdziesiąte tak naprawdę zdarzyły się w siedemdziesiątych”<sup>8</sup>.

---

to zalicza się do nich Richard Nixon, którego kadencje przypadły na lata 1969–1974.

<sup>6</sup> Por. na przykład: James Harvey, *Movie Love in the Fifties*, Alfred A. Knopf, New York 2001, s. IX; Bruce Babington, Peter William Evans, *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*, Manchester University Press, Manchester–New York 1989, s. 180; Simon Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. Filip Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018, s. 379; Elizabeth E. Guffey, *Retro: The Culture of Revival*, Reaktion Books, London 2006, s. 100; David Sirota, *Back to Our Future: How the 1980s Explain the World We Live in Now – Our Culture, Our Politics, Our Everything*, Ballantine Books, New York 2011, wydanie elektroniczne.

<sup>7</sup> Oliver Gruner, *Screening the Sixties: Hollywood Cinema and the Politics of Memory*, Palgrave Macmillan, London 2016.

<sup>8</sup> Za: Bernard von Bothmer, *Framing the Sixties...*, s. 185.

Tym, co interesuje mnie szczególnie (poza hollywoodzkimi filmami z lat pięćdziesiątych), jest – po pierwsze – powracanie do ery Eisenhowera w amerykańskim kinie i serialach kolejnych dekad, a po drugie – jej obraz kreowany w tych produkcjach. Nie koncentrowałam się jednak na pojedynczych, rozsianych w czasie przykładach osadzania akcji w latach pięćdziesiątych, lecz na dystynktywnych zjawiskach filmowych, możliwych do określenia mianem prądów bądź tendencji. Takie nurty zaistniały dwa razy – w latach osiemdziesiątych i w XXI wieku, a uwagę zwraca w nich przede wszystkim biegunowo przeciwstawnie odmalowany wizerunek piątej dekady XX wieku. Z jednej strony jest to afirmacja, w filmach takich jak *Powrót do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985, reż. Robert Zemeckis), z drugiej – demitologizacja w *Daleko od nieba* (*Far from Heaven*, 2002, reż. Todd Haynes) lub *Służących*. Wskazuje to na istnienie ważnych prawidłowości – uzależnionych od kontekstów pozafilmowych – w korzystaniu przez twórców kina głównego nurtu z motywów, wątków i nawiązań historycznych. Owe mechanizmy potraktuję jako narzędzia interpretacyjne przykładane zarówno do poszczególnych dzieł, jak i całych nurtów. Co istotne, rozważam je nie w odniesieniu do faktów historii „podręcznikowej”, ale w relacji do praktyk upamiętniania dominujących w danym momencie w społeczeństwie, sprawiających, że kino staje się jednym z narzędzi historycznej polityki pamięci.

Żeby przyrzeć się zwrotowi w sposobach pamiętania o erze Eisenhowera – o sto osiemdziesiąt stopni – oraz jego genezie i funkcji, postanowiłam zacząć od punktu wyjścia, czyli od lat pięćdziesiątych. Książka składa się więc z dwóch głównych części – historycznej i współczesnej – w których następują dalsze, tematyczne, podziały.

Część pierwsza, historyczna, obejmuje wprowadzenie do społecznego krajobrazu lat pięćdziesiątych, a przede wszystkim analizę ówczesnej kinematografii. Pamiętając, że teksty kultury są „nieodłącznie związane z dyskursem czy też ideologią i zawsze są środkiem wyrażania władzy w określonym czasie i miej-



scu”<sup>9</sup>, zwracam uwagę, iż w zajmującym mnie okresie za kluczowy aspekt rzeczywistości (zarówno w skali mikro, jak i makro) uważano rodzinę, zaprzęgniętą również do budowy wspaniałości Stanów Zjednoczonych po wysiłku wojennym. Wiązana z rodziną konsumpcja miała nie tylko napędzać gospodarkę kraju, ale też stanowić wsparcie w walce z komunizmem. Rola rodziny jako podstawowego podmiotu ideologicznego była wówczas przemożna i – co oczywiste – znajdowała odbicie na ekranach kin. Kategorii oraz idei rodziny, a także funkcjonujących w jej obrębie (i w relacji z nią) ról genderowych podporządkowałam więc pierwszą część książki. Przyglądałam się w niej, jak ich rozumienie w powojennych Stanach Zjednoczonych wpłynęło na reprezentację w kinematografii amerykańskiej społecznych ról mężczyzn, kobiet oraz nowo tworzącej się kategorii, czyli nastolatków. Ponieważ związane z płcią role społeczne ulegały wówczas istotnym przekształceniom, w wybranych fragmentach sięgam po optykę amerykańskiej tradycji feministycznej teorii filmowej. Kluczową kategorią operacyjną stały się w niej wzorunki płci uporządkowane w schematy poznawcze, a przykład takiego podejścia można znaleźć chociażby w słynnej książce Molly Haskell *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*<sup>10</sup> i licznych tekstach późniejszych. Szczególnie istotna jest dla mnie koncepcja władców spojrzenia Laury Mulvey<sup>11</sup>, którą przykładam do analizy wizualnych przemian ekranowej męskości w latach pięćdziesiątych.

Decyzja dotycząca obszaru badawczego zdeterminowała też wybór konwencji filmowych poddanych analizie, koncentrowałam się bowiem na tych bezpośrednio związanych z kwestią ról genderowych w rodzinie, czyli na szeroko rozumianym ki-

<sup>9</sup> Krystyna Kujawińska Courtney, *Wprowadzenie*, [w:] Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł. Marta Lorek i inni, Universitas, Kraków 2006, s. XIII.

<sup>10</sup> Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Penguin Books Inc., New York 1975.

<sup>11</sup> Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992.

nie obyczajowym – komediach romantycznych, melodramatach rodzinnych, filmach młodzieżowych (*teenpics*) oraz korporacyjnych (pokazujących życie zawodowe). Choć tematyka rodzinna zdominowała wówczas całe kino – także westerny, epikę antyczną, *science fiction* (i inne) – nie poświęciłam tym gatunkom wiele miejsca (o zjawiskach filmowych charakterystycznych dla lat pięćdziesiątych wspominam w rozdziale drugim, *Kinematografia amerykańska w latach pięćdziesiątych – wprowadzenie*).

Co istotne, wybór ten wynikał również z szerszego zamierzenia kompozycyjnego. Ponieważ punktem dojścia moich rozważań są powroty do ery Eisenhowera w kinie późniejszym (część druga, współczesna), musiałam przyjrzeć się przede wszystkim temu, jakie jej aspekty interesowały twórców końca XX wieku i współczesnych. W latach osiemdziesiątych, dla których legenda i powtórne konstruowanie lat pięćdziesiątych były szczególnie ważne, w nurcie nostalgii za epoką rock'n'rolla renesans przeżywały nastolatki tego okresu – zastępy młodocianych buntowników w skórzanych kurtkach, podkoszulkach i džinsach<sup>12</sup>. Dlatego w części pierwszej oddzielny rozdział poświęcam kinu młodzieżowemu – bez zapoznania się z korzeniami tego zjawiska, jego formułą i ideologią nie sposób w pełni zrozumieć ani obrazu buntownika kreowanego w latach osiemdziesiątych, ani otaczających go nawiązań kulturowych. Z kolei w XXI wieku, w nurcie krytycznego retro, twórcy „wyjmują” z przedstawianej epoki emblematycznych dla niej bohaterów dorosłych – udomowione kobiety i mężczyzn w szarych, flanelowych garniturach. Stąd w pierwszej części osobne rozdziały dotyczące kategorii męskości i kobiecości w erze Eisenhowera, stanowiące podstawę współczesnego kina i jego odczytań.

<sup>12</sup> Lata pięćdziesiąte, a zwłaszcza ich zimnowojenna retoryka, wpłynęły także na inne zjawiska kinematografii lat osiemdziesiątych – Kino Nowej Przygody i kino nowego barbarzyństwa. Ponieważ jednak tylko nurt nostalgii za epoką rock'n'rolla jest osadzony w latach pięćdziesiątych – a taki rodzaj filmów mnie interesuje – poświęcam mu najwięcej miejsca. W ramach reaganizmu omawiam tylko jeden nurt, dlatego rozdział poświęcony latom osiemdziesiątym jest krótszy niż części dotyczące kina lat pięćdziesiątych i XXI wieku.

Zainspirowana pracami polskich filmoznawców<sup>13</sup> odchodzących od analizy w kluczu kanonicznych arcydzieł i dzieł autorских, uznanych za artystycznie najdonioślejsze, na rzecz rozważań o szerszych tendencjach kinematograficznych i kulturowych, traktuję filmy jako elementy „układów wzajemnych związków, w obrębie których medium zostaje uwikłane w konteksty pozafilmowe”<sup>14</sup>. Z tego powodu zdecydowałam się na umieszczenie tekstów kultury – filmów i seriali<sup>15</sup> – przede wszystkim w ich kontekście, z dominującą rolą uwarunkowań historycznych, kulturowych, społecznych, politycznych, a także genderowych i rasowych. Teksty są rozumiane zarówno jako dyskursy, jak i czynniki ich wytwarzania, dlatego – zwłaszcza w pierwszej, historycznej części – bardziej niż poszczególne dzieła zajmuje mnie ideologia funkcjonująca w ramach formuł filmowych, złożonych z wielu podobnych do siebie produkcji. Ponieważ interesuje mnie rekonstrukcja owych dyskursów, posługuję się podejściem rozwijanym przez badaczy tej kategorii – teorią dyskursu i krytyczną analizą dyskursu (KAD).

Dyskurs, jeden z najczęściej stosowanych we współczesnej humanistyce i naukach społecznych terminów, doczekał się wielu wyjaśnień i analiz. David Howarth dostrzega w rozwoju jego teorii trzy główne fazy. W pierwszej, dosyć wąskiej i określonej przez niego mianem tradycyjnej analizy dyskursu, nacisk badawczy położony jest na użycie języka i „analizowanie mowy i tekstu w kontekście”, na „reguły rządzące strukturą grup zdań

<sup>13</sup> Por. Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011; Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894–1934)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

<sup>14</sup> Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu...*, s. 7.

<sup>15</sup> Interesują mnie zarówno filmy kinowe, jak i seriale. Traktowanie ich jako jednolitego zjawiska wynika z tego, że zajmuję się nie ustalaniem tożsamości medialnej poszczególnych tekstów kultury, ale strategiami stosowanymi przez ich twórców i nadawców, te zaś w wypadku filmów i seriali są podobne niezależnie od medium.

w mowie i piśmie<sup>16</sup> oraz typologie aktów mowy, co pozwala między innymi umieścić jednostki w obrębie instytucji i struktur społecznych. Druga faza analizy dyskursu jest związana z rozwojem tej refleksji w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, w ramach strukturalizmu, poststrukturalizmu, hermeneutyki i marksizmu, gdy pojęcie to zaczęło być rozciągane na szerszy obszar praktyk społecznych. Bazujący na dokonaniach fazy drugiej, w tym Michela Foucault i Jacques'a Derridy, etap trzeci jeszcze bardziej rozszerza znaczenie dyskursu, który staje się równoznaczny z systemami stosunków społecznych w ogóle. Koncepcją interdyscyplinarną, integrującą wiele różnych podejść badania dyskursu zarówno z obszaru nauk humanistycznych, jak i społecznych, jest krytyczna analiza dyskursu. Także tu badacze podkreślają, że „zjawiska społeczne są społecznie konstruowane<sup>17</sup>, a sam dyskurs jest nieredukowalny do zjawisk wyłącznie językowych.

W analizie wybranych tendencji i okresów kinematografii amerykańskiej szczególnie przydatna wydaje się właśnie krytyczna analiza dyskursu oraz omawiana przez Howartha teoria dyskursu i jego rozumienie oparte na założeniu, „że wszystkie przedmioty i działania mają sens, który jest wytworem historycznie uwarunkowanych systemów reguł<sup>18</sup>. Podejście to wskazuje bowiem, w jaki sposób praktyki społeczne (w tym powstawanie artefaktów kulturowych) „wytwarzają i podważają dyskursy konstytuujące rzeczywistość społeczną<sup>19</sup>, opierając się na trzech kategoriach. Pierwsza z nich to dyskursywność wskazująca, że wszystkie teksty kultury (w tym wypadku filmy i nurty) są przedmiotami dyskursu – „parametry przypisanych im znaczeń zależą od społecznie wytworzonego systemu reguł<sup>20</sup>. Co za tym idzie,

<sup>16</sup> David Howarth, *Dyskurs*, przeł. Anna Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 20.

<sup>17</sup> Anna Duszak, Norman Fairclough, *Wstęp. Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy*, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. idem, Universitas, Kraków 2008, s. 8.

<sup>18</sup> David Howarth, *Dyskurs*, s. 23.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

kategoria dyskursu odnoszona jest do systemów znaczeń, stosunków i praktyk społecznych, determinowanych i warunkowanych swoim kontekstem i kształtujących owe przedmioty, co prowadzi do regulowania relacji (także władzy) między poszczególnymi aktorami społecznymi. Analiza dyskursu będzie natomiast oznaczać postrzeganie wspomnianych praktyk (wytwarzających znaczenie) jako dyskursywnych. Do wymienianych przez autora tekstów językowych i pozajęzykowych (przemówienia, raporty, wydarzenia historyczne, idee) można dodać dzieła i nurty filmowe, a także regulujące je instytucje, zarówno wewnątrz, jak i poza systemem produkcji kinematograficznej. Z kolei krytyczna analiza dyskursu, uwzględniając powyższe ustalenia, podkreśla również rolę ideologii oraz stosunków władzy w badaniu „relacji między dyskursem a innymi elementami społecznymi”<sup>21</sup>.

Tak rozumiane teksty kultury pozwalają na „wytworzenie uwspólnionego sensu świata i siebie samych, który legitymizowałały i motywował działania kolektywne”<sup>22</sup>, co znajduje trafne zastosowanie w odniesieniu do kina popularnego postrzeganego zarówno jako wytwór swojego kontekstu społecznego, jak i narzędzie jego reprodukcji. Pozwala też na odejście od traktowania filmów wyłącznie w samowystarczalnych kategoriach artystycznych i estetycznych, jako „świętego, zamkniętego w samym sobie i usprawiedliwiającego samego siebie cudu”<sup>23</sup>. Zamiast tego umożliwiał skupienie się na nich jako na „nośniku pewnych, mniej lub bardziej zakamuflowanych ideologii i obrazu życia społecznego zachodzącego w określonych warunkach czasowych i przestrzennych”<sup>24</sup>. Krytyczna analiza dyskursu przewiduje rozumienie analizy tekstu także jako intertekstualnej i interdyskursywnej, „przy czym ta ostatnia skupia się na dyskursach, *genre'ach* i stylach, oraz ich kombinacjach”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Anna Duszak, Norman Fairclough, *Wstęp...*, s. 13.

<sup>22</sup> Cyt. za: Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza...*, s. 9.

<sup>23</sup> Krystyna Kujawińska Courtney, *Wprowadzenie*, s. XXIV.

<sup>24</sup> Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza...*, s. 11.

<sup>25</sup> Anna Duszak, Norman Fairclough, *Wstęp...*, s. 18.

Postulowane tu odejście od tekstu jako takiego – a zwłaszcza jego oderwanej od kontekstu analizy tekstualnej – jest przyczyną przedkładania przeze mnie ujęcia przekrojowego nad rozbudowaną analizę poszczególnych dzieł. Moim zamysłem – zarówno w części historycznej, jak i współczesnej – było prześledzenie całościowo ujętych, dyskursywnych zjawisk filmowych oraz powiązanie ich z określoną ideologią i sytuacją polityczną; spojrzenie na nie jako na reprezentację i „świadeństwo czasów, w jakich powstały, biorąc pod uwagę różnorodne uwarunkowania zewnętrzne”<sup>26</sup>. Dlatego uznałam, że celowi temu przysłużą się nie obszerne analizy konkretnych, jednostkowo potraktowanych filmów, a raczej analiza formuł i podejmowanych w nich, powtarzających się tematów/wątków/tropów. Sądzę, że ujęcie syntetyzujące, wynikające z założenia, iż tekst można postrzegać jako istniejący wśród innych tekstów, trafniej oddaje powszechność pewnych zjawisk i ich dyskursywną zależność od kontekstu, podczas gdy analizy, nawet emblematycznych przykładów, mogłyby sugerować ich wyjątkowość bądź samodzielność, zamiast podkreślać szeroką ekranową reprezentację epoki.

Przekrojowość pozwala też wypuklić kwestię dodatkową, na gruncie polskim podkreślaną między innymi przez Arkadiusza Lewickiego, a przede wszystkim Andrzeja Gwoźdźcia w książce pod znamienym tytułem: *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*. Autor przypomina czytelnikom, że oprócz najśłynniejszych i najczęściej analizowanych zjawisk w kinematografii (w tym wypadku niemieckiej, na przykład ekspresjonizmu) o kształcie kultury filmowej decydują także inne jej aspekty, z reguły budzące mniejsze zainteresowanie bądź prawie całkiem zapomniane. Omawianą przez obu wspomnianych badaczy „służbę różnego typu ideologiom i strategiom walki o symboliczną władzę”<sup>27</sup> oraz pamięć zbiorową często znacznie lepiej oddają bowiem filmy zupełnie inne niż uznane dzieła słynnych mistrzów. Niekiedy są to obrazy zbyt słabe, by funkcjonować indywidualnie, ale jednak obarczone znaczeniami jako elementy szerszych zjawisk i konwencji – nadal też podkreślające wartość tego, co kryje się

<sup>26</sup> Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza...*, s. 12.

<sup>27</sup> Ibidem.

poza kanonem. Ponieważ zaś „kanonizowane do wielkiej klasyki tzw. arcydzieła [...] nie decydowały o dniu powszechnym kinematografii”<sup>28</sup>, duża część przywoływanych przeze mnie filmów z lat pięćdziesiątych i osiemdziesiątych nie należy do kategorii arcydzieł, spora ich liczba jest dziś wręcz zapomniana. O „dniu powszednim” kinematografii amerykańskiej decydowały wszak zarówno bardziej prestiżowe i stale obecne melodramaty rodzinne oraz adaptacje sztuk Tennessee Williamsa, jak i filmy rock’n’rollowe klasy B bądź produkcje korporacyjne, znaczeniowo hermetyczne ze współczesnego punktu widzenia. Wyobraźnią zbiorową rządziły zaś nie tylko ponadczasowe – jak się okazało – ikony, na przykład Marilyn Monroe i Marlon Brando, lecz również te dziś zapomniane, jak Sandra Dee i Pat Boone. Dlatego rozważania oparłam także na produkcjach i postaciach, które były ucieleśnieniami epoki nośnikami ideologii, ale nie należały do szczególnie prestiżowych w momencie powstania i z gorszym skutkiem przetrwały próbę czasu (starałam się zarazem wstrzymać od ich artystycznej oceny). Sądzę, że jest to dodatkowe uzasadnienie przedkładania syntezy nad analizę.

Metoda ta niesie jednak ze sobą pewne ryzyko – gdy filmy są do siebie podobne i/lub postrzegane przez pryzmat konwencji oraz tematów, rodzi się trudność z ich doborem. Z jednej strony pojawia się obawa przed pominięciem kolejnego emblematycznego przykładu, z drugiej – przed przeciążeniem ich nadmiarem, zwłaszcza gdy pochodzą one z tak obszernego wycinka czasowego. Nie dążyłam do tego, by ująć większość filmów należących do analizowanych zjawisk, choć okazało się to możliwe przy okazji nurtów reprezentowanych przez relatywnie niewielką liczbę przykładów (jak krytyczne retro, melodramat rodzinny bądź film korporacyjny). Tam, gdzie z konieczności musiało być ich mniej – komedie romantyczne, kino młodzieżowe i rock’n’rollowe to niezliczona liczba dzieł – starałam się wybrać kilka przykładów o charakterze przełomowym (czyli kształtujących wyznaczniki tematyczne, narracyjne, fabularne i estetyczne formuły) oraz typowych dla danej tendencji. Kierowałam się jednak ich re-

<sup>28</sup> Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu...*, s. 251.

prezentatywnością tematyczno-formalną, a nie oceniająco ujmowaną jakością.

Sytuacja zmienia się nieco w nurcie krytycznego retro XXI wieku – większość należących do niego filmów została doceniona przez krytyków i rozmaite gremia, jest ich też znacznie mniej niż przykładów z ery Eisenhowera i lat osiemdziesiątych. Dlatego niektórym poświęcam trochę więcej miejsca, choć nadal kwestią nadrzędną jest dla mnie wybranie z nich konkretnych aspektów związanych z konstrukcjami kobiecości, męskości i strategiami kształtowania pamięci zbiorowej. Dlatego zawsze skupiam się na wyraźnie określonych wątkach i zabiegach, zestawiając je z analogicznymi rozwiązaniami zastosowanymi w innych filmach i serialach z danego nurtu. Pozwala to skoncentrować się nie na poszczególnych produkcjach, co nie było moim zamysłem, ale na całościowo ujętych zjawiskach kształtujących pejzaż kinematograficzny lat pięćdziesiątych, osiemdziesiątych i pierwszych dekad XXI wieku.

Diachroniczne spojrzenie na epokę wyjściową i jej późniejsze echa uruchamia wiele kontekstów i nie może być rozpatrywane w próżni. Najważniejszą przyczyną powracania do lat pięćdziesiątych i innych dekad (na przykład lat dwudziestych i trzydziestych, a współcześnie także osiemdziesiątych) jest jeden z najpowszechniejszych trendów współczesnej kultury, czyli zapatrzenie w przeszłość, najczęściej wiązane z postmodernizmem i pojęciem retro. Poczynając od lat sześćdziesiątych XX wieku kino amerykańskie coraz chętniej zwracało się ku przeszłości – także własnej – ulegając modzie retro zarówno przez przywoływanie minionych epok, jak i ciągły kulturowy recykling ikon, postaci i fabuł filmowych, eksploatowanych w niekończącym się pochodzie sequeli, prequeli i rebootów (analiza box office'ów wskazuje, że do najchętniej oglądanych dziś filmów należą właśnie części francyz i uniwersów).

Dlatego kinowy obraz obyczajowości ery Eisenhowera w latach pięćdziesiątych, osiemdziesiątych i w XXI wieku osadzam w kontekście – z jednej strony – postmodernistycznych badań nad retro i nostalgią w kulturze popularnej, a z drugiej – w ramach wyznaczonych przez *memory studies*, czyli obszar humanistyki



zajmujący się kapitałem symbolicznym pamięci kolektywnej. Osobny rozdział poświęcam więc genezie mody na retro i rozwojowi studiów pamięciologicznych, a także analizie podstawowych kategorii, takich jak retro, nostalgia (istotne jest dla mnie wyraźne rozróżnienie między tymi pojęciami) i rozmaite rodzaje pamięci. Sądzę, że należy wyjaśnić decyzję o umiejscowieniu tego rozdziału w środku książki, pomiędzy częściami poświęconymi latom pięćdziesiątym i osiemdziesiątym. Z reguły fragmenty teoretyczno-definicyjne znajdują się bowiem na początku publikacji, wprowadzając aparat pojęciowy, do którego później odnoszą się autorzy. W wypadku tej książki nie byłoby to jednak dobre rozwiązanie – z dwóch powodów. Po pierwsze, kulturowe i naukowe rozważania nad retro, nostalgią, pamięcią etc. – podobnie jak ich ekranowe aktualizacje (na przykład *retro-noir*, nostalgia za epoką rock’n’rolla) – zaczęły się intensywnie pojawiać jako dystynktywne zjawiska dopiero po erze Eisenhowera, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Fragment teoretyczny jest więc w tym wypadku zarazem fragmentem historycznym i na osi czasu kina amerykańskiego (oraz otaczającej je refleksji) lokuje się dopiero po zakończeniu lat pięćdziesiątych, a przed rozpoczęciem osiemdziesiątych. Po drugie, terminy związane ze studiami pamięciologicznymi, retro i nostalgią są potrzebne dopiero w części współczesnej. Ich umieszczenie na początku książki mogłoby zatem wprowadzić niepotrzebne zamieszanie, zaburzyłoby też ciągłość wywodu dotyczącego wybranych zjawisk z historii kina amerykańskiego.

O ile kategoria retro oraz pojęcia jej pochodne, czyli retro nostalgiczne (afirmujące, film nostalgiczny<sup>29</sup>) i retro krytyczne, odnoszą się przede wszystkim (choć nie wyłącznie) do strategii ekranowych (wizualnych, audialnych, narracyjnych), o tyle aparat terminologiczny *memory studies* (pamięć zbiorowa, kulturowa, kontrpamięć, film krytyczny, „przeciw-film”<sup>30</sup>) pozwala na po-

<sup>29</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. Przemysław Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 198–199.

<sup>30</sup> Marc Ferro, *Kino i historia*, przeł. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 232.

wiązanie zabiegów filmowych z ich szerokim kontekstem społeczno-politycznym. Pamięć kolektywna jest bowiem zorientowana głównie na teraźniejszość, której doraźne potrzeby (na przykład polityczne) decydują o tym, jaki kształt będą przyjmować wspomnienia o charakterze społecznym i grupowym. Jednym z narzędzi ich wytwarzania i zaszczepiania są wytwory kultury, w tym kino, stające się instrumentem polityki historycznej – narracji oficjalnej bądź kontrpamięci. Dlatego kolejnym koniecznym kontekstem rozważań okazał się krajobraz społeczno-polityczny poszczególnych epok. Lata osiemdziesiąte to doba konserwatywnego Ronalda Reagana, opierającego znaczną część swej retoryki na micie idealnych lat pięćdziesiątych, aktualizowanym w filmowym reaganizmie (w Polsce czasem zwanym reaganomatografią), także w nurcie nostalgii za epoką rock'n'rolla. Wiek XXI przyniósł z kolei określenie „kino Obamy”, z którym przecinają się – choć nie pokrywają – krytyczne retro oraz inne emancypacyjne zjawiska współczesnego kina (na przykład kino *queer*). Mniej i bardziej dosłowne związki między rezydentami Białego Domu i ich retoryką polityczną a nurtami filmowymi wskazują na przyczyny powracania do ery Eisenhowera w kolejnych dekadach oraz wyjaśniają diametralne różnice w jej wizerunku.

Ponieważ właśnie wizerunek – wykreowany na konkretne zapotrzebowanie, mitologizujący lub dekonstruujący epokę – jest kluczowy przy analizie nostalgii za epoką rock'n'rolla i krytycznego retro, w analogiczny sposób staram się spojrzeć na punkt wyjścia, czyli lata pięćdziesiąte. Nie skupiam się na ich „prawdziwym” obrazie w sensie historycznym bądź społecznym, ale na tym, jaki konstrukt bieżącej rzeczywistości odbijał się na ekranach kin. Przyglądając się filmom korporacyjnym, młodzieżowym, komediom romantycznym i innym, chcę dostrzec, jak twórcy działający w ramach modelu kina klasycznego, systemu zabezpieczonego między innymi kodeksem Haysa, kształtowali obraz znanej im rzeczywistości. Pragnę przy tym podkreślić paradoksalność obrazu lat pięćdziesiątych – z jednej strony konserwatywnych i purytańskich, z drugiej będących zalążkiem buntu ery kontestacji, kontrkultury i rewolucji seksualnej. Na ekranie owa sprzeczność przejawia się w napięciach ideologicznych, am-

biwalentnych rozwiązaniach i tarciach między subwersją a dydaktyzmem, gdyż praktyki społeczne nie tylko wytwarzają, ale też podważają dyskursy warunkujące rzeczywistość społeczną. Co znaczące, znajduje to aktualizację zarówno w synchronicznym spojrzeniu na kino lat pięćdziesiątych w części pierwszej, jak i w diachronicznej analizie ich zmieniającego się wizerunku w całej książce. Częścią napięć są bowiem także odmienne interpretacje, dokonywane i przez badaczy, i przez twórców oraz nadawców tekstów kultury.

Pisząc o retromanii na przykładzie obecności ery Eisenhowera w kinematografii oraz jej społecznego oddźwięku, chciałam przede wszystkim przetestować twierdzenie, że

[...] gdyby jedyną miarą kulturowej zmiany były filmy, te z lat pięćdziesiątych dałyby mroczny obraz Ameryki niepokojonej własną, cyniczną utratą niewinności, Ameryki trawionej lękami bardziej wszechobecnymi i intensywniejszymi niż te z okresu wojennego<sup>31</sup>.

Do pewnego stopnia przeczę zarazem innemu –

[...] kultura popularna rodem z Hollywood, skarbnica mitów narodowych [...] wywołuje nostalgię i oferuje uspokojenie; zamiast niepokojącej ambiwalencji i paradoksalnej dialektyki przeszłości, terażniejszości i przyszłości przywraca wymarłą rzeczywistość i rozwiązuje konflikty<sup>32</sup>.

Niewinność Ameryki – obecna w kinie ery Eisenhowera tylko połowicznie – była konstruktem późniejszym, wynikającym głównie z politycznego zapotrzebowania doby reaganizmu, konsekwentnie dekonstruowanym w krytycznym retro. Sądzę, że warto przyjrzeć się, jak amerykańskie kino pokazywało utratę niewinności, której przecież nigdy nie było.

<sup>31</sup> Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties: The American State of Mind*, William Morrow and Co., New York 1973, s. 66–67.

<sup>32</sup> Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, s. 33.



## **XX wiek – lata pięćdziesiąte**

---



## 1. Era Eisenhowera – wprowadzenie

*A co jest złego w ich życiu?  
Cóż jest na świecie mniej nagannego niż żywot rodziny Levovów?*

Philip Roth, *Amerykańska sielanka*<sup>33</sup>

„Szwed” Levov to bohater nagrodzonej Pulitzerem powieści Philipa Rotha *Amerykańska sielanka* (1998). Jej akcja rozgrywa się w ciągu kilku dekad, z których najistotniejsza to lata sześćdziesiąte, czas kontestacji i kontrkultury – buntu młodych. Przeciw czemu? Odpowiedzi na tę kwestię Roth poszukuje, dokonując wiwisekcji każdej z postaci z osobna, przede wszystkim rodziny głównych bohaterów – a także rodziny w ogóle – emanacji amerykańskich ideałów, obiektu podziwu i zazdrości wszystkich wokół. Tym właśnie jest tytułowa sielanka i to jej dotyczy zamykające książkę zdanie: „A co jest złego w ich życiu? Cóż jest na świecie mniej nagannego niż żywot rodziny Levovów?”. Choć prozą Rotha rządzi niejednoznaczność, a pytanie pozostaje retoryczne i otwarte, to *Amerykańska sielanka* jest –

---

<sup>33</sup> Philip Roth, *Amerykańska sielanka*, przeł. Jolanta Kozak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 604.

skazaną na wpisane w tekst niepowodzenie – próbą znalezienia przyczyny rozpadu ideału i genezy międzygeneracyjnego konfliktu wstrząsającego Stanami Zjednoczonymi w latach sześćdziesiątych XX wieku. Po jego stronach stoją dwie Ameryki. Pierwsza to wszystko, co składa się na żywot Levovów – nie-naganny i sugerowany ironicznym tytułem powieści. Druga to rebelia posuwającej się do terroryzmu Meredith Levov, córki „Szweda”, skierowana przeciwko absolutnie wszystkiemu, co reprezentuje Ameryka jej rodziców.

Bunt młodego pokolenia jest kojarzony głównie z szóstą i siódmą dekadą XX wieku – efektownym mianem *the youthquake of the 1960s* określił go Brett Martin, pisząc o „generacji przejściowej, tkwiącej między wstrząsem II wojny światowej a młodzieńczym trzęsieniem ziemi lat sześćdziesiątych”<sup>34</sup>. Konflikt zaczął jednak narastać już wcześniej, w latach pięćdziesiątych, czyli czasie powszechnie kojarzonym z zupełnie innymi nastrojami, trafnie ujętymi w tytule powieści Rotha. Paradoksalnie, zarzewiem owego sporu, jego centrum i katalizatorem, była właśnie „amerykańska sielanka”, wyidealizowany obraz lat pięćdziesiątych jako okresu powojennego dobrobytu i konsumpcjonizmu, a przede wszystkim szeroko zakrojonego projektu Ameryka. W rzeczywistości Stany Zjednoczone tamtego okresu były bowiem obszarem schizofrenicznego napięcia między dwiema skrajnościami: „dekadą konformizmu”, ucieleśnianą przez kult przedmiotów i masowość epoki fordyzmu, oraz „dekadą buntu”<sup>35</sup>, reprezentowaną przez temat młodości.

## Wspaniałe lata pięćdziesiąte

Amerykańskich lat pięćdziesiątych nie sposób opisać bez przymiotników i epitetów – wspaniałe, fantastyczne, pełnowartościowe

<sup>34</sup> Brett Martin, *Difficult Men: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, The Penguin Press, New York 2013, s. 269.

<sup>35</sup> Leerom Medovoi, *Rebels: Youth and the Cold War Origins of Identity*, Duke University Press, Durham–London 2005, s. 34.



we [most wholesome of decades<sup>36</sup>], „nieustające wakacje”<sup>37</sup>, „nowa era dobrego samopoczucia”<sup>38</sup>. W erze Eisenhowera wszystko było większe, lepsze, bardziej ostentacyjne, wręcz rozbuchane – nie tylko w wyobrażeniach o tej epoce pielęgowanych w popkulturze (bieżącej i późniejszej), ale naprawdę. Dowody można znaleźć w każdym aspekcie życia, poczynając od rodzin – między 1940 a 1960 rokiem potroiła się liczba kobiet rodzących czworo lub więcej dzieci<sup>39</sup> – poprzez korporacje, sklepy, autostrady, lodówki, kończąc na ekspansji politycznej i globalnych wyścigach: zbrojeń oraz kosmicznym. Rozrastały się zarówno ekrany konkurujących z telewizją kin, jak i samochody – mniejsze modele zagraniczne, w tym europejskie, jak chociażby garbus (obiekt nostalgii na Starym Kontynencie), spotykały się za oceanem z pogardą<sup>40</sup>. Przykłady wzrostu w każdej dziedzinie można mnożyć, a każdy z nich stał się symbolem epoki: ciągnące się kilometrami przedmieścia; szalona konsumpcja pozbawiona poczucia winy i nieskazona etyką protestancką poprzednich pokoleń; kina samochodowe (*drive-in*) zastępujące tradycyjne, z reguły zlokalizowane w centrach wielkich miast<sup>41</sup>; powiększające się rodziny pokolenia *baby-boomers* – jak z plakatu prężnie

<sup>36</sup> Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*, The University Press of Kentucky, Lexington 2001, s. 190.

<sup>37</sup> Sam Wasson, *Piąta Aleja, piąta rano*, przeł. Agnieszka Lipska-Nakoniecznik, Świat Książki, Warszawa 2013, s. 36.

<sup>38</sup> Krzysztof Michałek, *Mocarstwo. Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1945–1992*, Książka i Wiedza, Warszawa 1995, s. 68.

<sup>39</sup> Agnieszka Graff, *Wstęp. Mistyka po amerykańsku, mistyka po polsku*, [w:] Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, przeł. Agnieszka Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012, s. 10.

<sup>40</sup> Garbusowi „brakowało mocy, wielkości i stylu. Był o dwie stopy krótszy niż najmniejszy Chevy, a moc jego silnika stanowiła obrazę dla kolosalnych maszyn produkowanych w Detroit”. David Halberstam, *The Fifties*, Villard Books, New York 1993, s. 638–639.

<sup>41</sup> Między 1947 a 1958 rokiem liczba kin *drive-in* wzrosła z 554 do 4700; między rokiem 1944 a 1953 zamknięto ponad pięć tysięcy kin tradycyjnych. Zob. John Belton, *American Cinema / American Culture*, McGraw-Hill, Inc., New York 2005, s. 261.

rozwijającej się wówczas branży reklamowej bądź z pierwszych sitcomów...

Mottem tego okresu mogłyby być – i dla wielu zapewne były – słowa z inauguracyjnego przemówienia prezydenta Eisenhowera: „wszyscy powinni być szczęśliwi każdego dnia”<sup>42</sup>, a jednym z głównych sposobów osiągnięcia szczęścia była konsumpcja, nie tylko dóbr materialnych. „Kultura – tak jak ją zaczęły traktować czasopisma warstw średnich – to nie dyskusja poważnych dzieł sztuki, ale styl życia, który ma być zorganizowany i »konsumowany«”<sup>43</sup>. Okres powojenny przyniósł gospodarkę „wysokiej konsumpcji” masowej<sup>44</sup>, dostępnej grupom społecznym wcześniej z niej wykluczonym, i – bezpośrednio z tym związane – odchodzenie od etyki protestanckiej, w dużej mierze uprzednio definiującej ekonomiczno-społeczny krajobraz Ameryki. Praca przestała być celem autotelicznym, przekształcając się w środek do dalszego celu – konsumpcji, także na pokaz (kiedyś dostępnej tylko klasom próżniaczym feudalnie zorganizowanych społeczeństw). Dla Daniela Bella symbolami i reproduktorami społeczeństwa hedonistycznego były samochody, reklamy, sprzedaż ratalna, moda, fotografie, podróże, media masowe (w tym kino)<sup>45</sup> – sposoby spędzania wolnego czasu i nabywania dóbr, które (choć obecne również przed II wojną światową) zdominowały rzeczywistość Stanów Zjednoczonych właśnie w erze Eisenhowera. Z kolei styl kulturowy ery hedonizmu to pop-art, „estetyka dostatku”<sup>46</sup> wywodząca się z materii codzienności – akcesoriów domowych, filmów, telewizji, jedzenia i picia (na przykład fotorealizm lub Andy Warhol z jego obrazami butelek coca-coli i zupy Campbell).

Ikony codzienności lat pięćdziesiątych zdają się potwierdzać ich potoczny obraz, który – zarówno w wyobrażeniach

<sup>42</sup> Za: Jon Lewis, *Movies and Growing Up... Absurd*, [w:] *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, red. Murray Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ–London 2005, s. 135.

<sup>43</sup> Daniel Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 79.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 102–106.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 108.

popularnych, jak i dyskursie naukowym – przerodził się w jeden z ważniejszych, wręcz fundamentalnych mitów organizujących imaginariusm amerykańskie XX wieku. W jego świetle era Eisenhowera, zideologizowana jak żadne inne dziesięciolecie ubiegłego stulecia, stała się ostatnią dekadą amerykańskiej niewinności, światem uporządkowanym i przewidywalnym, by nie powiedzieć nudnym. Podobnie jak niezmacona doskonałość epoki, tak i jej rzekoma monotonia była jednak tylko pozorem, lata pięćdziesiąte to bowiem jedna z najbardziej paradoksalnych epok w historii dwudziestowiecznej Ameryki, a ich klimat – zawieszenie między narastającym permissywnym i freudowsko-seksualnymi obsesjami a konserwatywnym, między obyczajowym gorsetem a buntem – stanowił doskonałe pole ścierania się konformizmu z subwersją. Era Eisenhowera była ideałem konstruowanym na bieżąco i równoległe podważanym, beczką prochu podpaloną skutecznie w kolejnej dekadzie.

Pisząc o szczęśliwym wizerunku tego czasu, Michael Wood zwracał uwagę, że „była to (i do pewnego stopnia jest nadal) oficjalna historia lat pięćdziesiątych – tak zostały dla nas zapakowane” – jako prostszy, szczęśliwszy czas; „należało się martwić wojnami: nuklearną i zimną, ale były to tylko odległe cienie; na krótką metę nic nie mogło zaćmić uśmiechu prezydenta Eisenhowera i uroku trawnika na przedmieściach”<sup>47</sup>. Kto jednak „zapakował” ową dekadę, zmieniając ją w „*Lata Pięćdziesiąte*, będące tym, czym lata pięćdziesiąte starały się być”<sup>48</sup>? Skąd wziął się ów specyficzny wizerunek ukrywający wszelkie rysy i już pod koniec dekady skwapliwie inkorporujący przejawy buntu przeciw sobie?

Wyidealizowany obraz ery Eisenhowera był przede wszystkim zgodny z powojennym planem rozwoju Ameryki, której wewnętrzne uporządkowanie miało korespondować z ideologią zimnowojenną, *Pax Americana* i rolą światowego hegemonu przejętą od Wielkiej Brytanii, rozpadającego się mocarstwa kolonialnego. Stany Zjednoczone wkroczyły wówczas w „okres

<sup>47</sup> Michael Wood, *Foreword: Happy Days*, [w:] Peter Biskind, *Seeing Is Believing, or How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the 50s*, Bloomsbury, London 2001, s. IX.

<sup>48</sup> Ibidem.

mocarstwowy<sup>49</sup>, a administracja (od 1945 roku pod przewodnictwem Harry'ego Trumana) zarzuciła wcześniejszy izolacjonizm, kładąc znacznie większy nacisk na politykę zagraniczną oraz myślenie w kategoriach globalnych, a nie tylko regionalnych i narodowych (dominujących przed objęciem władzy przez Franklina Delano Roosevelta, a zwłaszcza przed przystąpieniem Ameryki do II wojny światowej). Imperialnej pozycji sprzyjało nie tylko posiadanie broni atomowej (w tamtym okresie Stany Zjednoczone dysponowały nią jako jedyne państwo), ale też rola w nowo powstałej Organizacji Narodów Zjednoczonych z siedzibą w Nowym Jorku.

Pewnym zwieńczeniem odchodzenia od izolacjonizmu, a zarazem punktem wyjścia dla geopolitycznych strategii Ameryki w drugiej połowie XX wieku i „brania pełnej odpowiedzialności za losy tego, co wówczas nazywano wolnym światem”<sup>50</sup>, była doktryna Trumana. Ten program polityki zagranicznej, sformułowany w przemówieniu z kwietnia 1947 roku, głosił, że „celem Stanów Zjednoczonych musi być wspieranie wolnych społeczeństw w ich oporze przed ujarzmieniem przez uzbrojoną mniejszość lub w wypadku zewnętrznej presji”<sup>51</sup>. Izolacjonizm został zastąpiony interwencjonizmem – „Stany Zjednoczone stały się mocarstwem nie tylko obiektywnie mogącym współkształtować oblicze świata, ale w dodatku pragnącym to czynić”<sup>52</sup>, nie tylko przez ingerencje w sprawy innych państw, ale także ustalenie obowiązujących do dziś globalnych norm, takich jak elementy prawa międzynarodowego bądź ustanowienie dolara jako wiodącej waluty. Zimnowojenny projekt Ameryka miał zatem wielki, geopolityczny rozmach, a obejmował przecież nie tylko politykę światową i wewnętrzną, lecz również nową klasę średnią i *American way of life* – instytucjonalnie wytwarzany i promowany styl życia oraz jego popkulturowe wizerunki reprodukowane przez media masowe, z telewizją i kinem na czele. Należy

---

<sup>49</sup> Krzysztof Michałek, *Mocarstwo...*, s. 5.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>51</sup> Za: ibidem, s. 50.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 67.

jednak pamiętać, że ta dekada – „wspaniałe lata pięćdziesiąte” – powstawała zarówno synchronicznie, na bieżąco konstruowana na styku polityki, ekonomii, kultury i obyczajowości, jak też diachronicznie – arbitralnie reprodukowana politycznie i re-kreowana medialnie jako konserwatywny raj utracony.

A co z Ameryką buntu? Z jednej strony odrzucała konformizm przedmiść i konsumpcji, na wzór beatników i wszystkich buntowników bez powodu gloryfikowanych w popkulturze tamtych lat (i późniejszej). Z drugiej pokazywała inne oblicze rzeczywistości powojennej – epoki nie Eisenhowera, ale makkartyzmu<sup>53</sup>, napędzanej nie beztroską konsumpcją, lecz nieustannie podgrzewanymi lękami zimnowojennymi, pracami nad bombą termojądrową, „polowaniem na czarownice”, „zapomnianą” wojną w Korei, drastycznymi przykładami nienawiści rasowej i gwałtownymi protestami przeciwko desegregacji na Południu. To wszystko nie mieściło się jednak w idealnym wizerunku, mogło więc wybrzmieć – jeśli w ogóle – tylko podskórnie, czego dobrym przykładem jest rodzące się wówczas w kinie *science fiction* oraz schyłkowe *film noir*, stające się, jak *Śmiertelny pocałunek* (*Kiss Me Deadly*, 1955, reż. Robert Aldrich),

[...] wirtualnym katalogiem lęków i obsesji lat pięćdziesiątych: silne, doświadczone kobiety walczące o władzę i pieniądze, bomba atomowa [...], szpiegzy komunistyczni, niebezpieczne ulice, gangsterzy powiązani zarówno z funkcjonariuszami prawa, jak i z rządem<sup>54</sup>.

## Narodziny powojennej prosperity

Podobnie jak każda precyzyjna konstrukcja ideologiczna, tak i projekt Ameryka budził gorące kontrowersje, uchwycone także

<sup>53</sup> Makkartyzm – obejmujące niedemokratyczne metody działania i jednoznacznie negatywne określenie okresu poszukiwania wewnętrznego zagrożenia komunizmem w Stanach Zjednoczonych, nazwanego tak od nazwiska senatora Josepha McCarthy’ego. Jednym z narzędzi makkartyzmu była Komisja do spraw Badania Działalności Antyamerykańskiej (House Un-American Activities Committee, HUAC) prowadząca przesłuchania w Hollywood.

<sup>54</sup> Jon Lewis, *Movies and Growing Up...*, s. 138.

w popkulturze. Jego podstawy okazały się jednak solidne, ponieważ to wówczas położono fundamenty pod Amerykę, jaką znamy dziś z popularnych przekazów (zarówno afirmujących, jak i krytycznych), czyli rajy konsumpcyjnego dobrobytu, w którym wszystko jest większe i lepsze, ale też zestandaryzowane. Okres powojennego entuzjazmu i mobilizacji przyniósł szereg istotnych zmian, komplementarnych z projektem polityczno-ekonomicznym, które znacząco wpłynęły na przemodelowanie stylu życia znacznej części Amerykanów. Znalazło to natychmiastowe odzwierciedlenie nie tylko w kulturze, ale i nauce – niektóre z najśłynniejszych i dziś już klasycznych dzieł socjologii, jak *Samotny tłum* (1950) Davida Riesmana, *Białe kołnierzyki* (1951) i *Elita władzy* (1956) C. Wrighta Millsa, powstały właśnie w latach pięćdziesiątych bądź w odniesieniu do tego okresu. Trzeba pamiętać, że wspomniane opracowania i zmiany dotyczyły przede wszystkim białej klasy średniej i wyższej skoncentrowanej na terenach miejskich i okołomiejskich. Projekt Ameryka był homogeniczny i oparty na wygodnym dla tych grup wykluczeniu mniejszości, choć nieuchronnie pociągał za sobą zmiany także w innych obszarach społecznych, stając się wyznacznikiem aspiracji dla nieuprzywilejowanych. Monolityczna klasa średnia też była jednak elementem projektu wyobrażonego:

[...] niezależnie od podziałów w jej obrębie, w latach pięćdziesiątych dominowała wiara, że oto wraz z zakończeniem II wojny światowej „wyłoniła się nowa klasa średnia” i wielu Amerykanów nie musiało już zmagać się z trudami życia z dnia na dzień, jak przed wojną<sup>55</sup>.

Wspomniane przekształcenia dotyczyły kilku wzajemnie od siebie zależnych obszarów: politycznego, zdominowanego przez *Pax Americana* i gwałtownie narastające (oraz eskalowane) nastroje zimnowojenne; rynkowego, opartego na modelu fordyzmu; zawodowego, związanego – najogólniej rzecz ujmując – z zastępowaniem etyki protestanckiej etyką korporacyjną i konsumpcyjną; prywatnego, który stał się swoistym centrum nowej rzeczywistości. Rodzina – model dwa plus co najmniej trzy – zaczęła być

<sup>55</sup> Steven Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1997, s. 56.

postrzegana jako gwarant trwania projektu Ameryka. Zarówno w wymiarze symbolicznym, jako strażniczka i przekazicielka zestawu określonych wartości, jak i rzeczywistym, jako siła nabywcza stymulująca konsumpcję i dobrobyt, czyli wartości, na których w dużej mierze opierały się szczęśliwe lata pięćdziesiąte. Genezą zmian był oczywiście powojenny entuzjazm. W najbardziej podstawowym wymiarze chodziło o zakończenie kolejnej w półwieczu światowej hekatombi, a zarazem związanych z nią wyrzeczeń, ponoszonych także w Stanach Zjednoczonych, choć w stopniu mniejszym niż w krajach doświadczonych okupacją. W szerszym sensie II wojna światowa zwińczyła okres dla Amerykanów znacznie dłuższy – ciągnący się od 1929 roku czas niedostatku i pogłębiającego się rozwarstwienia społecznego. Oczywiście wcześniejszym remedium na zapaść był New Deal demokratycznej administracji Franklina Delano Roosevelta, jednak to właśnie zapotrzebowania okresu wojny ostatecznie przerwały długą i bolesną epokę poświęceń. Potem – poczynając od drugiej połowy lat czterdziestych i przynajmniej dla części społeczeństwa – wszystko stało się łatwiejsze i bardziej dostępne.

Budowanie konsumpcyjnej utopii przebiegało na wielu płaszczyznach, choć z pewnym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że ich centralną i kluczową częścią były – dziś już po wielokroć zmitologizowane – amerykańskie przedmieścia, zapoczątkowane w 1947 roku inwestycją firmy Williama Levitta. Pierwsze podmiejskie osiedle w Stanach Zjednoczonych, zwane Levittown, dało początek nie tyle budowie, ile masowej produkcji wedle powielanego w całym kraju modelu. Suburbia szybko stały się jednak czymś więcej niż tylko odpowiedzią na rosnące zapotrzebowanie na domy, które ze względu na seryjny model produkcji były tanie i dostępne coraz większym rzeszom ludzi, także weteranom wspieranym tanimi pożyczkami mieszkaniowymi i edukacyjnymi przez agencje rządowe (*Servicemen's Readjustment Act of 1944* znany jako *G.I. Bill*)<sup>56</sup>. Nieprzypadkowo David Halberstam porównał nowe przedmieścia do forda T, słynnego

<sup>56</sup> *G.I. Bill* pozwalał weteranom zamieszkać na przedmieściach i uzyskać wykształcenie, co w efekcie przyczyniło się do przekształcenia struktury zawodowej w Stanach Zjednoczonych, czyniąc z nich armię mężczyzn

auta, które zapoczątkowało seryjną produkcję samochodów i zrewolucjonizowało historię amerykańskiej konsumpcji<sup>57</sup>. „Wraz z rozwojem Levittown, systemu autostrad międzystanowych i ekonomii konsumpcyjnej przedmieścia stały się siłą o rosnącej istotności – ekonomicznej, kulturowej i społecznej”<sup>58</sup>.

Paradoksalnie, ich niezaskakująca popularność (choćaby ze względu na cenę) oznaczała zarówno kolejną falę urbanizacji – rezygnację z gospodarki opartej przede wszystkim na rolnictwie – jak i odchodzenie od miejskiego stylu życia, a także całkowite przededefiniowanie sposobu spędzania czasu wolnego przez Amerykanów. Mieszkańcy miast zaczęli się wyprowadzać poza ich granice (decydując się na długie dojazdy do pracy), co wiązało się z oddaleniem od tradycyjnych ośrodków kultury i rozrywki. W efekcie ekspansji przedmieść powstał dystans między codziennością a metropolią, utrudniając kulturowanie miejskich nawyków, a w ich miejsce wprowadzając nowe, podmiejskie. Po wojnie Amerykanie w większym stopniu zainteresowali się bowiem aktywnym spędzaniem czasu, również wynikającym z przemieszczenia przestrzennego – „uprawianiem ogródków, golfem, kręglami, polowaniem, łowieniem ryb...”<sup>59</sup>. Miało to bezpośredni wpływ na krajobraz kinematografii tamtych lat – oznaczało odpływ widzów i pogłębiający się kryzys frekwencyjny. W okresie późniejszym, czyli latach pięćdziesiątych, istotnym czynnikiem stała się też rosnąca popularność nowego medium – telewizji przejmującej rolę hegemonu masowej rozrywki. O ile bowiem w 1950 roku liczba odbiorników wynosiła jeszcze zaledwie półtora miliona, o tyle w 1951 roku wzrosła do 15 milionów, a tendencja ta stale się pogłębiała – w 1958 roku telewizory miało 85 procent gospodarstw domowych<sup>60</sup>. Trzeba przy tym pamiętać, że czas masowego budowania multipleksów

---

w „szarych, flanelowych garniturach” (omawiam tę kwestię w dalszych częściach książki).

<sup>57</sup> David Halberstam, *The Fifties*, s. 135.

<sup>58</sup> Murray Pomerance, *Introduction*, [w:] *American Cinema of the 1950s...*, s. 1.

<sup>59</sup> John Belton, *American Cinema...*, s. 258.

<sup>60</sup> Za: Adrienne L. McLean, *1958 – Movies and Allegories of Ambivalence*, [w:] *ibidem*, s. 204; wiele kin zostało wówczas zamkniętych, choć utrzymy-



poza ścisłym centrum miał nadejść dopiero w latach osiemdziesiątych, we wcześniejszych dekadach wyjście do kina zaczęło być więc dla części jego wcześniejszych użytkowników trudne do zorganizowania. Chodziło przede wszystkim o młode małżeństwa z dziećmi, ponieważ niezależnie od przemian społecznych, zachodzących także wśród potencjalnej widowni, ambicją producentów i szefów wielkich wytwórni nadal było realizowanie założenia obowiązującego od początków istnienia Hollywood – każdy film miał być odpowiedni dla wszystkich. „MPAA nie chciało porzucić koncepcji widza rodzinnego: Mamy, Taty i dzieci”<sup>61</sup>. Temu przyświecało zresztą – oprócz innych, bardziej konkretnych przyczyn (jak groźby bojkotów i zewnętrznej cenzury) – powołanie w 1934 roku Production Code Administration (PCA, biura pilnującego przestrzegania kodeksu Haysa).

Znaczenie Levittown i jego rozlicznych klonów powstających w całej Ameryce było nie tylko praktyczne i ekonomiczne, ale także symboliczne – przedmieścia, dające poczucie spełnienia *American Dream*, były bowiem „tworem bardziej społecznym niż architektonicznym”<sup>62</sup> bądź geograficzno-urbanistycznym, przekształcając strukturę społeczną i przedefiniowując znaczenie rodziny oraz domu.

Fordyzm podważył instytucję wielopokoleniowej rodziny, wprowadzając na jej miejsce rodzinę nuklearną – nową atomową jednostkę powojennego społeczeństwa konsumpcyjnego, charakteryzującego się własnym domem, przynajmniej jednym samochodem, telewizorem, lodówką, pralką i suszarką oraz innymi dobrami<sup>63</sup>.

Konsumpcja rodzinna (a nie indywidualna) była postrzegana jako wkład w budowanie amerykańskiego stylu życia, a zarazem istotny element zimnowojennego wysiłku i aparatu ideologicznego.

---

wały się i powstawały takie, w których wyświetlano tzw. filmy artystyczne, w tym produkowane poza Stanami Zjednoczonymi.

<sup>61</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Unwin Hyman, London–Sydney–Wellington 1988, s. 63.

<sup>62</sup> David Halberstam, *The Fifties*, s. 133.

<sup>63</sup> Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 18.

## Role społeczne i rodzina

Właśnie dlatego rozwój przedmieść, podniesienie stopy życiowej i dostępu do dóbr konsumpcyjnych pozostawały w silnym związku z dominującym i promowanym tradycyjnym modelem rodziny, najlepiej opartej na jednym dochodzie. Mężczyzna miał pracować i utrzymywać rodzinę, kobieta zaś zajmować się domem i potomstwem, którego liczba była znakiem statusu społecznego i dochodów – im więcej dzieci, tym lepiej (we wczesnych latach pięćdziesiątych 40 procent kobiet chciało mieć co najmniej czwórkę). Oznaczało to przywrócenie i wzmocnienie tradycyjnego podziału przestrzeni na męską/publiczną i prywatną/kobiecą, nieco zatartego przez wydarzenia poprzednich dekad. W latach trzydziestych, czasach wielkiego kryzysu, utrzymanie rodziny z pracy tylko jednej osoby stało się dla wielu Amerykanów niemożliwe, kobiety musiały więc poszukiwać zajęcia. Z jednej strony były pożądanymi pracownicami, ponieważ płacono im mniej za tę samą pracę; z drugiej – nie mogły odbierać zatrudnienia mężczyznom, więc i tak w 26 stanach (na 48) panował zakaz przyjmowania mężatek<sup>64</sup>. Z kolei w czasie wojny, gdy miliony mężczyzn zostały zmobilizowane, na ich miejsca musiały przyjść kobiety znajdujące zatrudnienie przy rozmaitych „niekobiecych” zajęciach, w fabrykach i przy ciężkiej produkcji.

Zmieniło to diametralnie strukturę zatrudnienia, otwierając przed kobietami niedostępne im wcześniej możliwości, w tym samodzielność i niezależność, co w konsekwencji wpłynęło na emancypację. Zostało również ukrócone po wojnie, gdyż wracającym z frontu mężczyznom zwracano miejsca pracy, od kobiet oczekując powrotu do domu i tradycyjnej kobiecości – Różię Nitowaczkę<sup>65</sup> wyparła idealna pani domu, a migracja na przedmieścia fizycznie oddzielała kobiety od miejsc pracy. Proces ten zachodził za pomocą środków zarówno twardych – w ciągu

<sup>64</sup> David Halberstam, *The Fifties*, s. 588.

<sup>65</sup> Różia Nitowaczka – Rosie the Riveter – symbol kobiet pracujących w czasie II wojny światowej w fabrykach etc.; postać fikcyjna z piosenki pod takim właśnie tytułem, napisanej w 1942 roku przez Redda Evansa i Johna Jacoba Loeba.

dwóch powojennych lat zwolniono dwa miliony kobiet<sup>66</sup> – jak i miękkich, czyli perswazyjnej roli środków masowego przekazu. Analizując treść czasopism dla kobiet, Betty Friedan obserwowała, że

[...] dawny wizerunek odważnej, pracującej dziewczyny został [...] stworzony w dużej mierze przez pisarki i redaktorki, przez same kobiety. Natomiast nowy obraz kobiety jako niepracującej pani domu i matki [...] w przeważającym stopniu przez [...] mężczyzn<sup>67</sup>,

którzy po powrocie z wojny wypchnęli je z rynku. Jednocześnie jedna czwarta zamężnych kobiet pracowała poza domem<sup>68</sup>. Ta niespójność wyraźnie wskazuje na rolę ideologii i wyobrażenia wy charakter „wspaniałych lat pięćdziesiątych” – „choć bowiem liczba pracujących, białych mężatek z klasy średniej nadal była bezprecedensowa, domowa ideologia zakazywała im korzystania z wielu dobrodziejstw pracy zawodowej”<sup>69</sup>, często uzasadniała też fakt jej podjęcia dobrem rodziny. Należy przy tym pamiętać, że kobiety zatrudniano na mniej prestiżowych i gorzej płatanych stanowiskach – na przykład sekretarek, księgowych, kasjerek. W latach pięćdziesiątych „mężczyźni stanowili 97% prawników, 95% lekarzy, 78% wykładowców na wyższych uczelniach, 97% członków Kongresu, senatorów, ambasadorów”<sup>70</sup>. Było to uzasadnione także tym, że kobiety zachęcano do krótkiej edukacji i wczesnego wychodzenia za mąż – na początku lat pięćdziesiątych prawie połowa mężatek była nastolatkami<sup>71</sup>.

Poza przekazem płynącym z czasopism (i innych środków masowego przekazu), elementem życia codziennego wskazującym na dążenie do udomowienia kobiet była moda i zawrotna popularność stylu New Look promowanego w powojennej Europie przez

<sup>66</sup> David Halberstam, *The Fifties*, s. 589.

<sup>67</sup> Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, s. 103.

<sup>68</sup> Margaret Marsh, *Suburban Lives*, Rutgers University Press, New Brunswick–London 1990, s. 186.

<sup>69</sup> Sumiko Higashi, *Movies and the Paradox of Female Stardom*, [w:] *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, red. Stephen Prince, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2007, s. 87.

<sup>70</sup> Agnieszka Graff, *Wstęp...*, s. 10.

<sup>71</sup> Sumiko Higashi, *Movies and the Paradox...*, s. 66.

Christiana Diora (pierwszy pokaz – 1947). New Look – gorsety i oparte na wielu halkach, rozkloszowane sukienki lub spódnice z delikatnych materiałów – preferował ultrakobieczą sylwetkę w kształcie klepsydry, mającą być widocznym i namacalnym znakiem końca wojennych wyrzeczeń. W Stanach Zjednoczonych, gdzie natychmiast się przyjął – także za pośrednictwem wielkiego ekranu i jego „syren”, z Grace Kelly na czele – wzbogacony o wcześniejsze trendy, takie jak reklamowany przez Lanę Turner stanik torpeda (*bullet bra*), stał się radykalnym zerwaniem ze stylem ubrań kobiet pracujących. Poczynając od lat dwudziestych spódnice były skracane, talie obniżane, a gorsety eliminowane, jak chociażby w typie swobodnej *flapper girl*. Z kolei w latach czterdziestych dominowały proste, geometryczne linie, zakieity, a nawet spodnie (z upodobaniem noszone przez Katharine Hepburn) i kwadratowe ramiona nadające sylwetce męski kształt. W ten sposób maskulinizowanie kroju (w latach dwudziestych i trzydziestych fasony były dostosowywane do sylwetek raczej chłopięcych) zaczęło być utożsamiane z aktywnością i profesjonalizmem (tendencja ta obowiązuje do dziś), natomiast wzory podkreślające kobiece kształty – z udomowieniem, rozumianym jako przeciwieństwo wartości związanych z pracą zawodową.

Bezosobowe określenia „zwrócono”, „oczekiwano” etc., choć enigmatyczne, odsyłają do szeroko rozumianego systemu, kultury dominującej, złożonej z szeregu elementów o charakterze instytucjonalnym<sup>72</sup>, które regulowały życie Amerykanów w tamtym okresie. Programy edukacyjne zachęcały kobiety do rezygnacji z nauki i kariery zawodowej na rzecz małżeństwa i życia rodzinnego (na uniwersytetach można było studiować prowadzenie gospodarstwa domowego); tradycyjne wzorce promowały popkultura, jednostronnie ukierunkowana prasa i przemysł reklamowy. Był to nie tyle spis przeciwko aktywnym zawodowo kobietom, ile przekonanie, że tradycyjny charakter rodziny

<sup>72</sup> Instytucję rozumiem jako „nadrzędny obyczaj, zespół nakazów kulturowych [...] oraz wzorów zachowań, które wiążą się z podstawowymi sferami życia społecznego”. *Słownik socjologii i nauk społecznych*, red. Gordon Marshall, przeł. Marek Tabin i inni, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 126.

w połączeniu z ostentacyjną nowoczesnością konsumpcji będą tkanką budującą społeczeństwo ekspansji (politycznej i terytorialnej<sup>73</sup>), mogące skutecznie oprzeć się wpływowi zewnętrznemu, także ideologicznemu. Sądono, że ten model rodziny będzie bardziej nastawiony na kupowanie, a pani domu wyda więcej niż kobieta pracująca, głównie na sprzęty i utensylia.

Udomowienie białych kobiet z klasy średniej wywołało opisany przez Betty Friedan w *Mistyce kobiecości* syndrom nienazwanego problemu, jedno z kluczowych zagadnień podnoszonych przy omawianiu ery Eisenhowera. Friedan, absolwentka prestiżowego Smith College, a potem Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, pracowała jako dziennikarka, ale przede wszystkim była pełnoetatową mamą i żoną z przedmieścia. Przy okazji uczelnianego zjazdu w 1957 roku zamówiono u niej tekst o losach absolwentek. Gdy w ramach przygotowań Friedan przeprowadziła serię ankiet, okazało się, że kobiety, które miały wszystko, co powinno im wystarczyć do szczęścia – łożącego na rodzinę męża, dom i dzieci, którymi się zajmowały – tak naprawdę nie były szczęśliwe. Nie umiały jednak sprecyzować, co dokładnie jest nie tak – stąd nienazwany problem. Rozmowy te stały się przyczynkiem do napisania *Mistyki kobiecości*, której wydanie w 1963 roku miało historyczne znaczenie. Choć nie była to pierwsza książka traktująca o społecznej kondycji kobiet, Friedan „uczyniła z niej kwestię palącą, problem, o którym się mówi, a wkrótce potem – problem polityczny, którego załatwienie wymaga istotnych zmian w prawie i praktyce społecznej”<sup>74</sup>. Opisała „dziwne, kłujące poczucie niezadowolenia, tęsknoty, którą kobiety boleśnie odczuwały w Stanach Zjednoczonych w połowie XX wieku. Każda mężatka z przedmieść cierpiała na samotność”, zaś „eksperci wmawiali [im – przyp. P.W.], że spełnienia powinny szukać w roli żony i matki”<sup>75</sup>. Tytułowa „mistyka kobiecości” to właśnie przekonanie o szczególnej roli kobiet w sferze rodzinnej

<sup>73</sup> Lata pięćdziesiąte to nie tylko doba wyścigu zbrojeń i wyścigu kosmicznego, ale też intensywnej ingerencji CIA w politykę wewnętrzną wielu krajów.

<sup>74</sup> Agnieszka Graff, *Wstęp...*, s. 12.

<sup>75</sup> Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, s. 60.

oraz gloryfikacja udomowienia, która „w ciągu piętnastu lat po zakończeniu drugiej wojny światowej [...] stała się cenionym, coraz mocniej ugruntowującym się źródłem [...] kultury amerykańskiej”<sup>76</sup>. Oczywiście była tylko fasadą, za którą zostawały dobrze wykształcone kobiety; one – nawet jeśli chciały – nie mogły rozwijać i wykorzystywać swojego potencjału w przestrzeni publicznej. Przestrzeń domowa natomiast okazywała się niewystarczająca – wymagała podporządkowania się ograniczonej roli życiowej, a gdy dzieci podrasstały i nie wymagały już pilnej opieki, rodziła poczucie niedosytu.

Ten i wiele innych czynników składały się na wszechogarniający system, który – o czym trzeba pamiętać – równie ściśle regulował tryb życia mężczyzn, ojców i żywicieli rodzin. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych sloganów opisujących system pracy w latach pięćdziesiątych – obok „białych kołnierzyków” Millsa i „ludzi organizacji” (*The Organization Man* [1956] Williama H. Whyte’a) – był „człowiek w szarym, flanelowym garniturze”, sformułowanie zaczerpnięte z powieści Sloana Wilsona pod takim samym tytułem (1955). Wszystkie trzy określenia opisywały zjawisko zdiagnozowane przez Davida Riesmana w *Samotnym tłumie* jako przechodzenie od modelu społeczeństw wewnętrzzsterowanych do zewnętrzzsterowanych. Oba terminy należą już do klasyki socjologii i języka codziennego, niekiedy zresztą w nieco innym znaczeniu niż to, które pierwotnie nadał im Riesman. Z pewnością trudno znaleźć publikację dotyczącą lat pięćdziesiątych, w tym kina tego okresu, w której by się nie pojawiały, także dlatego, że choć książkę Riesmana wydano po raz pierwszy w 1950 roku, niezwykle trafnie przewidziała kierunek, w jakim zmierzały Stany Zjednoczone.

Autor wyróżnił w niej trzy typy społeczeństw – oparte na tradycji, wewnętrzz- i zewnętrzzsterowane – sprzyjające rozwojowi adekwatnego charakteru społecznego, rozumianego jako „wspólna cecha jednostek przynależnych do znaczących grup społecznych [...], zespół cech będący wytworem grupowych do-

---

<sup>76</sup> Ibidem, s. 62.

świadczeń<sup>77</sup>. Dla zrozumienia idei – i ideologii – lat pięćdziesiątych istotne jest rozróżnienie między dwoma ostatnimi modelami. Wewnątrzsterowność wiązała się ze społeczeństwami opartymi na konieczności zdobywania i na produkcji. „Społeczeństwo takie odznacza się ruchliwością jednostek, szybką akumulacją kapitału [...] i nieustającą niemal ekspansją wewnętrzną (towarów i ludzi) oraz zewnętrzną (odkrywczych wypraw, kolonizacji i imperializmu)<sup>78</sup>. Stawia ono przed swoimi członkami cele, takie jak zdobywanie pozycji społecznej, pieniędzy, ziemi, władzy, wiedzy i gromadzenie kapitału. Charakter wewnątrzsterowny cechował między innymi zdobywców pogranicza, pierwszych osadników, wielkich przemysłowców oraz przedsiębiorców XIX wieku i przełomu stuleci, takich jak Henry Ford, John P. Morgan bądź John D. Rockefeller. Sloan Wilson w *Człowieku w szarym, flanelowym garniturze* zalicza do tej grupy także „wielkich malarzy, kompozytorów, naukowców i biznesmenów – wszyscy oni mają zdolność, by całkowicie poświęcić się pracy<sup>79</sup>”.

Ich indywidualizm był związany albo z przymusem wynikającym z okoliczności, albo z ich wykorzystywaniem dla własnego interesu. Pierwsi osadnicy, farmerzy, drobni przedsiębiorcy byli skazani na samych sobie, musieli kierować się własnym kodeksem i systemem wartości wpojonym w procesie wychowania, bez oglądania się na innych, również dlatego, że owych innych często nie było – Riesman wiąże model wewnątrzsterowny z niską gęstością zaludnienia. Sprawdzało się to właściwie na wszystkich pozamiejskich terenach Stanów Zjednoczonych, gdzie najbliżsi sąsiedzi znajdowali się wiele kilometrów dalej. Z kolei nieustalony status miast zakładanych wraz z przesuwaniami pogranicza wymagał silnych osobowości przywódczych zdolnych do wdrażania (a wręcz kreowania) i egzekwowania prawa. Podobna niestabilność właściwa była też wielkiemu kryzysowi

<sup>77</sup> David Riesman, *Samotny tłum*, przeł. Jan Strzelecki, Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2011, s. 28.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>79</sup> Sloan Wilson, *The Man in the Gray Flannel Suit*, The Reprint Society, London 1957, s. 238.

i II wojnie światowej, kończącej – zdaniem Riesmana – okres zapotrzebowania na wewnątrzsterowny typ charakteru społecznego. Powojenne, nastawione na konsumpcję społeczeństwo dobrobytu i wzrostu gęstości zaludnienia (pokolenie *baby boom*) cechuje z kolei wzrost uspołecznienia i roli wpływów zewnętrznych, takich jak grupy odniesienia – rówieśnicy, sąsiedzi, współpracownicy – oraz przekazów płynących z kultury popularnej i mediów. Osoba zewnątrzsterowna będzie zatem wrażliwa na sygnały oraz akceptację ze strony innych i – w przeciwieństwie do osoby wewnątrzsterownej – socjalizowana do konformizmu, niewyróżniania się ani pod względem zewnętrznych pozorów, ani wewnętrznego doświadczenia<sup>80</sup>: „wpasowanie się było hasłem przewodnim lat pięćdziesiątych, dekady przyłączania się”<sup>81</sup>.

Jak już wspomniałam, oba wprowadzone przez Riesmana terminy okazały się niezwykle nośne, przenikając szybko do języka potocznego i nieco zmieniając znaczenie, zwłaszcza w wypadku wewnątrzsterowności, dziś rozumianej przede wszystkim jako cechująca „osobą działającą niezależnie, zgodnie z własnym kodeksem moralnym”<sup>82</sup>, co sugeruje głównie nonkonformizm. Riesman natomiast wielokrotnie podkreśla, że jednostka wewnątrzsterowna nie jest całkowicie niezależna – bo oczywiście nie jest to możliwe – lecz inaczej socjalizowana, motywację czerpie z zestawu wartości wpojonego jej we wczesnym wychowaniu. Nie musi zabiegać o akceptację otoczenia ani szukać w nim wskazówek, ponieważ jej cel został wyznaczony inaczej – „psychiczny żyroskop, [...] raz wprawiony w ruch przez rodziców i inne autorytety, utrzymuje jednostki wewnątrzsterowne »na właściwym kursie«”<sup>83</sup>.

Zewnątrzsterowność, jako cechę społeczeństwa dobrobytu, Riesman dostrzega przede wszystkim w Ameryce, w poszerzającej się klasie średniej, w większych miastach i grupach o wysokich dochodach. Zapewne dlatego określenie to zostało

<sup>80</sup> Por. David Riesman, *Samotny tłum*, s. 52.

<sup>81</sup> Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono...*, s. 190.

<sup>82</sup> *Słownik socjologii i nauk społecznych*, s. 441.

<sup>83</sup> Por. David Riesman, *Samotny tłum*, s. 43.



zaanektowane przez tematykę związaną z pracą zawodową, czyli – zgodnie z charakterem epoki – przypisane mężczyznom. Przejście od wewnątrz- do zewnątrzsterowności łączyło się bowiem ze zmianą charakteru gospodarki i struktury zatrudnienia: od kupców i drobnych przedsiębiorców do biurokratów i pracowników średnich szczebli. Choć oczywiście korporacje istniały już wcześniej, to dopiero w latach pięćdziesiątych bycie mężczyzną w szarym garniturze – pracownikiem biurowym, administracji, menedżerem – zostało podniesione do rangi nowej normy społecznej, a strój stał się „uniformem dzisiejszych czasów [...], na który ktoś musiał złożyć zamówienie”<sup>84</sup>. Jako element projektu Ameryka<sup>85</sup>, praca w korporacji wyznaczała ścieżkę kariery mężczyzn z klas średnich i wyższych, stając się także przedmiotem aspiracji. Celem miały być radosny konformizm i konsumpcja zamiast opartej na etyce protestanckiej akumulacji kapitału i kariery od pucybuta do milionera – choć i takie się zdarzały, by wspomnieć chociażby sukces Raya Kroca, który przekształcił wynalazek braci McDonald (bar szybkiej obsługi) w najśłynniejszą sieć restauracyjną świata.

Człowiek zewnątrzsterowny „nie myśli o swym życiu w terminach jednostkowej kariery [...], szuka uznania i ciepłych uczuć w grupie koleżeńskiej”<sup>86</sup> oraz w rodzinie, zgodnie z koncepcją *togetherness*. Małżeńska „jedność” („bliskość”, „wspólnota”<sup>87</sup>) stała się kolejnym wzorem dla (idealnego) rodzinnego stylu życia na przedmieściach i pomogła ustanowić Amerykę lat pięćdziesiątych. Zakładała też przededefiniowanie ról genderowych, przede wszystkim męskich, co w nieco innym świetle stawia rozumienie tradycyjnej rodziny. Z jednej strony określało ją udomowienie kobiet i zrzucenie odpowiedzialności finansowej, a także reprezentowanie rodziny na zewnątrz, na mężczyznę. Z drugiej

<sup>84</sup> Sloan Wilson, *The Man in the Gray Flannel Suit*, s. 16.

<sup>85</sup> Niepoddane kontroli państwa korporacje były częścią ekonomicznego zwrotu administracji republikańskiej, odcinającej się od dziedzictwa New Dealu.

<sup>86</sup> David Riesman, *Samotny tłum*, s. 188.

<sup>87</sup> W dalszej części książki będę posługiwać się terminem *togetherness*, ponieważ jest bardziej jednoznaczny niż polskie tłumaczenia.

– zaproponowana w 1954 roku w czasopiśmie „McCall’s” koncepcja *togetherness* zakładała między innymi nietradycyjny, większy wkład ojca w wychowanie i zabawy z dziećmi, partycypację w pracach domowych, wspólne spędzanie wolnego czasu. Miało to rodzić silniejsze i stabilniejsze więzi, było również spójne z zewnątrzsterownym charakterem społecznym i imperatywem konsumpcji:

[...] nagrodą za udomowienie był dostęp do wszystkiego, za czym tęskniły czasy wielkiego kryzysu: domu na przedmieściach, samochodu rodzinnego do wożenia dzieci, telewizora, klimatyzacji, mrożonki, małej ligi bejsbolowej, pasty do zębów<sup>88</sup>.

Warto już tu zaznaczyć, że *togetherness* i przemiany wzorca męskości okazały się jednym z najważniejszych tematów amerykańskiego kina tamtego okresu (nie tylko obyczajowego). Nie może też zaskakiwać, że był to kolejny front sprzeczności obyczajowych i postulat ideologiczny odstający od rzeczywistości, a „mężowie skarżyli się, że przez *togetherness* czują się uwięzieni. Dla kobiet, jak zauważa Betty Friedan, *togetherness* było zaś nędzną namiastką równości”<sup>89</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że także *togetherness* i wielotorowe przededefiniowanie modelu męskości – tu kluczowe znaczenie miało kino – w istotny sposób przyczyniają się do podważenia jednoznacznie konserwatywnego obrazu lat pięćdziesiątych.

Nie da się tego samego powiedzieć o koncepcji kobiecości. *Mistyka kobiecości*, która rozpoczęła w Stanach Zjednoczonych drugą falę feminizmu i walkę o równouprawnienie kobiet w sferze publicznej, poddawała krytyce nie tylko *togetherness*, ale i całą ideologię amerykańskich przedmieść, przede wszystkim udomowienie kobiet i zniechęcanie ich do pracy zawodowej. Autorka dokonała analizy wielu kluczowych elementów życia społecznego lat pięćdziesiątych, takich jak model rodziny, system edukacji, przemysł reklamowy, treść przekazów medialnych (czasopism dla kobiet) i psychoanaliza. Jak jednak zwracają uwagę jej kry-

<sup>88</sup> Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono...*, s. 191.

<sup>89</sup> Margaret Marsh, *Suburban Lives*, s. 186.

tacy, książka Friedan okazała się emblematyczna nie tylko jako trafny opis opresyjnego charakteru projektu Ameryka. Demaskując wybrane stereotypy i aspekty ery Eisenhowera, *Mistyka kobiecości* reprodukowała inne, na przykład homofobię, równie charakterystyczną dla epoki jak rasizm i traktowaną przez autorkę wręcz jako narzędzie w walce o równouprawnienie kobiet. Innym błędem Friedan było ograniczenie perspektywy do bardzo konkretnej grupy, a mianowicie białych, dobrze wykształconych kobiet z klasy średniej i wyższej.

Jest to książka o białych paniach domu z klasy średniej pisana tak, jakby inne kobiety nie istniały. Tymczasem z perspektywy wielu amerykańskich kobiet – kto wie, czy nie większości – problem zamknięcia w sferze prywatnej był bolączką uprzywilejowanej elity<sup>90</sup>.

Dla wielu innych kobiet praca, w tym ciężka i fizyczna, była bowiem przymusem, czego przykładem są chociażby pracownice plantacji bawełny na Południu<sup>91</sup>.

Zawężenie punktu widzenia było jednak znakiem ery Eisenhowera, a charakter wykluczenia zależał od miejsca i okoliczności – inaczej wyglądał na białym przedmieściu, a inaczej na głębokim Południu. To, co w przekazie publicznym było promowane jako najlepszy model życia i dominująca perspektywa – rodzinna konsumpcja żyjącej na przedmieściu klasy średniej należącej do WASP<sup>92</sup> – było niedostępne dla wielu innych grup, niepasujących do wzorca, dyskryminowanych, pozbawianych reprezentacji bądź stygmatyzowanych w przestrzeni publicznej i przekazach kulturowych (co łatwo zauważyć zwłaszcza na przykładzie kina). Już samo istnienie przedmieść i gwałtowna „suburbanizacja” były wykluczające, ponieważ w rozwijającej się strefie podmiejskiej nie było miejsca dla rodzin innych niż białe – z reguły nie sprzedawano im domów i nie udzielano kredytów. O ile wcześniej, w miastach, przedstawiciele odmiennych

---

<sup>90</sup> Agnieszka Graff, *Wstęp...*, s. 17.

<sup>91</sup> Najsilniejsza krytyka pod adresem Friedan płynęła ze strony czarnych autorek, takich jak bell hooks, Alice Walker czy Toni Morrison.

<sup>92</sup> WASP – *White Anglo-Saxon Protestant*.

ras i klas zamieszkiwali jedną przestrzeń (nawet jeśli podzieloną), o tyle przedmieścia były już homogeniczne i „radykałnie przeorganizowały etniczność z uszczerbkiem dla świadomości klasowej”<sup>93</sup>. Wskazuje na to zresztą angielska nazwa fenomenu społecznego, jakim były masowe wyprowadzki poza miasto – *white flight*.

Na miejsce białych opuszczających centra metropolii wprowadzały się gorzej sytuowane i dyskryminowane mniejszości. Jednym z procesów przekształcających strukturę społeczną Stanów Zjednoczonych w pierwszej połowie XX wieku był wielki *exodus* czarnych mieszkańców z Południa na Północ, zwany północną gorączką, który zaczął się już po zniesieniu niewolnictwa<sup>94</sup>, szczególnie nasilając się właśnie w latach pięćdziesiątych. Dodatkową przyczyną był rozwijający się na Północy przemysł (na przykład samochodowy w Detroit), będący w stanie wchłoniąć niemalże każdą liczbę pracowników i to za pensję większą niż na Południu. Wypierani przez maszyny, a zarazem poszukujący lepszych warunków pracy, robotnicy rolni ciągnęli więc do miast, zajmując opuszczane przez białych dzielnice.

Kombinacja procesów migracyjnych – wewnętrznych i zewnętrznych – niejednokrotnie powodowała pauperyzację i degradację konkretnej okolicy, wynikające między innymi z braku zainteresowania białych władz miejskich finansowaniem uboższych dzielnic. Dobrym przykładem będzie oczywiście Nowy Jork, gdzie na całkowitą zapaść powodowaną fizyczną ruiną i przestępczością cierpiały nie tylko dzielnice takie jak Bronx, ale i Manhattan – jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku okolice dziś prestiżowego i turystycznego Times Square należały do szczególnie niebezpiecznych i były symbolem upadku miasta.

<sup>93</sup> Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 18.

<sup>94</sup> Migracje Afroamerykanów już wówczas były odgórnie hamowane za pomocą tzw. praw Jima Crowa. Zostały one wprowadzone po zakończeniu wojny secesyjnej, w okresie rekonstrukcji, i miały regulować relacje między białymi a czarnymi Amerykanami, w praktyce dyskryminując i separując Afroamerykanów.

*The youthquake of the 1950s*

W latach pięćdziesiątych wykluczane były przede wszystkim mniejszości etniczne – czarni i rdzenni Amerykanie oraz Azjaci, szczególnie negatywnie stereotypizowani po japońskim ataku na Pearl Harbor i wojnie w Korei. Jednocześnie ściśle dookreślone normy „amerykańskości” wyraźniej niż wcześniej wskazały (a wręcz stworzyły) nowe grupy niepasujące do wzorca. Już samo kino głównego nurtu sugerowało, że – poza rasą – swego rodzaju piętnem było niewpisywanie się w tradycyjny model rodzinny i szeroko rozumiana antyamerykańskość. Wykluczenie bądź krytyka dotyczyły więc kategorii tak różnych, jak homoseksualizm, pracujące kobiety (*de facto* nieistniejące w kulturze masowej tamtego okresu), a także te, które nie realizowały się w życiu rodzinnym i macierzyństwie (z reguły potępiane albo pokazywane jako niespełnione i nieszczęśliwe), młodociani buntownicy, a nawet zbyt późni kawalerowie i mężczyźni zaniedbujący *togetherness* przez zbytne skupienie na karierze. Wiele fabuł miało charakter perswazyjny i w dydaktycznych finałach przywracało odszczępieńców na łono społeczeństwa – lub ich eliminowało.

Lista wyrzutków niepasujących do konserwatywnego ładu obejmowała też grupę absolutnie kluczową dla tożsamości lat pięćdziesiątych (i kolejnych dekad) oraz amerykańskiej popkultury, czyli nastolatków. O ile bowiem dzieciństwo, jako odrębny byt, zostało „wynalezione” jeszcze w XVII wieku<sup>95</sup>, o tyle nastoletniość musiała poczekać właśnie do lat powojennych XX wieku. Kategoria ta istniała, rzecz jasna, od zawsze, lecz tylko metrykalnie, nie jako zjawisko osobne pod względem psychologicznym, społecznym, a zwłaszcza ekonomicznym (siła nabywczą). Jej kształtowanie następowało powoli i stopniowo, począwszy jeszcze od XVIII wieku (na przykład *Cierpienia młodego Wertera* [1774] Goethego), z nasileniem w romantyzmie kolejnego stulecia. W szalonej epoce jazzu piewą egzaltowanej młodości był chociażby Francis Scott Fitzgerald. Zaistnienie i trwanie ja-

<sup>95</sup> Wojciech Jerzy Burszta, Waldemar Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Muza, Warszawa 2005, s. 29.

kiejkolwiek odrębnej grupy w społeczeństwie – z jej stylem życia, obyczajami, hierarchiami i rytuałami – musi jednak wykroczyć poza pojedyncze hołdy; warunkami koniecznymi są samoświadomość oraz dostrzeżenie i uznanie jej istnienia przez ogół. Nastolatki uformowały własną wspólnotę – odrębną i zdefiniowaną kulturę – właśnie w latach pięćdziesiątych, co wymagało przede wszystkim rynku oraz wyraźnej siły antagonistycznej, czyli pokolenia dorosłych. W Stanach Zjednoczonych to w erze Eisenhowera zjawiska takie jak *youth culture* i *juvenile delinquency* zaczęły się zakorzeniać w świadomości społecznej. Każde z nich zaistniało i zostało zdefiniowane już wcześniej: samo pojęcie „nastolatek” (*teenager*) wprowadzono do języka w latach trzydziestych XX wieku, lecz do powszechnego użytku weszło dopiero w 1944 roku<sup>96</sup>. Dwa lata wcześniej Talcott Parsons, amerykański socjolog, zaczął opisywać kulturę młodzieżową<sup>97</sup>; najwcześniej, bo w 1810 roku, powstał termin „młodociany przestępca”, rozumiany początkowo jedynie w kategoriach prawnych<sup>98</sup>.

Dlaczego szerokie, publiczne rozpoznanie tych zjawisk przyniosły właśnie lata pięćdziesiąte XX wieku? Z jednej strony to wówczas naprawdę powszechne stało się uczęszczanie większości dzieci do szkół, w starszym wieku do liceów, co do dziś jest istotnym rytuałem przejścia i częścią amerykańskiej mitologii, której poświęcono osobny nurt filmowo-serialowy. Z drugiej, budowaniu tożsamości pokolenia powojennego wyżu służyła kultura popularna tamtych lat, podlegająca kolejnej fali umasowienia (także dzięki szkołom). Wielkie powodzenie *Buszującego w zbożu* (1951) J.D. Salingera, książki o kluczowym znaczeniu dla omawianego tematu, było po części związane z dynamicznie rozwijającym się rynkiem tanich i masowo dostępnych książek w papierowych okładkach (*paper book*, w odróżnieniu od kosztownych wydań w twardych oprawkach)<sup>99</sup>. Samoświadomość i odrębność brały się z „demografii i dolarów, koniecznych składników oryginalności

<sup>96</sup> Jon Savage, *Teenage: The Creation of Youth 1875–1945*, Chatto & Windus, London 2007, s. 453.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 452.

<sup>98</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>99</sup> Za: Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 79–80.

oryginalnych nastolatków<sup>100</sup>, a „wymyślenie” tej kategorii przyniosło natychmiastowy wzrost w ekonomii opartej na konsumpcji<sup>101</sup>. Oczywiście odbywało się to także na zasadzie sprzężenia zwrotnego, prawa popytu i podaży. Należy przy tym pamiętać, że – jak w wypadku każdego wytworu kultury popularnej – wyrażała ona nie tylko rynkowe zapotrzebowanie, ale też doświadczenia zbiorowe i indywidualne; wczesny rock’n’roll był fenomenem spontanicznym „budowanym na warunkach dyktowanych przez nastolatki”<sup>102</sup>.

Najważniejsze było jednak poczucie spójności, samoświadomość wytwarzana instytucjonalnie – przez szkoły, rynek, rodzinę, a przede wszystkim media – ale potrafiąca wymknąć się ramom nakładanym przez dążących do kontroli dorosłych. Na kulturę masową lat pięćdziesiątych składały się liczne elementy stylu życia, związane głównie z popkulturą i kulturą czasu wolnego. Były to wczesny rock’n’roll, kontrowersyjne cykle komiksowe (w tym *Opowieści z krypty*, *The Vault of Horror*, *MAD*), oglądane w kinach samochodowych filmy klasy B i eksploatacyjne (na przykład produkcje American Independent Pictures – AIP<sup>103</sup>), fascynacja subkulturami (*greasers*, *bikers*<sup>104</sup>), samochodami i motocyklami, slang (zaczepnięte od hipsterów i beatników

<sup>100</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 46.

<sup>101</sup> Por. ibidem, s. 52.

<sup>102</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>103</sup> Filmy eksploatacyjne (*exploitation*) miały być tanie i szybkie w realizacji, co pozwalało na natychmiastowe kapitalizowanie zjawisk kultury popularnej, na które był w danym momencie największy popyt – stąd zresztą nazwa zjawiska. Oznaczało to zarówno agresywną formę promocji, jak też konkretną formułę i strategię. W latach pięćdziesiątych składały się na nie: bieżące, kontrowersyjne tematy, mały budżet i młoda publiczność jako target. Wzorzec ten służył za kanwę większości cykli związanych z kulturą młodzieżową.

<sup>104</sup> *Greasers* i *bikers* – subkultury młodzieżowe lat pięćdziesiątych. Określenia wzięły się – odpowiednio – z charakterystycznych fryzur uzyskiwanych za pomocą brylantyny (*grease*) oraz ulubionego środka komunikacji (motor); określenie *greasers* szybko zaczęto odnosić do stylu spopularyzowanego przez wykonawców rock’n’rolla (Elvis Presley) i filmowych buntowników, takich jak James Dean.

określenia *hip/square*), a także styl ubioru, który na zawsze wpiął się zarówno w amerykańską codzienność, jak i popkulturowe mity. Dżinsy (wcześniej przede wszystkim ochronne ubranie robotników), podkoszulki, skórzane kurtki i specyficzne fryzury były całkowitym zaprzeczeniem stylu pracowników korporacji – przysłowiowych już wówczas mężczyzn w szarych, flanelowych garniturach reprezentujących społecznie sankcjonowaną ścieżkę kariery. Strój buntownika, zapoczątkowany przez filmowych idoli – Montgomery’ego Clifta, Jamesa Deana oraz Marlona Brando – i naśladowany przez miliony innych, na ekranie i ulicy, szybko stał się nowym, jeszcze bardziej powszechnym uniformem.

Potencjał konsumpcyjny i społeczny tej grupy został dostrzeżony od razu – pierwszy chętnie witany, drugi zaś demonizowany. Oczywiście przestępczość młodocianych nie była wymysłem, ale w dużej mierze istniała na prawach paniki moralnej<sup>105</sup>, czyli znajdowała oparcie nie tyle w faktach, ile w powszechnym zainteresowaniu kontrowersyjnym tematem sztucznie budowanym przez media, utożsamiające w szerokiej świadomości przestępczość młodocianych z kulturą młodzieżową. Można jednak postawić tezę, że obawy związane z chuligaństwem funkcjonowały jako fasada, gdyż subwersywny potencjał „nastokultury” tkwił przede wszystkim w jej antysystemowych elementach wymierzonych w nowy konserwatyzm lat pięćdziesiątych, czyli w wykluczający projekt Ameryka. Zapewne dlatego „*bobby-soxers* lat czterdziestych byli obiektem rozbawionego zainteresowania dorosłych, jednak rock’n’rollowcy stali się kulturowymi renegatami”<sup>106</sup>. Muzyka oraz inne elementy kultury młodzieżowej (w tym pełne przemocy komiksy), a także ich społeczny odbiór, skupiły bowiem wiele elementów nieakceptowalnych w ówczesnej kulturze dominującej Stanów Zjednoczonych. Wśród najbardziej

<sup>105</sup> „Panika moralna” to termin ukuty w oparciu o badania młodzieżowych subkultur w Wielkiej Brytanii lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, *mod-sów* i *teddy boysów*. Por. Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London 2011; *Słownik socjologii i nauk społecznych*, s. 225.

<sup>106</sup> Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties...*, s. 145.



znaczących można wymienić przekraczanie barier rasowych i wznoszenie barier pokoleniowych, erotyzację popkultury („Elvis Presley podniósł seksualną widzialność [*sexual visibility*] rocka na poziom nie do zniesienia dla dorosłych”<sup>107</sup>), odwołania do buntu i heroizowanie młodocianych przestępców.

To wszystko składało się na narastające napięcia kulturowe – już w pierwszej audycji z udziałem Elvisa Presleya w lokalnym radiu ustalenie liceum, do którego chodził, miało upewnić słuchaczy, że nie jest czarny, a wielkie wytwórnie zainteresowały się tą muzyką, gdy trafiła do repertuaru białych artystów. Badacze epoki zaznaczają, że „łatwo przecenić intensywność kontrowersji narosłych wokół rock’n’rolla [...], jednak nawet jeśli nie szalała histeria, to publiczna dyskusja nie była spokojna ani rozsądna”<sup>108</sup>, zwłaszcza tam, gdzie podszywał ją rasizm. „Cały okres lat pięćdziesiątych był bowiem frontem, glebą chroniącą ziarno rebelii. Kulturowa dezorientacja już się rozpoczęła, choć nie była jeszcze całkiem rozpoznana”<sup>109</sup>, a elementy kultury młodzieżowej „stanowiły pierwociny Kulturalnej Rewolucji, [czego – przyp. P.W.] nikt sobie nie uświadamiał, dopóki – w ramach reakcji na opór, z jakim zjawiska te się spotkały – nie weszły one w alians z budzącą podobny lęk kulturą narkotykową”<sup>110</sup>. Biorąc pod uwagę, jak wiele zjawisk kojarzonych z kolejnymi dekadami rozpoczęło się w latach pięćdziesiątych – by wymienić tylko bunt młodych, drugą falę feminizmu, walkę o prawa Afroamerykanów, rewolucję seksualną – prawdziwe jest stwierdzenie, że także pod tym względem była to dekada „na skraju jutra”<sup>111</sup>.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 81.

<sup>109</sup> Molly Haskell, *From Reverence to Rape...*, s. 235.

<sup>110</sup> J. Hoberman, Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies. Seans o północy*, przeł. Michał Oleszczyk, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011, s. 119.

<sup>111</sup> Murray Pomerance, *Introduction*, s. 20.

## 2. Kinematografia amerykańska w latach pięćdziesiątych – wprowadzenie

Każda Ameryka – pastelowa era przedmieść i prosperity oraz mroczny czas „polowań na czarownice”, paranoi i strachu – miała swoją popkulturę i własne kino, tematyzujące ją zarówno w konwencjach znanych (*film noir*, epickie kino sandałowe), jak i nowych (*teenpics*, *science fiction*). Obraz wielotorowych podziałów i pęknięć wyłania się z kinematograficznego obrazu Stanów Zjednoczonych badanego okresu zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie. Analiza filmów realizowanych na bieżąco pokazuje bowiem ścieranie się ideologii. Owe napięcia niekoniecznie występowały w osobnych filmach lub konwencjach podporządkowanych danemu biegunowi ideologicznemu, co interesujące, ale zarazem typowe dla kina Hollywood poddanego sprzecznym dążeniom (chęć kapitalizowania kontrowersyjnych tematów vs. nakazy kodeksu Haysa). Dużo częściej linie konfliktów i negocjacji przebiegały przez te same dzieła, których twórcy i nadawcy z reguły sprawnie manewrowali między sprzecznościami pozornie nie do pogodzenia. Wskazują one, że amerykańskie lata pięćdziesiąte były epoką paradoksalną – „ani najlepszym, ani najgorszym z czasów, choć z wielu powodów wydawały się i jednym, i drugim”<sup>112</sup>.

Sterylny wizerunek, projekt z wielkim rozmachem spinający wszystkie elementy życia społecznego (i prywatnego), marginalizujący bądź ukrywający nienormatywność, musiał – co oczywiste – rozmiąć się z codziennością. Przyczyniała się do tego szczególnie „piętrowość” konserwatywnej ideologii lat pięćdziesiątych, czego najlepszym przykładem jest chyba konstrukcja dominującego typu męskości. Nie powinno być więc zaskoczeniem, że rzeczywistość wymykała się ideologii, co dobrze widać w popkulturze i jej specyficznych dla epoki wytworach. Z jednej strony „telewizja portretowała wspaniale aseptyczny świat idealnych domów i Ameryki bez skazy”<sup>113</sup> w serialach takich jak

<sup>112</sup> Ibidem, s. 1.

<sup>113</sup> David Halberstam, *The Fifties*, s. 508.

*Father Knows Best* (1954–1960), *Leave It to Beaver* (1957–1963) i *I Love Lucy* (1951–1957), z drugiej – dystansowali się od niego beatnicy. Rock’n’roll był zarzewiem buntu, natychmiast jednak komercjalizowanym i oswajaniem zarówno w przemyśle muzycznym, jak i filmowym. Kolorowe magazyny promowały mentalność przedmieść, korporacyjny styl pracy dla mężczyzn i udomowiony dla kobiet, lecz wartości te były na bieżąco demaskowane w literackich bestsellerach epoki, takich jak *Człowiek w szarym, flanelowym garniturze* Sloana Wilsona i *Miasteczko Peyton Place* (1956) Grace Metalious. Kwintesencją tego zjawiska są sztuki Tennessee Williamsa, który ze swym upodobaniem do ekscesu i przesady, fascynacją psychoanalizą oraz umiejętnością sprawnego tematyzowania problematyki odmienności był skazany na natychmiastowe zaistnienie i sukces właśnie w latach pięćdziesiątych, co dotyczyło także filmowych adaptacji jego sztuk.

Ścieranie się tendencji ideologicznych – perfekcyjnego *American way of life* z jego natychmiastową dekonstrukcją – było obecne również w kinematografii, zwłaszcza w konwencjach i środkach charakterystycznych dla epoki. „Nigdy wcześniej kultura popularna, szczególnie Hollywood, nie obiecywała horyzontu tak różowego, uparcie sygnalizując zarazem pośpność, napięcie i wszechobecne podminowanie”<sup>114</sup>. Tak jak *screwball comedy* w latach trzydziestych oraz *film noir* w czterdziestych, tak melodramat rodzinny, komedie sypialniane (*bedroom comedies*), filmy korporacyjne i młodzieżowe (w tym *juvenile delinquency*, *rock’n’roll movies* i *clean teen movies*) stały się produktami emblematycznymi dla kina i obyczajowości era Eisenhowera. To także wówczas do bogatej grupy gatunków filmowych, równoznacznych w Stanach Zjednoczonych z kinem narodowym, dołączyło – na skalę wykraczającą poza wcześniejsze, odosobnione próby – *science fiction* zbudowane na bazie lęków zimnowojennych. Stopniowemu przekształcaniu, przede wszystkim pod względem tematów, typów postaci i relacji między nimi, ulegały też konwencje starsze – nie tylko komedia romantyczna i melodramat (obdarzony zasadnym przymiotnikiem „rodzinny”), ale i western bądź *film noir*. Należy to oczywiście przypisać szerszym

<sup>114</sup> Murray Pomerance, *Introduction*, s. 1.

przemianom społecznym reprezentowanym w kulturze popularnej, a specyfika czasów wpływała nie tylko na treść, lecz również stronę formalną filmów, co można zaobserwować na przykładzie wielkich dzieł epickich.

Ponieważ nie wszystkie przytoczone (bądź jeszcze niewymienione) zjawiska w równym stopniu oddają obyczajowość swoich czasów, nie każde zostanie przeze mnie dokładnie i osobno omówione. Niektóre (jak western, musical i *film noir*) posłużą mi jedynie jako kontekst lub źródło pojedynczych przykładów. Interesują mnie natomiast te konwencje, które okazały się szczególnie charakterystyczne dla lat pięćdziesiątych (pod względem obyczajowym i ukazywania różnych aspektów *American way of life*) albo były przywoływane w latach osiemdziesiątych i w XXI wieku właśnie w kontekście ery Eisenhowera. Są to głównie melodramaty rodzinne, filmy młodzieżowe, korporacyjne i dotyczące życia na przedmieściu (kategorie te często się łączyły) oraz nowy typ komedii romantycznej.

By jednak choć częściowo zgłębić fenomen poszczególnych zjawisk kinematografii lat pięćdziesiątych tworzących szeroką i zróżnicowaną panoramę epoki – od afirmacji przez osvajanie nienormatywności aż po elementy dekonstrukcji – trzeba najpierw skupić się na jej ogólnym obrazie i kontekstach: systemowych, ekonomicznych i produkcyjnych. Poszczególne dekady w kinematografii amerykańskiej charakteryzowały się bowiem własną specyfiką przejawiającą się nie tylko w obszarach odzwierciedlających czas bieżący wprost, jak aktualna moda, przestrzenie bądź konwencje gry, ale też w przeważających trendach, powstających wówczas nurtach lub gatunkach filmowych. Przeglądając się kolejnym dekadom amerykańskiego kina popularnego z perspektywy historyczno-filmowej, można dostrzec właściwą im dominantę, często legitymizowaną nie tylko liczbą filmów albo wynikami frekwencyjnymi, lecz również optyką przyjętą przez badaczy. Nawet jeśli więc *screwball comedy* nie było liczebnie najpłodniejszym nurtem lat trzydziestych, a *film noir* nie trafiały na pierwsze miejsca box office'ów w kolejnej dekadzie, niewątpliwie to właśnie te zjawiska naznaczyły tożsamość właściwych im epok. Podobnie jest w odniesieniu do lat pięć-

dziesiątych, a geneza znacznej części pojawiających się wówczas trendów jest pozafilmowa i wynika z okoliczności kulturowych oraz politycznych, istotnych także dla tożsamości epoki. Przeciwnie się tych wpływów obyczajowych i kulturowych wpłynęło na pejzaż kinematograficzny, dowodząc, że Hollywood było nader czułym sejsmografem dla amerykańskich trzęsień ziemi.

## Kino zimnowojenne

Jak już wspomniałam, Ameryka ery Eisenhowera miała przypominać dobrze naoliwiony mechanizm, którego wszystkie tryby – od poziomu mikro (prywatnego) aż po makro (polityka zagraniczna) – powinny współlistnieć w doskonałej symbiozie. Dlatego popularność nowego medium (telewizja) nie należała do zasadniczo odmiennego porządku niż rola światowego hegemonu broniącego reszty zachodniego świata przed komunizmem. *Pax Americana*, czyli koncepcja relatywnego pokoju na zachodniej półkuli, utrzymywanego po II wojnie światowej dzięki militarnej i politycznej dominacji Stanów Zjednoczonych, nieuchronnie wiązała się z lękami zimnowojennymi i skutkami ewentualnego użycia broni nuklearnej. Obawy te były powszechne, a rząd w Waszyngtonie dążył nie tyle do ich racjonalizacji, ile skutecznego nimi zarządzania. Atmosfera kreowana przez media i szkoły była tak gęsta, że pozostawała łatwo zauważalna dla zwykłych obywateli, także dla dzieci. Elementem codzienności były (znane także po drugiej stronie żelaznej kurtyny) szkolenia na wypadek wybuchu nuklearnego<sup>115</sup>, a poczucie zagrożenia nazna-

<sup>115</sup> *Duck and cover* – instruktaż dla dzieci w formie filmów animowanych z żółwem Bertem, które zostały wpisane do National Film Registry, czyli na listę filmów budujących dziedzictwo kulturowe Stanów Zjednoczonych. Sytuacja znana z filmu *Most szpiegów* (*Bridge of Spies*, 2015) Stevena Spielberga, w której mały chłopiec napełnia wannę wodą w obawie, że zabraknie jej po wybuchu jądrowym, jest zaczerpnięta z dzieciństwa reżysera, o czym opowiada on w *Między paranoją a science fiction w Hollywood* (*Science-fiction et paranoïa. La culture de la peur aux États-Unis*, 2011, reż. Clara i Julia Kuperberg).

czyło kinematografię ery Eisenhowera. Dlatego właśnie wówczas narodziło się i zyskało kinową popularność *science fiction*, choć poza głównym nurtem hollywoodzkim, czyli w szerokim obszarze kina klasy B. Oprócz pojedynczych przykładów trudno mówić o istnieniu filmowego *science fiction* jako gatunku przed latami pięćdziesiątymi<sup>116</sup>, choć typowe dla niego wątki pojawiały się już wcześniej, na przykład znane z niektórych horrorów obawy przed nauką (*Frankenstein*, 1931, reż. James Whale). W latach pięćdziesiątych aktualizowały się one w połączeniu z nastawieniem „my kontra reszta świata” (bądź wszechświata), typowym dla kina amerykańskiego w ogóle.

„Inni” fantastyki naukowej lat pięćdziesiątych – przez pokolenia badaczy interpretowani jako metafora lęku przed komunizmem – to albo przybysze z kosmosu (jak w najslynniejszym *science fiction* dekady, *Inwazji porywaczy ciał* [*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, reż. Don Siegel]), albo zmutowane potwory, na przykład wielkie kraby (*Atak potwornych krabów* [*Attack of the Crab Monsters*, 1957, reż. Roger Corman]). Najbardziej znany z nich – *Godzilla* (*Gojira*, 1954, reż. Ishirō Honda) – powstał w Japonii, w wyniku doświadczenia wojennego i obaw podzielanych także przez Amerykanów dekadę po zrzuceniu bomby na Hiroszimę i Nagasaki. Japońscy twórcy, tłumacząc na język kultury popularnej lęki technologiczne, przestrzegali przed skutkami wybuchu bomby atomowej. Amerykanie dodali do tego strach przed upadkiem i zdziesiątkowaniem cywilizacji oraz powrotem do form najbardziej pierwotnych, obrazowanych przez zmutowane stworzenia.

Warto zwrócić uwagę, że już w tamtej epoce *science fiction* bywało złożone interpretacyjnie – mimo pozornej oczywistości stosowanych w nim metafor. Wskazuje na to *Inwazja porywaczy ciał*, film szczególnie istotny dla obrazu obyczajowości Stanów Zjednoczonych tego okresu i podstawowych wyznaczników projektu Ameryka. Jego fabuła (wielokrotnie kopiowana, zarówno wtedy,

<sup>116</sup> *Science fiction* dużo wcześniej funkcjonowało w literaturze, by przytoczyć tylko – często adaptowaną – prozę Herberta George’a Wellsa.

jak i później<sup>117</sup>, także w filmach o zombie) jest prosta – oto ludzie zostają zastąpieni przez kosmitów idealnymi klonami, ale mimo identycznych ciał nowe wersje są pozbawione ludzkiej zdolności odczuwania. Wielki oddźwięk tego ponurego filmu przypisywany jest szerokiemu spektrum jego możliwych interpretacji<sup>118</sup>. Z jednej strony może to być metafora lęku przed obcymi ideologiami, czyli ludźmi pozornie takimi samymi, ale jednak innymi i stanowiącymi zagrożenie utajone, zakamuflowane, którego nie sposób rozpoznać natychmiast (jak zmutowane mrówki bądź latające spodki). Oczywiście ideologią, która w latach pięćdziesiątych budziła największy lęk, był komunizm, a *Inwazja porywaczy ciał* miała „oddawać kwintesencję wyobrażeń epoki o socjalizmie”<sup>119</sup>. Z drugiej strony film ten doskonale obrazuje wszelką unifikację, którą narzucają obywatelom nie tylko państwa totalitarne – utrata osobowości, poczucia własnej wyjątkowości i odrębności z równym powodzeniem może się zdarzyć na amerykańskich przedmieściach pełnych jednakowych (w środku i na zewnątrz) domów, zamieszkałych przez identycznych ludzi (szare garnitury) i korzystających z takich samych akcesoriów (pokłósie fordą T). W *The Organization Man* William H. Whyte przytaczał żart, że „przedmieścia to Rosja, tylko że z pieniędzmi”<sup>120</sup>, a gazety z epoki z lubością drukowały anegdoty o mieszkańcach suburbiów, którzy przez pomyłkę wchodzili do cudzych domów – tak byli do siebie podobne.

Podobne obserwacje i lęki wyrażała też literatura tego okresu niemająca nic wspólnego z *science fiction*, w tym *Buszujący w zbożu* Salingera i proza Johna Updike’a (poczynając od *Uciekaj, Króliku*, 1960). Stały się one immanentną częścią szerszego – niejednoznacznego – mitu amerykańskich przedmieść i wpisały się na stałe w popkulturę Stanów Zjednoczonych, nadal stanowiąc jej

<sup>117</sup> W 1978 roku powstał remake pod tym samym tytułem w reżyserii Philipa Kaufmana.

<sup>118</sup> Por. np. *Między paranoją a science fiction w Hollywood*; Barry Keith Grant, 1956 – *Movies and the Crack of Doom*, [w:] *American Cinema of the 1950s...*

<sup>119</sup> Za: Barry Keith Grant, 1956 – *Movies and the Crack of Doom*, s. 173.

<sup>120</sup> Za: Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 21.

ważną inspirację, by wspomnieć tylko – niewyczerpujące przecież listy – filmy Tima Burtona, Todda Haynesa i Sama Mendesa.

## Czerwona panika

Atmosfera lęku przed „innymi” przejawiała się nie tylko w metaforycznych obrazach zagrożenia dla ludzkości. Zimna wojna obejmowała przecież zarówno działania nakierowane na zewnątrz (wyścig zbrojeń i próby nuklearne), jak też niebezpieczeństwo wewnętrzne, czyli obawy przed infiltracją i szpiegostwem, a także perswazyjną mocą wrogiej ideologii. Tak zwana czerwona panika (*red scare*) nie ominęła Hollywood, choć bowiem Komisja do spraw Badania Działalności Antyamerykańskiej (HUAC) funkcjonowała w całych Stanach Zjednoczonych i w większości grup zawodowych (począwszy od pracowników administracji publicznej w Waszyngtonie), jej najsłynniejsza odsłona to poszukiwanie sympatyków komunizmu w przemyśle filmowym w latach 1947–1960. „Polowanie na czarownice”, jak przyjęto się nazywać ten okres, oprócz skutków personalnych (dobrowolne bądź wymuszone donosicielstwo, łamanie karier i życiorysów) wpłynęło również na krajobraz kinematograficzny lat pięćdziesiątych. „Jego dziedzictwem jest to, co się nie wydarzyło”<sup>121</sup> – nienakręcone filmy, nienapisane scenariusze, niezagrane role.

Domniemanych komunistów poszukiwano akurat w branży filmowej, ponieważ – poza oficjalną przyczyną, czyli chęcią zwalczania wpływu wrogiego światopoglądu kamuflowanego w scenariuszowych aluzjach<sup>122</sup> – płynność produkcji w Hollywood, a tym samym wpływów kasowych, była wówczas zagrożona strajkami popieranymi przez zrzeszenia (gildie) i związki zawodowe. Było to tym ważniejsze, że w tym czasie Hollywood stało

<sup>121</sup> Cyt. za: *Nikt nie jest bez grzechu*. Arthur Miller, *Elia Kazan i czarna lista Hollywood (None without Sin: Arthur Miller, Elia Kazan and the Blacklist)*, 2003, reż. Michael Epstein).

<sup>122</sup> W Hollywood od 1944 roku działało Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, którego konserwatywni członkowie śledzili lewicową propagandę w filmach kręconych podczas wojny.



się już w dużej mierze zależne od milionów zainwestowanych przez Wall Street, a przewidywalność finansowa i frekwencyjna była dodatkowo utrudniana zmianami stylu życia, związanymi z powojenną prosperity, rosnącą popularnością telewizji oraz upadkiem integracji wertykalnej (łączącej produkcję, dystrybucję i wyświetlanie – wielkie wytwórnie posiadały sieci kin)<sup>123</sup>. Poza ideologią i polityką znaczenie miały więc także czynniki finansowy i kontrolny.

Najważniejszą i najbardziej bezpośrednią konsekwencją zeznań przed Komisją, które zaczęły się w 1947 roku od dwóch serii przesłuchań – świadków „przyjaznych”<sup>124</sup> i „nieprzyjaznych”<sup>125</sup> – okazała się Deklaracja Waldorf (od hotelu Waldorf-Astoria w Nowym Jorku, gdzie ją podpisano). Było to ogłoszone w listopadzie 1947 roku porozumienie sześciu wielkich wytwórni przywracające klauzule moralności, pierwotnie wprowadzone jeszcze w latach dwudziestych i pozwalające na zerwanie kontraktu z każdym pracownikiem, który „złe się prowadził”. Deklaracja głosiła, że studia „nie zatrudnią świadomie żadnego komunisty, członka Partii ani innych organizacji nawołujących do obalenia rządu Stanów Zjednoczonych”<sup>126</sup>, co stało się pretekstem do two-

<sup>123</sup> Wyrok Sądu Najwyższego Stanów Zjednoczonych z 1948 roku nakazał wielkim studiom sprzedaż sieci kin (sprawa Paramount). Wcześniej ich posiadanie umożliwiała największym wytwórniom kontrolę nad produkcją, dystrybucją oraz wyświetlaniem filmów, co przekładało się na gwarancję rynku zbytu.

<sup>124</sup> Świadkowie przyjaźni – ludzie o konserwatywnych poglądach, skłonni do podzielenia się nazwiskami rzekomych hollywoodzkich komunistów, do browolnie współpracowali z HUAC.

<sup>125</sup> Na liście dziesięciu nazwisk znaleźli się przede wszystkim scenarzyści, reżyserzy i producenci, głównie aktualni lub byli członkowie Komunistycznej Partii Stanów Zjednoczonych. Z powodu burzliwego przebiegu obrad przesłuchano tylko kilku, którzy przeszli do historii jako „dziesięciu z Hollywood” i za odmowę zeznań trafili na czarną listę (oraz do więzienia za obrazę Komisji). Byli to: scenarzyści Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz i Dalton Trumbo, reżyserzy Herbert Biberman i Edward Dmytryk oraz producent Adrian Scott.

<sup>126</sup> Za: *Czerwone Hollywood (Red Hollywood)*, 1996, reż. Thom Andersen, Noël Burch).

zenia czarnych i szarych (nieoficjalnych) list, na które wpisywano wszystkich nieudzielających satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie: „Czy jest pan/i lub kiedykolwiek był/a członkiem Partii Komunistycznej?”.

Dla tematów podejmowanych w kinie hollywoodzkim ery makkartyzmu ważniejsze były jednak szersze przyczyny trafia-  
nia na indeks, przy czym bynajmniej nie należało do nich realne zagrożenie ze strony ludzi z branży dla demokracji w Stanach Zjednoczonych<sup>127</sup>. W praktyce podejrzany był bowiem sprzeciw wobec społecznego *status quo* – zawierający się w szerokim pojęciu antyamerykańskości – a treści filmów inkryminowano na równi z ewentualnymi przekonaniem politycznymi ich autorów (trzeba pamiętać, że w latach trzydziestych i czterdziestych zainteresowanie tematami społecznymi w Hollywood było znaczne). Pierwsi, którzy znaleźli się w kręgu zainteresowania Komisji, rzeczywiście należeli do Partii Komunistycznej, lecz znaczące okazały się przede wszystkim filmy ich autorstwa. Podejrzane były głównie dzieła pokazujące gorsze strony *American way of life*, problemy społeczne oraz kwestie podziałów klasowych, płciowych i rasowych. „Szczególnie wrogo traktowano realizm społeczny [...] i niepochlebny obraz codzienności”<sup>128</sup>.

Siła czerwonej paniki była w Stanach Zjednoczonych wielka, nic więc dziwnego, że antykomunistyczne nastroje odbiły się na kształcie kina tej dekady i znalazły bezpośredni wyraz na ekranach. Przy okazji „polowania na czarownice” pamięta się najczęściej o filmach mierzących się z tym tematem w sposób metaforyczny. Najbardziej oczywiste przykłady to *W samo południe* (*High Noon*, 1952, reż. Fred Zinnemann) i *Na nabrze-*

<sup>127</sup> Trzeba pamiętać, że prosowiecka propaganda, rzeczywiście obecna w filmach kręconych w czasie wojny, na przykład w *Misji w Moskwie* (*Mission to Moscow*, 1943, reż. Michael Curtiz) i *Blasku na wschodzie* (*The North Star*, 1943, reż. Lewis Milestone), była wynikiem zamówienia rządu w Waszyngtonie. Chodziło o ocieplenie wizerunku wojennego sprzymierzeńca, jakim przez krótki okres był Związek Radziecki, a zainteresowanie Komisji tymi akurat filmami było związane z dyskredytowaniem poprzedniej administracji.

<sup>128</sup> Peter Lev, *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003, s. 70.

*zach* (*On the Waterfront*, 1954, reż. Elia Kazan). Dzieło Zinnemanna – klasyczny western, w którym szeryf (Gary Cooper) samotnie musi się zmierzyć z niebezpieczeństwem, porzucony przez tchórzliwych mieszkańców miasteczka – jest interpretowane jako odbicie sytuacji „nieprzyjaznych” świadków, prześladowanych i z dnia na dzień znajdujących się w społecznej próżni, bez znajomych i pracy. Obraz Kazana reprezentuje drugą stronę. Marlon Brando gra Terry’ego Malloya, młodego pracownika portowego postawionego przed wyborem: donieść czy nie na winnych morderstwa mafijnych przyjaciół, pod przykrywką związków zawodowych prowadzących działalność przestępczą. Jedynym dziełem nakręconym w tamtych latach i potępiającym makkartyzm wprost jest *Storm Center* (1956, reż. Daniel Taradash), w którym małomiasteczkowa bibliotekarka (Bette Davis) zostaje zwolniona z pracy za odmowę wycofania z księgozbioru książki *The Communist Dream*.

Znacznie rzadziej są wspomniane filmy rzeczywiście rzucone przez Hollywood na fronty zimnej wojny i ukazujące zagrożenie komunistyczne bezpośrednio (*red scare propaganda*). Przyczyną ich słabego wpisania w świadomość i pamięć zbiorową jest zapewne to, że – choć obsadzano w nich gwiazdy (Elizabeth Taylor, Robert Taylor, Janet Leigh, Ray Milland, John Wayne) – były one z reguły nie najlepsze i ostantacyjnie podporządkowane wymowie propagandowej. Nie tworzyły ponadto spójnego nurtu. Powstały wprawdzie w podobnym czasie, ale choć było ich sporo, twórcy ani nie odwoływali się do jednego wzorca, ani nie stworzyli własnego. Nie sposób więc analizować hollywoodzkiej antykomunistycznej propagandy analogicznie do – na przykład – cyklu gotyckiego *noir* z lat czterdziestych bądź filmów *rock’n’roll*owych z lat pięćdziesiątych, a walka z komunizmem była wpisana w całkiem odmienne konwencje<sup>129</sup>.

<sup>129</sup> Wymienić można melodramat w *Czerwonym Dunaju* (*The Red Danube*, 1949, reż. George Sidney), gotycki *noir* w *Konspiratorze* (*Conspirator*, 1949, reż. Victor Saville) i *Posłubiłam komunistę* (*I Married a Communist* / *The Woman on Pier 13*, 1949, reż. Robert Stevenson), *science fiction* w *Red Planet Mars* (1952, reż. Harry Horner), film rodzinny – *Mój syn John* (*My Son John*, 1952, reż. Leo McCarey).

Kluczowy jest przede wszystkim szeroki wpływ, jaki czarne listy i lęk przed komunizmem wywarły na podejmowane tematy – przytłumione zostały społeczne zainteresowania Hollywood, czego zapowiedzią były słowa Erica Johnstona (ówczesnego szefa MPAA – Motion Picture Association of America), który już w 1947 roku zadeklarował, że „nie będzie więcej filmów pokazujących wstrętne strony amerykańskiego życia”<sup>130</sup>. William Wyler pod koniec lat czterdziestych wyraził przekonanie, że „nie mógłby obecnie zrobić filmu takiego jak *Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), i że nie będzie już więcej dzieł na podobieństwo *Gron gniewu* (*The Grapes of Wrath*, 1940, reż. John Ford) bądź *Krzyżowego ognia* (*Crossfire*, 1947, reż. Edward Dmytryk)”<sup>131</sup>. Akcent został przeniesiony z zapalnych kwestii społecznych na rozmach wizualny i rozrywkę (epickie kino biblijno-antyczne) oraz na szeroko rozumianą psychologię. Znalazło to odbicie między innymi w cieszących się wówczas szczególną estymą melodramatach rodzinnych oraz kameralnych dramatach podejmujących tak zwane „dojrzałe” tematy, ale raczej natury prywatnej niż społecznej (bardziej ryzykownej). Należy jednak pamiętać, że przekształcenie dominanty tematycznej i wizualnej zaszło w Hollywood i tak, choć może w mniejszym stopniu, ponieważ było konsekwencją nie tylko politycznych lęków, ale też rozwoju telewizji oraz stylu życia, dającego jej pierwszeństwo jako masowej rozrywce.

## Wpływ telewizji

W latach pięćdziesiątych relacje Hollywood z telewizją przeszły przez kilka faz – od wyparcia, lekceważenia i ignorowania nowego medium, przez rywalizację, aż po poddanie się i swoistą synergię, jak w 1956 roku, gdy Jack Warner sprzedał telewizji prawa do wszystkich filmów Warner Bros. zrobionych przed 1950 rokiem.

<sup>130</sup> Peter Lev, *The Fifties...*, s. 67.

<sup>131</sup> Thomas Schatz, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Los Angeles 1999, s. 383.

Ponieważ ze względu na antymonopolistyczny wyrok w sprawie Paramount (1948) studia hollywoodzkie nie mogły mieć udziałów także w stacjach telewizyjnych, poszukiwano innych form współpracy – kilka wytwórni podpisało umowy licencyjne na swoje produkcje; większość miała własne programy, na przykład *MGM Parade* i *The 20<sup>th</sup> Century Fox Hour*. Prawdą jest jednak, że po rekordowym 1947 roku frekwencja zaczęła stopniowo spadać, czego przyczyn należy upatrywać zarówno w sprawie Paramount, jak i rewolucji stylu życia – ucieczce na przedmieścia oddalone od centrów kultury. Właśnie w tę niszę wkroczyła telewizja. Hollywood konkurowało z nią dwutorowo i stosowało strategię przyciągania widzów tym, czego – z różnych względów – nie mogło im zaoferować nowe medium, czarno-białe i średniej jakości technicznej. Dlatego jednym ze znaków tożsamości kina lat pięćdziesiątych stał się cykl filmów sandałowych (nazwanych tak od elementu kostiumów), czyli epickie, antyčno-biblijne *peplum*. W tym wypadku telewizja wpływała nie tyle na samą tematykę, ile na stronę formalną – sięgnięcie akurat po historie antyczne i przygodowe, z wpisanym w nie potencjałem rozmachu wizualnego, wynikało z potrzeby skuszenia widza efektem technicznym niedostępnym telewizji. W obliczu strat finansowych „branża zwróciła się ku znanym formułom i gatunkom, ograniczając podejmowanie ryzyka raczej do kwestii technicznych niż tematycznych”<sup>132</sup>, a tendencja ta zaczęła się od hitów frekwencyjnych: *Samsona i Dalili* (*Samson and Delilah*, 1949, reż. Cecil B. DeMille<sup>133</sup>), *Quo Vadis* (1951, reż. Mervyn LeRoy<sup>134</sup>) oraz *Dawida i Batszeby* (*David and Bathsheba*, 1951, reż. Henry King).

Hollywood przeżyło pierwszą falę fascynacji *peplum* jeszcze w epoce niemej, której najdroższym filmem był *Ben Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1925, reż. Fred Niblo), adaptacja

<sup>132</sup> Rebecca Bell-Metereau, 1953 – *Movies and Our Secret Lives*, [w:] *American Cinema of the 1950s...*, s. 91.

<sup>133</sup> *Samson i Dalila* był na pierwszym miejscu box office’u w 1949 roku – zarobił 11,3 miliona dolarów; por. Thomas Schatz, *Boom and Bust...*, s. 468.

<sup>134</sup> *Quo Vadis* było na pierwszym miejscu box office’u w 1951 roku.

(zresztą nie pierwsza<sup>135</sup>) powieści Lew Wallace’a. Jej najstynniejsza wersja, nagrodzona jedenastoma Oscarami, to oczywiście dzieło Williama Wylera z 1959 roku – do dziś najwybitniejszy film sandałowowy nie tylko tamtej dekady<sup>136</sup>. Druga fala kina sandałowego, rozlewająca się jeszcze na połowę lat sześćdziesiątych, była realizowana w nowych warunkach technicznych mających zachwycić widzów. Większość wytwórni pracowała nad własnymi ekranami panoramicznymi (między innymi systemy CinemaScope<sup>137</sup>, VistaVision, Todd-AO, Cinerama), zaczęto chętniej stosować kolor (coraz popularniejszy technicolor, szczególnie emblematyczny dla epoki), próbowano też trójwymiaru (3D) i innych efektów. W połowie lat pięćdziesiątych już ponad połowa kin dostosowała się do wyświetlania obrazów w nowych formatach<sup>138</sup>, coraz więcej planów filmowych wyprowadzano też w plener. W mniejszych produkcjach chodziło o wrażenie realizmu, jak w *Panice na ulicach* (*Panic in the Streets*, 1950, reż. Elia Kazan) kręconej w Nowym Orleanie, w epice – o rozmach, egzotykę i spektakl, których spragniona była amerykańska publiczność. Także dlatego ekipa *Rzymskich wakacji* (*Roman Holiday*, 1953, reż. William Wyler) pojechała do Europy, by pracować na tle najstynniejszych zabytków Wiecznego Miasta, *Kopalnie króla Salomona* (*King Solomon’s Mines*, 1950, reż. Compton Bennett,

<sup>135</sup> Należy policzyć piętnastominutową wersję z 1907 roku w reżyserii Harry’ego T. Moreya, Sidneya Olcotta i Franka Rose’a.

<sup>136</sup> Wśród epiki biblijno-antycznej lat dwudziestych wymienić należy przede wszystkim *Dziesięcioro przykazań* (*The Ten Commandments*, 1923) Cecila B. DeMille’a, który drugą wersję tego filmu nakręcił w 1956 roku – był to jeden z największych sukcesów dekady. Film ten jest na trzecim miejscu, jeśli chodzi o sukces finansowy w latach pięćdziesiątych; na czwartym uplasował się *Ben Hur* (*Ben-Hur*, 1959), na dziewiątym była *Szata* (*The Robe*, 1953, reż. Henry Koster), na dziesiątym *Quo Vadis*; każdy z wymienionych był liderem w roku premiery. Zob. <http://www.filmsite.org/boxoffice2.html> (dostęp: 30.03.2018).

<sup>137</sup> Drugim filmem zrealizowanym, ale pierwszym pokazywanym na panoramicznym ekranie (system CinemaScope) była *Szata*, rozgrywająca się w czasach Chrystusa. Jako pierwszy ukończono *Jak poślubić milionera* (*How to Marry a Millionaire*, 1953, reż. Jean Negulesco), ale jego premiera odbyła się później.

<sup>138</sup> Rebecca Bell-Metereau, 1953 – *Movies and Our Secret Lives*, s. 91.

Andrew Marton) i *Mogambo* (1953, reż. John Ford) realizowano w Afryce, a do filmów sandałowych budowano naturalnej wielkości dekoracje<sup>139</sup>.

Monumentalne produkcje antyčno-biblijne – jak *Ziemia faraonów* (*Land of the Pharaohs*, 1955, reż. Howard Hawks), *Spartakus* (*Spartacus*, 1960, reż. Stanley Kubrick) i *Kleopatra* (*Cleopatra*, 1963, reż. Joseph L. Mankiewicz) – podobnie jak westerny, egzotyczne obrazy przygodowe i musicale, najlepiej prezentowały się na szerokich ekranach i w intensywnym kolorze, w systemach niemożliwych do zastosowania w telewizji. Rzeczywiście, nawet pobieżne zapoznanie się z wynikami frekwencyjnymi dekady wskazuje, że kręcone z rozmachem kino epickie (w wydaniu sandałowym) cieszyło się największym zainteresowaniem widzów, na równi z kolejnymi animowanymi produkcjami wytwórni Disneya<sup>140</sup> i afabularnym „kinem atrakcji” prezentującym imponujący efekt wizualny, jak *Oto Cinerama* (*This Is Cinerama*, 1952, reż. Merian C. Cooper, Gunther von Fritsch) i *Siedem cudów świata* (*Seven Wonders of the World*, 1956, reż. Tay Garnett, Paul Mantz, Andrew Marton, Ted Tetzlaff, Walter Thompson; również w systemie Cinerama<sup>141</sup>).

Z drugiej strony strategia walki z telewizją miała objąć jak najszerszą publiczność, starano się więc dotrzeć także do widzów mniej nastawionych na spektakl, widowiskowość i wzniosły, religijnie motywowany temat. Choć nadal obowiązywał kodeks Haysa, w repertuarze zaczęły pojawiać się kameralne dramaty przeznaczone dla widzów dorosłych, zainteresowanych tematyką

<sup>139</sup> Hipodrom przygotowany do sceny wyścigu rydwanów z *Ben Hura* był w tamtym czasie największą kiedykolwiek zbudowaną dekoracją filmową na świecie. Wspominając o pozaamerykańskich lokacjach, trzeba także pamiętać, że kręcenie filmów na przykład w Europie pozwalało obniżyć koszty produkcji.

<sup>140</sup> *Zakochany kundel* (*Lady and the Tramp*, 1955, reż. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske) i *Piotruś Pan* (*Peter Pan*, 1953, reż. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske) to najpopularniejsze filmy lat pięćdziesiątych.

<sup>141</sup> Cinerama wymagała trzech projektorów i zakrzywionego ekranu, była więc czymś więcej niż system panoramiczny.

nie eskapistyczną bądź infantylną, ale dojrzałą, eksplorującą burzliwe emocje i relacje, również seksualne, skrępowane ciasnymi nakazami społecznymi. Prywatyzacja problemów – w miejsce krytycznej analizy ich społecznej genezy, co było domeną wcześniejszych dekad – dobrze pasowała do czasów z jednej strony zafascynowanych freudyzmem, z drugiej zasnutych cieniem „polowania na czarownicę”. Jednym z pierwszych filmów spełniających te kryteria był *Tramwaj zwany pożądaniem* (*A Streetcar Named Desire*, 1951, reż. Elia Kazan), którego autorzy (Kazan i Tennessee Williams, autor scenariusza oraz pierwowzoru) w toku trudnych negocjacji przesuwali granice tematów dopuszczalnych na dużym ekranie. W tej kategorii mieściły się melodramaty rodzinne, w tym właśnie adaptacje Tennessee Williamsa, a także cykl amerykańskiego nowego realizmu<sup>142</sup>, na przykład *Marty* (1955, reż. Delbert Mann)<sup>143</sup>, niespodziewanie nagrodzony Oscarem dla najlepszej produkcji w 1956 roku<sup>144</sup>, bądź *Dwunastu gniewnych ludzi* (*12 Angry Men*, 1957, reż. Sidney Lumet). Cel najczęściej osiągnano, ponieważ telewizja stosowała jeszcze ostrzejsze regulacje moralne niż kodeks Haysa z 1934 roku<sup>145</sup>.



W latach pięćdziesiątych „Ameryka dorastała i filmy musiały ją doganiać”<sup>146</sup>, kładąc szczególny nacisk na kwestie prywatne i zawodowe, ale zawsze skoncentrowane wokół rodziny, której nuklearny model z tradycyjnym podziałem ról determinował promowane wzorce męskości, kobiecości oraz strategie radze-

<sup>142</sup> Por. Peter Lev, *The Fifties...*, s. 241–244. Cyklu tego nie omawiam, jego twórcy zajmowali się bowiem tematami szerszymi niż kluczowe dla tej książki.

<sup>143</sup> Co interesujące, *Marty* był pierwszym napisanym dla telewizji dramatem, z sukcesem przeniesionym na wielki ekran.

<sup>144</sup> *Marty* dostał w sumie cztery Oscary – dla najlepszego filmu, za najlepszą główną rolę męską (Ernest Borgnine), za scenariusz (Paddy Chayefsky) i reżyserię (Delbert Mann).

<sup>145</sup> Za: Rebecca Bell-Metereau, *1953 – Movies and Our Secret Lives*, s. 91.

<sup>146</sup> Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties...*, s. 67.



nia sobie z nastoletnim buntem. Były one kluczowe nie tylko w popkulturze ery Eisenhowera, ale także w latach osiemdziesiątych i w XXI wieku w nurtach powracających do tej epoki. Funkcjonowały wówczas w nowych kontekstach społecznych i służyły innym potrzebom, również politycznym, dostarczając kapitału symbolicznego zawartego w kształtowanej przez kino pamięci zbiorowej. Tym bardziej warto się im przyjrzeć w punkcie wyjścia – w wybranych zjawiskach klasycznego kina popularnego lat pięćdziesiątych.



# **Role społeczne w kinie lat pięćdziesiątych**

---



Podobnie jak w innych dekadach, także w latach pięćdziesiątych angażujące Amerykanów tematy i formuły kina – czy to na zasadzie paniki moralnej i strachu, czy potrzeby eskapizmu, czy też odzwierciedlenia rzeczywistości, ambicji i aspiracji – były pochodną szerszych procesów społecznych, politycznych i ekonomicznych kształtujących epokę. Ich konsekwencją był nacisk na określone trendy, których konfiguracja nadała tożsamość kinematografii ery Eisenhowera. Czasy te można więc analizować przez pryzmat typowych i względnie łatwo definiowalnych tendencji – dominacji melodramatów rodzinnych i komedii sypialnianych, filmów młodzieżowych, sandałowych i *science fiction* – bądź szerszych, przekrojowo ujętych tematów (perspektywy te oczywiście się nie wykluczają). Twórcy tomu *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*<sup>147</sup> przyglądają się kolejnym latom dekady właśnie przez soczewkę, jaką są przeważające zagadnienia, a nawet nastroje: rozdźwięk między ideologicznym udomowieniem kobiet a rzeczywistością ich pracy zawodowej; ścieranie się tego, co publiczne, z tym, co prywatne; nowe wzorce męskości; rola przestrzeni i poszukiwanie proporcji; podziały rasowe i generacyjne; lęk przed zagładą. Kluczowym podmiotem

---

<sup>147</sup> Jest to część serii *Screen Decades* poświęconej kolejnym dekadom (a w ramach poszczególnych tomów – rocznikom) amerykańskiej kinematografii.

ideologii, osią wszystkich tych zagadnień – zarówno w skali mikro, jak i makro – była jednak rodzina. Zapręgnięta do walki o sukces na każdym polu, na poziomie ideologicznym traktowana była przede wszystkim jako reproduktor wartości oraz pierwszy i podstawowy regulator tego, co dopuszczalne. „Rodzinnocentryczna kultura była tarczą chroniącą Amerykę przed lękami o stabilizację ekonomiczną, niepewnością produkowaną przez bombę atomową i komunizm. W tym okresie presja ślubu i założenia rodziny nuklearnej była ogromna”<sup>148</sup>.

Na obyczajowość lat pięćdziesiątych odzwierciedloną w kinie (nie tylko) tego okresu można więc spojrzeć także przez pryzmat tak podstawowej kwestii, jaką jest rodzina (i role genderowe w jej obrębie) – podskórnie obecna nawet w gatunkach, w które nie była wpisana automatycznie, jak *science fiction* i westerny. Jest to tym bardziej uprawnione, że z pewnością nie zdarzyła się w kinie amerykańskim inna dekada, w której rodzina byłaby istotna dla kina aż do tego stopnia, choć oczywiście była w nim obecna zawsze. Nigdy wcześniej – ani później – nie przedstawiano jej jednak ani w tak wielu wariantach (od nuklearnej aż po wielopokoleniową), ani tak centralnie, zarówno jako instytucję (filmy koncentrujące się na istniejących rodzinach), koncepcję (dążenie do jej założenia), jak i punkt odniesienia. Widać to szczególnie na przykładzie charakterystycznego produktu lat pięćdziesiątych, czyli melodramatu rodzinnego, w centrum akcji stawiającego nie relację miłosną pary, lecz rozbudowaną, wielopokoleniową rodzinę. Wiwisekcja ultratradycyjnej dynastii funkcjonującej nie tylko dla siebie, ale też jako centrum (a zarazem metafora) większej społeczności, rodziny opierającej się na relacjach sieciowych, a nie „wektorowych” (kobieta–mężczyzna, matka–dziecko, jak w melodramacie macierzyńskim), była prawie wyłączną domeną ery Eisenhowera (jako dystynktywne i bogato reprezentowane zjawisko filmowe). Dlatego warto przyjrzeć się temu obszarowi i jego emblematycznym dla epoki tropom,

<sup>148</sup> Jackie Byars, *The Prime of Miss Kim Novak: Struggling over the Feminine in the Star Image*, [w:] *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*, red. Joel Foreman, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1997, s. 203.

wskazując na oczekiwania kierowane do mężczyzn, nastolatków (obu płci) i kobiet, a zarazem na związane z ich rolami paradoksy dostrzegane przez twórców, którzy nie wahali się wplatać owych ambiwalencji w filmy.

## 1. Biel kołnierzyka – mężczyźni

*Jestem tylko człowiekiem w szarym, flanelowym garniturze. Jak wszyscy muszę pilnować, żeby był gładko wyprasowany, ponieważ jestem godnym szacunku, młodym człowiekiem.*

Sloan Wilson, *The Man in the Gray Flannel Suit*<sup>149</sup>

Analizując przeważający typ bohaterów męskich w dziełach hollywoodzkich poprzedzających lata pięćdziesiąte, łatwo zauważyć, że od westernów przez filmy awanturczo-przygodowe aż po kino gangsterskie dominowała męskość alfa. Zgodnie z obserwacją, że „w każdym momencie czasowym jakaś forma męskości zostaje kulturowo wywyższona”<sup>150</sup>, stanowiła ona hegemoniczny wzorzec, który można zdefiniować jako „konfigurację praktyk genderowych ucieleśniających aktualną odpowiedź na kwestię podtrzymania systemu patriarchalnego”<sup>151</sup>. Tradycyjna męskość była nie tylko obecna, ale przede wszystkim jednoznacznie pozytywnie wartościowana w kinie amerykańskim głównego nurtu od lat najwcześniejszych aż do czterdziestych XX wieku. Zmianę wzorca, jaka zaszła w dekadzie późniejszej, można nazwać przejściem od modelu wewnątrz- do zewnątrzsterownego, co pociągnęło za sobą konkretne strategie fabularne i wizualne. Stało się też jednym z elementów komplikowania obrazu męskości w latach pięćdziesiątych, co do pewnego stopnia łączy ich wyobrażenie jako epoki jednoznacznie konserwatywnej.

<sup>149</sup> Sloan Wilson, *The Man in the Gray Flannel Suit*, s. 107.

<sup>150</sup> Steven Cohan, *Masked Men...*, s. 35.

<sup>151</sup> Ibidem.

Norma obowiązująca wcześniej, zwłaszcza w kodeksowym okresie kina (po 1934 roku), była oczywiście tradycyjna. Jeśli pojawiały się w niej wyjątki, to nieliczne i potwierdzające regułę (jak w *screwball comedies*<sup>152</sup>). Pozytywni bohaterowie uosabiali męskość archetypiczną, władczą i zdecydowaną, której potwierdzanie było podskórnym tematem większości popularnych gatunków i konwencji. Dotyczyło to także melodramatów, w których – choć obie płcie podporządkowują się imperatywowi emocji – struktura i ideologia są patriarchalne, a mężczyźni reprezentują władzę, są zdobywcami i przejawiają większość stereotypowych cech. To właśnie typowy bohater pozytywny filmu hollywoodzkiego w finale triumfował, zgodnie z regułami narracji klasycznej przywracając naruszone na początku *status quo* i zdobywając miłość dziewczyny. Postać negatywna nie tylko musiała przegrać z protagonistą, ale też często nie odznaczała się cechami prawdziwie męskimi.

Od Robin Hooda aż po Rambo, więźniowie i banicy buntują się, ponieważ władzę usurpują sobie ciemieży, którzy się do niej nie nadają, [...] przejawiając cechy niebędące znacznikami męskości zgodnie ze standardami czasów. Mogą być zniewieściali, otyli, niścy, mieć obcy akcent bądź wykazywać jakieś upośledzenie<sup>153</sup>.

Narracja w takich filmach prowadziła więc do przywrócenia męskiego autorytetu, równoznacznego z triumfem nad wszystkimi postaciami, które były nie-mężczyznami – nie tylko nad kobietami, ale i mężczyznami nienormatywnymi.

<sup>152</sup> *Screwball* to typ komedii popularnych w latach trzydziestych, zapoczątkowanych w 1934 roku przez *Ich noce* (*It Happened One Night*, reż. Frank Capra) i *Napoleona na Broadwayu* (*Twentieth Century*, reż. Howard Hawks), opartych na motywie walki płci, gdzie z reguły dominowały kobiety.

<sup>153</sup> Ina Rae Hark, *Animals or Romans: Looking at Masculinity in Spartacus*, [w:] *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. Steven Cohan, Ina Rae Hark, Routledge, London–New York 1993, s. 152.



## Mężczyźni fatalni i domowi

Pewną komplikację w tym ogólnym zarysie przyniosły lata czterdzieste, czyli druga dekada kina kodeksowego. Okres II wojny światowej był początkiem popularności *film noir*, pesymistycznego nurtu po raz pierwszy na większą skalę tematyzującego męskość w kryzysie, co częściowo można powiązać z obecnością w przestrzeni społecznej weteranów odczuwających psychiczne i fizyczne skutki wojny. To w tym czasie, po 1944 roku<sup>154</sup>, na ekranach coraz częściej zaczęli pojawiać się bohaterowie niezdolni do wypełnienia powierzonej im misji i potwierdzenia swej męskości. Co istotne, nadal jednak była to męskość archetypiczna, kodowana w tradycyjny sposób – jednym ze znaków jej klęski było poddanie się wpływowi kobiety (*femme fatale*), sprzeniewierzenie wartościom płynącym z homospołecznej wspólnoty i dokonanie złego wyboru między spełnieniem prywatnym a waloryzowanymi pozytywnie profesjonalizmem i życiem zawodowym<sup>155</sup>. W tym sensie czarny kryminał, choć jako zjawisko był dość niekonwencjonalny na tle hollywoodzkich produkcji, nie odzęgnywał się od tradycyjnych fundamentów społeczeństwa Stanów Zjednoczonych, a siła fizyczna, indywidualizm, emocjonalna niedostępność, rola zdobywcy i władcy przestrzeni publicznej pozostawały jednoznaczными i niekwestionowanymi wyznacznikami triumfującej męskości. Łatwo zauważyć, że były to też cechy, jakimi musiał odznaczać się mężczyzna wewnątrzsterowny, co jest zgodne z tezą Riesmana wiążącego ten właśnie

<sup>154</sup> Choć za początek *film noir* najczęściej przyjmuje się rok 1941 i premierę *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, reż. John Huston), film ten był raczej *proto-noir*. Wszystkie cechy później kojarzone z nurtem pojawiły się bowiem naraz dopiero w 1944 roku, w *Żegnaj, laleczko* (*Murder, My Sweet*, reż. Edward Dmytryk) i *Podwójnym ubezpieczeniu* (*Double Indemnity*, reż. Billy Wilder).

<sup>155</sup> Właściwego wyboru potwierdzającego męskość – pomszczenia śmierci współnika i wyrzeczenia się kobiety – dokonuje bohater *Sokoła maltańskiego*. Postaci kierujące się innymi priorytetami muszą przegrać i tym samym egzemplifikują kryzys męskości – oszukują szefa i dają się skusić *femme fatale*, jak w *Podwójnym ubezpieczeniu*.

typ charakteru społecznego z warunkami panującymi w USA aż do końca II wojny światowej. Wspominani w *Samotnym tłumie* zdobywcy pogranicza i pierwsi osadnicy byli przecież konstruowani w westernach tak samo jak postaci z filmów przygodowych (odkrywczy lądów i mórz), kierujący się własnym kodeksem moralnym detektywi z czarnych kryminałów, a nawet gangsterzy robiący karierę od pucybuta do milionera.

Era Eisenhowera popularyzowała jednak inny wzorzec, a przejście między typami męskości dominującymi w latach czterdziestych i pięćdziesiątych oznaczało przemianę protagonistów brutalnych i bezwzględnych w obdarzonych większą delikatnością i empatią. Tę trajektorię postaw dobrze oddaje dialog z *Jeźdźca znikąd* (*Shane*, 1953, reż. George Stevens), w którym tytułowy bohater, szlachetny rewolwerowiec (Alan Ladd), mówi antagoniście, zachłannemu posiadaczowi ziemskiemu, że jego czasy minęły. Na pytanie – „A co z twoimi czasami?”, Shane przyznaje: „Moje też. Ale różnica polega na tym, że ja o tym wiem”. W filmie Stevensa nowe czasy należą do osadników nastawionych na wspólnotę, budowę miasta, szkół i kościoła. Z kolei Shane to postać jeszcze pozytywna, ale w kinie popularnym ery Eisenhowera tradycyjna i wewnętrzsterowna męskość nie tylko ustępowała miejsca nowym wzorcom, lecz zaczęła też być ukazywana w negatywnym świetle, a wręcz patologizowana. Co interesujące, proces ten odbywał się przy użyciu tych samych konwencji i gwiazd Hollywood, które wcześniej budowały pozytywny obraz tradycyjnej męskości. W latach pięćdziesiątych zaglądamy do kieliszka samotnicy i niegardzący przemocą indywidualności, prywatni detektywi naginający prawo w słusznej sprawie, a także gangsterzy i awanturnicy coraz rzadziej byli romantyzowani i heroizowani. O ile we wcześniejszych dekadach łatwo było współczuć ich hemingwayowskim dylematom, o tyle po wojnie i w latach pięćdziesiątych należało się ich po prostu bać, czego przykłady znajdziemy w licznych filmach, których bohaterowie stanowili jednoznaczne zagrożenie. Nie wyczerpywało to jednak ich negatywnego obrazu. Aura niebezpieczeństwa sama w sobie niekoniecznie musiałaby przecież świadczyć przeciwko

nim – typ uroczego łajdaka nie był w kinie niczym dziwnym, a kibicowanie gangsterom kina lat trzydziestych opisywano jako osobny fenomen<sup>156</sup>. Nie chodziło więc o samo zło, lecz obudowanie go kontekstami, a przede wszystkim powiązanie z określonym typem męskości, tak by „przekształcić znanego z *noir* lat czterdziestych twardziela w psychopatę i brutalnego przestępcę seksualnego lat pięćdziesiątych”<sup>157</sup> lub wpisać go w typ znany z gotyckich *noir*, czyli *homme fatale* (jak w *Zawrocie głowy* [*Vertigo*, 1958, reż. Alfred Hitchcock]).

Męskość w tych filmach jest kodowana jako tradycyjna i archetypiczna przez typy postaci i grających je aktorów: Humphreya Bogarta, Johna Wayne’a, Gary’ego Coopera, Roberta Mitchuma, czyli ikony hollywoodzkiego macyzmu, oraz ukazywana jako patologiczna. „Prawie każdy gwiazdor kojarzony z tym typem męskości w latach trzydziestych i czterdziestych, w pięćdziesiątych grywał role, w których przekształcał ją w neurozy i psychozy”<sup>158</sup>. Dlatego postać kreowaną przez Bogarta w *Pustce* (*In a Lonely Place*, 1950, reż. Nicholas Ray) ogarnia szaleństwo i alkoholizm, a Brant Royle (Gary Cooper) z *Tytoniu* (*Bright Leaf*, 1950, reż. Michael Curtiz) jest nadambitnym i bezwzględny arywistą. Ethanem Edwardsem (John Wayne) z *Poszukiwaczy* (*The Searchers*, 1956, reż. John Ford) powoduje nie rodzinną troska (tytułowe poszukiwanie porwanej przez Indian bratanicy bohatera), lecz nienawiść, podobnie jak Maxem Cadym (Robert Mitchum), który w *Przylądku strachu* (*Cape Fear*, 1962, reż. J. Lee Thompson) nie dochodzi sprawiedliwości, ale poddaje się obsesyjnemu mszczeniu wymagowanych krzywd. Tam, gdzie postaciom przyznawane są jakieś racje bądź cechy pozytywne, pojawiają się elementy dodatkowe – w *Dotyku zła* (*Touch of Evil*, 1958, reż. Orson Welles) wizualna deformacja i tak monumentalnego ciała porucznika Quinlana (Orson Welles), w *Pustce* niekontrolowana gwałtowność, która musi przynieść samozagładę.

<sup>156</sup> Por. Robert Warshow, *Gangster jako bohater tragiczny*, przeł. E. Werner, „Kultura” 1977, nr 48.

<sup>157</sup> Steven Cohan, *Masked Men...*, s. 82.

<sup>158</sup> Ibidem, s. 81.

Zauważalna w latach pięćdziesiątych zmiana w przedstawianiu tradycyjnego obrazu męskości i jej rytuałów (negatywny obraz boksu w *Stąd do wieczności* [*From Here to Eternity*, 1953, reż. Fred Zinnemann]) wiązała się zarówno z represjonowaniem agresji, jak i z promowaniem nowego, zewnątrzsterownego wzorca opartego na *togetherness*. Nastawienie na cudze potrzeby pojawiło się nawet w jednym z sandałowych hitów dekady, czyli w *Dawidzie i Batszebie*, gdzie narracja o miłości tytułowej pary spleta się z ideologią, a król Dawid (Gregory Peck) – nieco z zaskoczenia – zarzuca Uriaszowi (Kieron Moore), że ten zaniedbuje żonę i dom na rzecz misji wojskowej. Dawid pyta:

Czy próbowałaś kiedyś spojrzeć na sprawy z punktu widzenia twojej żony? [...] Co myśli twoja żona? Czy uważasz, że ona nie myśli ani nie czuje? Kobiety to ciało i krew, tak jak my [...], a w toku historii tak niewielu kobietom pozwolono zapisać swe nazwiska obok nazwisk mężczyzn. Życiem kobiety jest jej mąż [...], ale jeśli on tę miłość odrzuca i co innego stawia na pierwszym miejscu, jeśli odbiera jej życiu jedyne znaczenie, jakie ono może mieć, ona może szukać tej miłości gdzie indziej.

Wiele miejsca poświęcono analizie powtórnego powojennego udomowienia kobiet – przyjmuje się często, że początek drugiej fali feminizmu to rok 1963 i publikacja *Mistyki kobiecości* Betty Friedan. Prawdziwym kulturowym *novum* ery powojennej i czasów Eisenhowera była jednak próba pierwszego udomowienia mężczyzn i przewartościowania (w pewnych granicach) obrazu tych, którzy nie przystawali do archetypów poprzednich epok. W kinematografii odbywało się to w kilku rodzajach filmów charakterystycznych dla lat pięćdziesiątych: w grupie obrazów o pracy w korporacji kreowano mistykę rodziny, a w melodramatach rodzinnych skupiano się na emocjonalności, seksualności i relacjach międzygeneracyjnych, które były istotne także w filmach o młodocianych buntownikach. Pojedynczych przykładów dostarczały konwencje starsze, jak *home invasion movie* (*Godziny rozpacz* [*The Desperate Hours*, 1955, reż. William Wyler]), westerny (*Jeździec znikąd*) bądź *film noir*. Jeszcze inną kwestią,

niezwiązaną już z udomowieniem, były przemiany w strategiach wizualizowania ekranowej męskości, dostrzegalne w nowym pokoleniu aktorów, takich jak James Dean, Marlon Brando, Montgomery Clift i Paul Newman.

Ideologia rodziny promowana w kinie i innych mediach (przede wszystkim w prasie) opierała się na dwóch głównych elementach związanych ze stylem życia nowego amerykańskiego przedmieścia (nie licząc tradycyjnej roli kobiet) – udomowionej męskości oraz *togetherness*. Co nie zaskakuje, obie te koncepcje budziły kontrowersje i były przedmiotami debat medialnych. Z jednej strony rozrost i styl życia klasy średniej postrzegano jako powojenne zdobycze, a „udomowiony żywiciel rodziny stał się ucieleśnieniem osiągnięć demokratycznych”<sup>159</sup>. Miał być konsumentem i partnerem żony zaangażowanym w przestrzeń domową, rodzicem wychowującym potomstwo w duchu liberalnym, dalekim od autorytarnych wzorców kojarzonych z wrogimi ideologiami (nazizmem i komunizmem). Z drugiej strony partnerstwo to było postrzegane jako ustąpienie z pola tradycyjnej męskości i sfery publicznej. Krytycy *togetherness* (wśród nich Bruno Bettelheim) dowodzili, że nowy typ rodziny obniża poczucie własnej wartości u mężczyzn, zaburza granice między macierzyństwem a ojcostwem, pozbawia chłopców męskich wzorców osobowych – innymi słowy, prowadzi do zniewieścienia<sup>160</sup>. Ta przeciwstawność postulatów dotyczących wzorca męskości była tematyzowana w kinie, dając szeroką panoramę strategii wyłaniania wzorca mężczyzny idealnego – już nie agresywnego macho, brutalnego zdobywcy ery pogranicza i asfaltowej dżungli, ale też nie zdominowanego przez żonę bądź matkę „mięczaka”, którego przerysowany obraz pojawił się w jednym z najśłynniejszych filmów nie tylko tej dekady, czyli *Buntownika bez powodu* (*Rebel without a Cause*, 1955, reż. Nicholas Ray).

<sup>159</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>160</sup> Por. Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 175.

## Człowiek organizacji

*Skończę college [...], będę pracował w jakimś biurze i zarabiał kupę szmalu,  
a do roboty będę jeździł taksówkami albo autobusami, będę czytywał gazety  
i grał w brydża.*

J.D. Salinger, *Buszujący w zbożu*<sup>161</sup>

Tradycyjna męskość alfa w kinie lat pięćdziesiątych przejawiała się nie tylko w patologicznym obrazie niepoohamowanej agresji fizycznej, osuwaniu się w szaleństwo i bezwzględnej brutalności. Jak wskazywał Riesman, wewnątrzsterownością odznaczeni się zarówno podróżnicy, zdobywcy, pierwsi osadnicy bądź kowboje, jak też wielcy przemysłowcy i przedsiębiorcy (w tym Henry Ford, twórca fordyzmu, systemu kluczowego dla zewnątrzsterownych lat pięćdziesiątych). Byli to potężni ludzie nastawieni przede wszystkim na indywidualną korzyść – akumulację kapitału połączoną z zaspokojeniem jednostkowych ambicji. Ponieważ reprezentowali kapitalistyczny sukces, zimnowojenna atmosfera nie pozwalała pokazywać ich w złym świetle, ścieżka ich kariery nie była jednak właściwa dla zewnątrzsterownego wzorca klasy średniej. Nowy mężczyzna – zarówno w sferze zawodowej, jak i emocjonalnej – wylał się więc ich kosztem, lecz na drodze mniej gwałtownej niż w filmach o gangsterach i psychopatach.

Choć zatem jednym z najbardziej mitogennych elementów amerykańskiej kultury była kariera od pucybuta do milionera, w latach pięćdziesiątych wzór *self-made mana* na krótko ustąpił miejsca innemu. Już w 1951 roku, uwspółcześniając akcję *Ame-rykańskiej tragedii* (1925) Theodore'a Dreisera, George Stevens wskazywał, że arywistyczne dążenie do tytułowego miejsca pod słońcem (*A Place in the Sun*), oznaczającego nie tylko miłość, ale też karierę i bogactwo, może zaprowadzić do nieszczęścia. Symbolem epoki stał się więc mężczyzna w szarym garniturze, pracownik zawodów, które w tamtym czasie nie były jeszcze postrzegane jako tradycyjne – w *public relations*, reklamie,

<sup>161</sup> J.D. Salinger, *Buszujący w zbożu*, przeł. Magdalena Słysz, Albatros, Warszawa 2007, s. 192.

na stanowiskach zarządczych w wielkich przedsiębiorstwach. W emblematycznego bohatera tego typu wcielił się Gregory Peck w adaptacji powieści Sloana Wilsona (*Człowiek w szarym garniturze* [*The Man in the Gray Flannel Suit*, 1956, reż. Nunnally Johnson]), reprezentanta krótko istniejącego cyklu korporacyjnego. Filmy te koncentrowały się na miejscu pracy i wyborach zawodowych mężczyzn z klasy średniej, w perswazyjnym stylu kina hollywoodzkiego podsuwając słuszne rozwiązania i naświetlając konsekwencje niewłaściwych decyzji. Co szczególnie interesujące, a zarazem wpisujące się w ducha epoki i domowej mistyki, postaciami płacącymi cenę za błąd są tu mężczyźni na szczytach władzy – szefowie korporacji, będących w kinie lat pięćdziesiątych główną areną męskich zmagani zawodowych. W *Radzie nadzorczej* (*Executive Suite*, 1954, reż. Robert Wise) prezes umiera, ledwo przekroczywszy pięćdziesiątkę, zdrowie odmawia posłuszeństwa także postaciom z *Człowieka w szarym garniturze* (Fredric March jako Ralph Hopkins) i *Patterns* (1956, reż. Fielder Cook; Ed Begley jako Bill Briggs). Bohater *Kobiecego świata* (*Women's World*, 1954, reż. Jean Negulesco), Ernest Gifford (Clifton Webb), poszukuje godnego następcy dla zmarłego menedżera, którego „oddaniu firmie nie mógł przeszkodzić nawet lekarz”. Zaangażowanie w pracę i utrzymanie najwyższej pozycji (prezesa bądź członka zarządu) jest chorobliwe, kosztuje nie tylko zdrowie, ale i rodzinę – konflikt z zaniedbywanymi kobietami jest pobocznym, lecz wyraźnie podkreślanym wątkiem *Człowieka w szarym garniturze* i *Rady nadzorczej*, w *Patterns* syn wypomina ojcu wszystkie odwołane wyjścia do kina i na mecze.

„Ja jestem firmą”, mówi tytułowy Cash McCall (James Garner; *Cash McCall*, 1960, reż. Joseph Pevney) – jest ona zatem nie tylko miejscem pracy, ale też rodziną zastępczą i królestwem. Także chromowa dżungla, przestrzeń, do której przynależą *executives* – w większości filmów wprowadzana na początku ujęciami ustanawiającymi drapaczy chmur i dzielnic biznesowych (często Wall Street) – jest albo wizualnie przeciwstawiana obrazowi domów, albo w ogóle wypiera i unieważnia sferę prywatną. Przedsiębiorstwo zajmuje w życiu swego przywódcy miejsce rodziny – sekretarki wchodzą w role matek i żon, zarówno jako

opiekunki swych szefów, jak i ich kochanki (bohater w *Radzie nadzorczej* podkreśla, że spotyka się z sekretarką, bo tylko u niej czuje się jak w prawdziwym domu). Dlatego następca Gifforda w *Kobiecym świecie* nie jest wyłaniany w drodze konkursu, lecz osobistego wyboru prezesa, niczym ulubiony syn; ojcowsko-synowska relacja łączy również bohaterów pozostałych filmów – w *Człowieku w szarym garniturze* Hopkins dostrzega podobieństwo między protagonistą granym przez Pecka a swoim nieżyjącym synem. Wątek ten jest jeszcze silniej obecny w powieści, gdzie Tom Rath odnosi wrażenie, że oferując mu stanowisko osobistego asystenta, Hopkins chce go do siebie upodobnić, „stworzyć na swój własny obraz [...], zatrudnić sobie syna”<sup>162</sup>. W konsekwencji prawdziwe rodziny są spychane na drugi plan, co oczywiście kończy się źle – Avery Bullard (*Rada nadzorcza*) dostaje zawału serca na początku, a Bill Briggs (*Patterns*) w finale (co interesujące, obie sceny są nakręcone w przedłużonym ujęciu z punktu widzenia bohatera [POV]).

Człowiek na szczycie niekoniecznie jest postacią negatywną, raczej pozytywną, ojcowską – po Bullardzie płaczą prawie wszyscy współpracownicy i cała administracja firmy, Gifford i Hopkins to ludzie mili, wyrozumiali, a przede wszystkim mądrzy, ponoszący jednak konsekwencje swych wcześniejszych decyzji. Dlatego filmy tej konwencji wprowadzają dodatkowe typy i postawy ludzi na szczycie. Większość łączy to, że muszą wybierać między pracą a domem – na początku *Rady nadzorczej* każdy z jej członków rezygnuje z planów rodzinnych z powodu nagłego posiedzenia w piątkowy wieczór. Jeśli przejrzeć się postaciom negatywnym, jak Loren Shaw (Fredric March) w *Radzie nadzorczej* i pan Ramsey (Everett Sloane) w *Patterns*, widać, iż są podporządkowani wyłącznie firmie – jako jedyni nie zostają pokazani w kontekście życia prywatnego, co sugeruje, że go nie mają. Żyją tylko sprawami korporacji, napędza ich osobisty sukces, są gotowi poświęcić wszystko dla zysku, co nie przysparza im pozytywnej oceny – Ramsey wielokrotnie podkreśla, że nie jest miłą osobą, a Everett Sloane gra go środkami ostrymi, jako człowieka odrażającego.

<sup>162</sup> Sloan Wilson, *The Man in the Gray Flannel Suit...*, s. 239.



Co istotne, ich najgorsze cechy można opisać w kategoriach wewnątrzsterowności – bezosobowej i pozbawionej czynnika ludzkiego (co zaznacza bohater *Patterns*); Sloan Wilson opisuje Hopkinsa jako „maszynę do pracy”<sup>163</sup>.

Głównym bohaterem filmu korporacyjnego nie jest jednak ani wewnątrzsterowny szef, ani otaczający go doradcy, ale mężczyzna młodszy (co zawsze jest podkreślane), mąż i ojciec, przedstawiciel klasy średniej i pracownik nieco niższego szczebla, stawiany w toku fabuły przed dylematem – kariera czy rodzina. Oczywiście praca mężczyzn jako taka nie była demonizowana (w przeciwieństwie do pracy zawodowej kobiet), byłoby to absurdalne z wielu powodów. Zgodnie z duchem zewnątrzsterowności nie mogła jednak polegać na bezwzględnym dążeniu do jednostkowego sukcesu i walce o najwyższe stanowiska. W toku narracji bohater, by odzwierciedlać nowy ideał udomowionej, „fordowskiej” męskości<sup>164</sup>, musiał więc odrzucić pokusę wielkiej kariery i odnaleźć się w połowie drogi, jako człowiek szeregowy, nieaspirujący do indywidualnego wyróżnienia. Dlatego Tom Rath w finale *Człowieka w szarym garniturze* deklaruje, że jest mężczyzną typu „od dziewiętej do piątej”, który zawsze wybierze czas z rodziną, a nie poświęci wszystkiego dla firmy. Spotyka się to zresztą z aprobatą jego szefa, który wolałby przypominać Toma niż być spełniającym się w pracy zdobywcą. W książce Sloana Wilsona postawa Toma jest podkreślona nawet mocniej, ponieważ jednoznacznie odmawia on awansu – w adaptacji zostaje to ujęte bardziej aluzyjnie, niemniej wybór bohatera w filmie emblematycznym dla nurtu jest bardziej niż klarowny.

Tam, gdzie postać jednak sięga po stanowisko, jak McDonald Walling (William Holden) w *Radzie nadzorczej*, pojawia się dobitna zapowiedź zmiany stylu zarządzania, co jest też istotne ze względu na filmowy i kulturowy wizerunek korporacji. Trzeba bowiem pamiętać, że to nie lata pięćdziesiąte przyniosły jej pierwsze filmowe obrazy. Jednym z najwcześniejszych było arcydzieło epoki niemej, czyli *Człowiek z tłumem* (*The Crowd*, 1928,

<sup>163</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>164</sup> Za: Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 20.

reż. King Vidor). Sugerował on, że wspinanie się po zawodowej drabinie niekoniecznie przynosi szczęście, zwłaszcza jeśli synonimem kariery będzie jedno z setek biur, na jednym z setek pięter w drapaczu chmur, a potem samodzielne biuro, z którego zarządza się pozostałymi setkami anonimowych pracowników. Co jednak ważne, *Człowiek z tłumu* proponował negatywny wizerunek korporacji jako takiej, bezdusznej i unifikującej. Lata pięćdziesiąte zmieniają ten obraz<sup>165</sup>. To już nie firma bądź struktura są winne. Wręcz przeciwnie – problem leży w nieumiejętności zrównoważenia pracy i życia osobistego, co można zauważyć także w komediach romantycznych tego okresu rozgrywających się w wielkich przedsiębiorstwach, czyli w *Sabrinie* (1954) i *Garsonierze* (*The Apartment*, 1960) Billy’ego Wildera. W sposób typowy dla dekady odpowiedzialnością za niepowodzenia, wypaczenia i błędy zostają więc obarczone jednostki, a nie system.

W *Radzie nadzorczej*, w finałowej przemowie, która zapewnia mu niezbędne głosy zarządu, Walling zarysowuje własną, zewnątrzsterowną linię. Stawia się w opozycji zarówno do zmarłego prezesa, jak i głównego konkurenta do jego stołka (Fredric March jako Shaw) – ich żądy zysku, tkwienia w przeszłości i „potrzeby robienia rzeczy, których nie osiągnął nikt inny”. Avery Bullard był „człowiekiem ze szczytu wieży” (metaforycznie i dosłownie, w odniesieniu do siedziby korporacji), który niczego i nikogo poza sobą nie potrzebował. McDonald Walling wierzy z kolei, że duma nie powinna oddzielać człowieka od współpracowników innych szczebli (sam zasiada w zarządzie, ale przede wszystkim jest projektantem) – „siłą żadnej firmy nie może być duma jednego człowieka, musi nią być duma tysięcy [...], od linii produkcyjnej aż po sam szczyt wieży”; jest nastawiony na sygnały z zewnątrz (co widać, gdy słuca zdania zwykłych pracowników i robotników), cechuje go wewnętrzna

<sup>165</sup> Co interesujące, negatywny obraz korporacji pojawiał się wówczas w konwencji *noir*, coraz mniej pasującej do ducha czasów, na przykład w filmach *I Walk Alone* (1947, reż. Byron Haskin), *Siła zła* (*Force of Evil*, 1948, reż. Abraham Polonsky) i *Amerykański świat podziemia* (*Underworld U.S.A.*, 1961, reż. Samuel Fuller), gdzie strukturę korporacyjną przyjmują organizacje przestępcze.

siła, ale równoważona zewnątrzsterownym dążeniem do wspólnotowości. Nie zapomina też o rodzinie, co jest istotą formuły – w jednym z finałowych dialogów pada kwestia, że zawsze będzie wracał do żony, a w ostatnim zdaniu filmu pyta ją o wynik szkolnego meczu syna. Jest najlepszym kandydatem, ponieważ potrafi zachować równowagę między sferami prywatną a publiczną.

Nieco podobnie postępuje Fred Staples (Van Heflin) z *Patterns*, ale finał tego filmu jest mniej jednoznaczny niż *Człowieka w szarym garniturze* i *Rady nadzorczej*. Staples musi wybrać między odejściem z firmy, której politykę, ale też indywidualne zachowania szefa potępia, a pozostaniem i wejściem w istniejące tryby. Decyduje się zostać – z jednej strony sugeruje żonie, że wywalczył pracę na własnych, etycznych warunkach (już na początku stwierdza, że „przytnie firmę do swoich rozmiarów”), z drugiej, w konfrontacji z prezesem zapowiada, że będzie z nim walczył, także o stanowisko. W filmach o korporacji z reguły oznaczało to jednak rozpad życia rodzinnego, zwłaszcza że Staples powielił podwójny negatywny wzór – po pierwsze, bezwzględnego prezesa, pana Ramseya, po drugie, Billa Briggsa, który dla firmy poświęcił rodzinę i zdrowie.

Podobnemu dylematowi w całości poświęcony jest *Kobiece świat*, nawet bardziej reprezentatywny dla ideałów epoki, w którym obserwacji poddane są trzy związki – każdy z mężów to pretendent ubiegający się o wysokie stanowisko. Jest to coś w rodzaju castingu, w którym chodzi jednak nie o kompetencje zawodowe (potwierdzone na początku filmu w dialogu), lecz charakter, a konkretnie stosunek do rodziny. W toku akcji nie ulega wątpliwości, że najlepszym kandydatem jest Bill Baxter (Cornel Wilde), szczęśliwy mąż i ojciec, który nie zamierza porzucić *togetherness* dla kariery. Drugi mężczyzna, Sid Burns (Fred MacMurray), musi z kolei zrozumieć, jakie powinny być jego priorytety i przestać zaniedbywać żonę (Lauren Bacall) – dla niego przyjęcie awansu byłoby równoznaczne z rozpadem rodziny, w finale oczywiście więc rezygnuje. Zwycięża zatem ten trzeci, Jerry Talbot (Van Heflin), którego małżeństwo w punkcie wyjścia jest nieudane – żona (Arlene Dahl) jest nawet bardziej zdeterminowana, by zrobić karierę, niż on sam. Ponieważ i tak

nie jest skłonna zapewnić mu rodzinnego domu (nie mają dzieci), bohater może spełnić się tylko w pracy. Z konkluzji wynika, że choć wywalczył awans, tak naprawdę przegrał szczęście – w przeciwieństwie do dwóch pozostałych mężczyzn. W ten sposób można tłumaczyć tytuł filmu – kobiecym światem są tradycyjnie feminizowane wartości rodzinne, stawiane w opozycji do wewnątrzsterowności samców alfa, zbywców pogranicza oraz dżungli – asfaltowych i chromowych.

Wybór dokonywany przez bohaterów filmów korporacyjnych, ich rozdarcie między domem a karierą, zostaje wzmocniony przez zaprezentowanie go jako kwestii etycznej – dlatego tak wyraźnie podkreślane są zarówno umiarkowanie uczciwe działania konkurentów (bądź żon, jak w *Patterns* i *Kobiecym świecie*), jak i potencjalne konsekwencje niemoralnego zarządzania firmą i wejścia w utarte schematy (jak w *Patterns*). Aspekt ten zostaje szczególnie zaakcentowany w *Człowieku w szarym garniturze*, tekście najbardziej reprezentatywnym dla korpo-narracji, który zdefiniował wyobrażenie o klasie białych kołnierzyków. Właśnie tu pojawiają się kojarzone z ich stylem życia akcesoria i przestrzenie – oczywiście tytułowy ubiór, ale też dom na przedmieściu i charakterystyczny dojazd do pracy (stacja kolejowa, pociąg, w którym wszyscy wyglądają identycznie i czytają gazetę), martini po powrocie. W tym filmie wybór zawodowy – awansować czy nie – zostaje zestawiony z retrospekcją bohatera, żołnierza na frontach II wojny światowej.

Przywołanie przeszłości ma tu dwa cele. Pierwszym z nich jest skonfrontowanie dwóch wzorców męskości – agresywnej i wymagającej potwierdzenia w walce (dosłownej, na froncie) oraz domowej, ukazanej korzystniej, w której Tom Rath lepiej się też odnajduje. Jego największą traumą pozostaje powracające we wspomnieniach zabicie niemieckiego żołnierza po to, by zabrać mu kurtkę – wątek ten został wzmocniony w stosunku do książki, gdzie motywacja była taktyczna. Zarzucane Tomowi przez żonę (Jennifer Jones) niezdecydowanie (inne stanowisko zapewniłoby rodzinie jeszcze lepsze warunki) zostaje w ten sposób przeciwstawione wojennej agresji. Betsy wytyka mężowi, że „na wojnie stracił charakter”, ale jego zachowanie tak naprawdę

oznacza odrzucenie męskości w wersji macho i wybór lepszej wersji. Znamienne zresztą, że właśnie po tej kwestii Tom zostaje pokazany jako czuły i troskliwy ojciec, warto bowiem zauważyć, że mężczyzna domowy wystrzegał się wszelkiej przemocy, w latach pięćdziesiątych właściwej męskości patologicznej<sup>166</sup>. Jeśli musiał po nią sięgnąć, to tylko po wyczerpaniu innych możliwości, jako środek ostateczny w obronie domu i rodziny. Tak robią bohaterowie filmów z nurtu *home invasion*, czyli Sam Bowden (Gregory Peck) w *Przylądku strachu* i Dan Hilliard (Fredric March) w *Godzinach rozpacz*, a w obu produkcjach podkreślone zostaje także zagrożenie gwałtem, jakie napastnik niesie dla córek bohaterów (oraz żony w *Przylądku strachu*). Symptomatyczne, że akty ostatecznej przemocy, czyli śmierć agresorów, dokonują się poza domami protagonistów. W *Przylądku strachu* są to łódź i koryto rzeki, z kolei Hilliard ogranicza się do wyrzucenia Griffina (Humphrey Bogart) na zewnątrz, gdzie ten ginie z rąk policji (wcześniej tak samo umarł młodszy brat Griffina, gangster jest więc odpowiedzialny za krzywdę dwóch rodzin, Hilliardów i własnej).

Drugim celem przywołania wojennej przeszłości w *Człowieku w szarym garniturze* było zaakcentowanie etycznego wymiaru wyboru bohatera między uczciwością i rodziną a cynicznie robioną karierą. Tom miał bowiem podczas wojny romans z młodą Włoszką, która urodziła jego dziecko, o czym on nie wiedział. Uporządkowanie spraw zawodowych i prywatnych – wyznaczenie prawdy żonie i wzięcie na siebie finansowej odpowiedzialności za nieślubnego syna – przebiegają równolegle, prowadząc do finału, w którym bohater jest znów w porządku i wobec rodziny, i wobec siebie.

Protagonisci filmów korporacyjnych musieli przede wszystkim nauczyć siebie i mężczyzn na widowni odczuwać satysfakcję nie tyle z pracy biurowej, na jakimkolwiek stanowisku, ile z życia domowego. Ponieważ określenie „człowiek w szarym,

<sup>166</sup> Przykładem bohatera, który nie potrafi odrzucić wojennej przeszłości i traumy, jest Troy Boone (Cameron Mitchell) ze *Wszystko na kredyt* (*No Down Payment*, 1957, reż. Martin Ritt), który dopuszcza się gwałtu na sąsiadce, stając się kolejnym przykładem agresywnego macyzmu.

flanelowym garniturze” oznaczało najczęściej „kogoś, kto poświęcał indywidualizm na rzecz przynależności do anonimowej klasy średniej”<sup>167</sup>, przedstawiciele białych kołnierzyków „skupiali się coraz bardziej na życiu rodzinnym jako alternatywie dla zatrudniających ich bezosobowych korporacji”, a „ich pozycja żywiciela rodziny miała dawać poczucie spełnienia wynagradzające anomie odczuwaną w trybach zawodowej rutyny”<sup>168</sup>. Taki obraz domu i rodziny (bądź romansu prowadzącego do małżeństwa) pojawiał się nie tylko w korpo-filmach, ale także w komediach, które pracę zawodową miały jedynie za tło lub pretekst. Już pod koniec lat czterdziestych, w *Marzeniach o domu* (*Mr. Blandings Builds His Dream House*, 1948, reż. H.C. Potter) willa poza miastem (choć jeszcze nie na przedmieściu) ma stać się dla pracującego w reklamie bohatera (Cary Grant) i jego rodziny wytchnieniem od życia na Manhattanie, pokazanego jako przestrzeń tłumów, korków, pośpiechu, hałasu i braku prywatności. Z kolei w *Garsonierze* związek z koleżanką z pracy (Shirley MacLaine) jest lekarstwem na monotonię i anonimowość szeregowego wyrobnika korporacji (Jack Lemmon), a w *Sabrinie* miłość tytułowej bohaterki (Audrey Hepburn) staje się zbawieniem dla prezesa wielkiej firmy, Linusa Larrabee (Humphrey Bogart), pracoholika nieumiejącego odnaleźć radości życia.

## Śmierć patriarchy

*Gdybym musiał wybierać, umarłbym za Tatę. Ale nie będę dla niego żyć.*

Edna Ferber, *Giant*<sup>169</sup>

W filmach o korporacjach następcy – symboliczni synowie – powinni wybrać inaczej niż prezesi-ojcowie, opowiadając się tym samym za nowym wzorcem męskości: pojednawczym, empatycznym i dostrzegającym wartość w relacjach osobistych.

<sup>167</sup> David Halberstam, *The Fifties*, s. 526.

<sup>168</sup> Za: Steven Cohan, *Masked Men...*, s. 55.

<sup>169</sup> Edna Ferber, *Giant*, Perennial Classics, New York 2000, s. 343.

Analogiczny proces stał się głównym tematem melodramatów rodzinnych, choć tym razem obszar zmagania i negocjacji był już całkowicie prywatny – zgodnie z nazwą podgatunku ramy dla relacji bohaterów wyznaczała prawdziwa rodzina, stojąca tym razem w centrum, a nie na obrzeżach narracji<sup>170</sup>. Także z tego powodu filmy tej konwencji były znacznie mniej koncyliacyjne – konflikt był w nich dużo głębszy, bardziej emocjonalny i gwałtowny, intensyfikowany przez środki filmowe i wpływ psychoanalizy. Jak już wspomniałam, freudyzm był jedną z czołowych mód intelektualnych Stanów Zjednoczonych tego okresu, a jego najdoskonalszą emanacją w kinie amerykańskim stał się właśnie melodramat rodzinny. Douglas Sirk deklарował „zmierzenie [...] do wydobycia wewnętrznej przemocy, energii postaci, która w całości jest w nich i nie może się wydostać”<sup>171</sup>. Stwierdzenie to może przywołać na myśl zarówno proces psychoterapeutyczny – przynajmniej ten znany z kina – jak i dynamikę typową dla melodramatu rodzinnego z finałem zrealizowanym „tątką emocjonalnego szoku”<sup>172</sup>, gdzie kulminacja napięcia i finałowa konfrontacja przynoszą *katharsis* oraz przełom emocjonalny otwierający bohaterów na porozumienie z pozostałymi członkami rodziny. Również dlatego melodramat rodzinny proponował mniej jednoznaczny i pozytywny obraz amerykańskiej rzeczywistości, choć i tu celem narracji była zmiana hegemonicznego

<sup>170</sup> Warto od razu zaznaczyć, że także filmy innych gatunków ujmowano niekiedy w ramy melodramatu rodzinnego, czego dobitnym przykładem jest western *Biały kanion* (*The Big Country*, 1958, reż. William Wyler); elementy tej konwencji pojawiają się też w obrazach o karierze korporacyjnej, takich jak *Młodzi filadelfijczycy* (*The Young Philadelphians*, 1959, reż. Vincent Sherman) i *Widok z tarasu* (*From the Terrace*, 1960, reż. Mark Robson), gdzie wysoka pozycja społeczna i korporacyjna młodego bohatera, Davida Eatona (Paul Newman), zmusza go do tkwienia w pozbawionym miłości małżeństwie z zimną i nieczułą kobietą z wyższych sfer (Joanne Woodward), kosztem prawdziwej miłości do dziewczyny zwykłej, mogącej stać się idealną żoną z przedmieścia.

<sup>171</sup> Za: Thomas Elsaesser, *Opowieści o wściekłości i wrzasku: uwagi o rodzinnym melodramacie*, przeł. Sławomir Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2008, nr 29, s. 11.

<sup>172</sup> *Ibidem*, s. 12.

wzorca męskości z wewnątrzsterownego patriarchy na nowy typ, niewiązany już jednak bezpośrednio ani z pracą, ani z ideologią przedmieść.

W tym ujęciu melodramat jest więc rozumiany nie jako fabuła skoncentrowana wokół rozdzielającego kochanków mitu miłości niemożliwej, lecz „kategoria ekspresywna”, wyrażana między innymi przez środki afektywne<sup>173</sup> (wnoszące patos, emocjonalność i podtekst seksualny), samoświadome użycie stylu, wizualne metafory, dramatyczne przyspieszenia, określone wątki (rodzina, seksualność, role płciowe, tożsamość) i „histerię kipiącą tuż pod powierzchnią zdarzeń”<sup>174</sup>. Te tropy i emocje dobrze komponowały się z coraz popularniejszymi wówczas systemami szerokoekranowymi, wykorzystanymi na przykład w *Na wschód od Edenu* (*East of Eden*, 1955, reż. Elia Kazan) i *Ta ziemia jest moja* (*This Earth Is Mine*, 1959, reż. Henry King). Pozwalały one na zawarcie większej liczby postaci i obiektów w kadrze, ułatwiały inscenizację nie tylko w głąb<sup>175</sup>, ale „równolegle” do ekranu, wydłużały czas trwania ujęć, zmniejszając tym samym częstotliwość cięć (w scenach dialogowych zamiast figury ujęcie-przeciwujęcie częściej pokazywano wszystkich rozmówców w jednym kadrze). Te środki świetnie sprawdzały się w prezentacji szerokiej przestrzeni, korespondując jednak nie tylko z wizualną spektakularnością filmów sandałowych i westernów, ale też z wieloobsadowymi melodramatami rodzinnymi. Gigantyczne ranczo Benedictów w *Olbrzymie* (*Giant*, 1956, reż. George Stevens), winnice w *Ta ziemia jest moja*, szyby naftowe w *Olbrzymie* i *Pisanym na wietrze* (*Written on the Wind*, 1956, reż. Douglas Sirk) nadają rodzinnym dramatom dodatkowego epickiego impetu, a nawet tam, gdzie filmy rozgrywały się w ograniczonych przestrzeniach domów, sprawni

<sup>173</sup> Nieobecna była jednak „strategia łoż”, charakterystyczna dla melodramatów o nieszczęśliwej miłości; termin za: Alina Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994, s. 47.

<sup>174</sup> Thomas Elsaesser, *Opowieści o wściekłości i wrzasku...*, s. 20–22.

<sup>175</sup> W latach czterdziestych często sięgano po głębię ostrości, na przykład w *Obywatelu Kane* (*Citizen Kane*, 1941, reż. Orson Welles) i *Lisim gnieździe* (*The Little Foxes*, 1941, reż. William Wyler).



twórcy potrafili wykorzystać nowy format (jak w *Na wschód od Edenu* i *Domu od wzgórza* [*Home from the Hill*, 1960, reż. Vincente Minnelli]). Melodramat rodzinny rozmachem emocjonalnym dorównywał więc najbardziej efektywnym dziełom epoki, kreśląc rozgrywające się na ekranie nieszczęścia w istic biblijnej skali<sup>176</sup> (co zresztą zbliżało go do filmów sandałowych, także definiując kino lat pięćdziesiątych). Innym środkiem szczególnie charakterystycznym dla ery Eisenhowera i melodramatów rodzinnych był technikolor<sup>177</sup>, doskonale spójny z tą konwencją. Osiągana w nim nienaturalna intensywność barw podkreślała nie tylko *mise-en-scène*, ale też fundamentalny dla tej konwencji i balansujący na granicy hysterii ekspresywny styl gry, oddający gwałtowność uczuć i wewnętrznych konfliktów targających postaciami<sup>178</sup>.

Analiza melodramatów rodzinnych przynosi również intrygującą obserwację na temat zmieniającej się roli gatunków w kinie amerykańskim. Zastanawiającym paradoksem lat pięćdziesiątych, w dużej mierze kojarzonych z konserwatyżmem oraz zachowawczą ideologią utrwalaną w filmach, jest bowiem sposób, w jaki swoje funkcje, przynajmniej częściowo, odwróciły wówczas dwie popularne konwencje. Potencjał rewolucyjny zawsze realizowały komedie, co widać w ślapsticku (ośmieszający władzę policjanci Keystone Macka Sennetta), dziełach Charlesa Chaplina bądź *screwball comedy*. Melodramatowi zwyczajowo – i słusznie – przypisuje się charakter perswazyjny i rolę wehikułu dominującej, zachowawczej ideologii. W latach pięćdziesiątych (i na początku sześćdziesiątych) tę ostatnią funkcję realizowały jednak filmy obyczajowe i komedie o miłości, natomiast melodramaty

<sup>176</sup> Bezpośrednie nawiązania do Biblii znajdziemy chociażby w *Na wschód od Edenu*, *Życiu na szali* (*Bigger Than Life*, 1956, reż. Nicholas Ray) i *Ta ziemia jest moja*.

<sup>177</sup> Trójbarwny technikolor zaczęto stosować w latach trzydziestych, a dwubarwny jeszcze wcześniej.

<sup>178</sup> Taki styl gry doskonale widać w rolach Elizabeth Taylor w *Nagle, zeszłego lata* (*Suddenly, Last Summer*, 1959, reż. Joseph L. Mankiewicz), Natalie Wood we *Wiosennej bujności traw* (*Splendor in the Grass*, 1961, reż. Elia Kazan), Glorii Grahame w *Pajęczynie* (*The Cobweb*, 1955, reż. Vincente Minnelli), ale też mężczyznom – Jamesa Deana we wszystkich trzech filmach, jakie zrobił, oraz Jamesa Masona w *Życiu na szali*.

rodzinne dźwigały ciężar dekonstrukcji tradycyjnych filarów społeczeństwa – uświęconych zwyczajem ról społecznych oraz wielkich familii z patriarchalnymi przywódcami na czele. Choć więc wśród przyczyn zainteresowania tą konwencją można wskazać zarówno ogólnoamerykańską fascynację bezrefleksyjnie adaptowanym freudyzmem, jak też szerszą koncentrację na rodzinie i społecznie sankcjonowanych rolach płciowych, to jednak treści melodramatów i relacje między postaciami kwestionują konserwatywną narrację obyczajową – zwłaszcza w odniesieniu do męskości.

Sprawia to, że pisząc o melodramatach (i komediach) epoki, warto sięgnąć do koncepcji gatunków regresywnych (czyli realizujących formułę tekstu klasycznego<sup>179</sup>) oraz progresywnych (wchodzących z nią w polemikę). O ile komedia tradycyjnie była postrzegana jako subwersywna, a melodramat jako konserwatywny, to w latach pięćdziesiątych ta klasyfikacja uległa odwróceniu – komedie stały się regresywne, zaś melodramaty (w wydaniu rodzinnym) progresywne. To ostatnie pojęcie z reguły nie jest odnoszone do kina hollywoodzkiego złotej ery – takie filmy pojawiały się w Stanach Zjednoczonych przede wszystkim na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wpisując się w margines głównego nurtu, czyli kino kultu. Przy bliższej analizie widać jednak, że melodramat rodzinny lat pięćdziesiątych także spełnia kryteria progresywności, choć znacznie mniej ostentacyjnie niż kino niezależne – jest raczej jego prefiguracją niż realizacją, zwłaszcza melodramaty Douglasa Sirka produkowane przez Rossa Huntera<sup>180</sup>.

Kino progresywne „zachowuje cechy formuły gatunkowej, przy jednoczesnym posługiwaniu się logiką nieumiarkowania”<sup>181</sup>. Przejawia się ona w trzech strategiach, z których pierwsza

<sup>179</sup> Por. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2005, s. 548–606.

<sup>180</sup> Dwoistą rolę filmów Sirka, należących zarazem do kina progresywnego i dominującego, analizuje Andrzej Pitrus w książce *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirka*, Rabid, Kraków 2006.

<sup>181</sup> Za: Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Trio, Warszawa 2008, s. 122.

to przełamanie stylu zerowego, co w melodramatach rodzinnych, podobnie jak w wielu innych filmach epoki, osiągnano – choć w ograniczonym stopniu – za pomocą technikoloru i technik szerokoekranowych, z samej swej istoty intensyfikujących przekaz wizualny i niewpisujących się w imperatyw neutralności środków wyrazu. Z nawarstwiania charakterystycznych elementów konwencji, takich jak środki afektywne i historyczny styl gry, wyolbrzymiający dylematy postaci, wynika strategia druga, czyli dekonstrukcja schematów fabularnych. Stylistyka filmów Sirk (ale też melodramatów rodzinnych w ogóle) to niemalże wzorcowa logika ekscesu, a reżyser swobodnie i ostentacyjnie operuje kiczem – fabularnym (motywy nawrócenia grzesznika i cudownego ozdrowienia we *Wspaniałej obsesji* [*Magnificent Obsession*, 1954]), wizualnym (quasi-disneyowskie jelonki w finale *Wszystko, na co niebo zezwala* [*All That Heaven Allows*, 1955]) i audialnym (anielskie chóry o wyraźnych konotacjach religijnych we *Wspaniałej obsesji*). Dla duetu reżysersko-producentckiego Sirk-Hunter charakterystyczny był przesyt wizualny i kumulacja środków. Stosowanie wewnętrznego podziału ekranu (lustra, okna), muzyka, rola rekwizytów (kwiaty, gołąbki), sentymalna fabuła, gra aktorska, prowadzenie kamery są tautologiczne, wspólnie tworząc styl pełniący ironiczną funkcję dystansującą. Przykładem takiej samoświadomości jest technikolor, niedający możliwości

[...] wiernego oddania barw, które zawsze ulegały przerysowaniu. Sirk, miast poszukiwać rozwiązań pozwalających przewyżnić opór technologii, zdecydował się na wzmocnienie wspomnianego efektu. Używając kontrastowego, często barwnego oświetlenia i filtrów, doprowadzał do dalszego „zakłamania” palety barwnej, zrywającej z dążeniem do realistycznego odwzorowania świata rzeczywistego<sup>182</sup>.

Ostatnią strategią kina progresywnego jest wprowadzanie na ekran tematów subwersywnych. Melodramat rodzinny lat pięćdziesiątych to pierwsze zjawisko w kinie amerykańskim głównego nurtu, w którym postaci homoseksualne, choć nadal

<sup>182</sup> Andrzej Pitrus, *Dotykając lustra...*, s. 50.

ukazywane nie wprost, nie są ani wyśmiewane, ani stygmatyzowane, czego najlepszy przykład to adaptacje dramatów Tennessee Williamsa oraz film *Herbata i współczucie* (*Tea and Sympathy*, 1956, reż. Vincente Minnelli). Z kolei Sirk w *Imitacji życia* (*Imitation of Life*, 1959) i Stevens w *Olbrzymie* pokazują relacje rasowe, a istotnym tematem całej konwencji jest kobiece pożądanie, obecne na przykład w *Pajęczynie* i *Kotce na gorącym blaszanym dachu* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958, reż. Richard Brooks), a wcześniej represjonowane i piętnowane.

To wszystko sprawia, że u podstaw melodramatu rodzinnego leżało uderzenie w tradycję i ostoję konserwatyizmu, co widać także w kwestiach tak podstawowych jak miejsce akcji – na przykład *Olbrzym* to rewizjonistyczne spojrzenie na Teksas. Większość filmów tego typu jest osadzona na Południu, w obszarze cieszącym się szczególną estymą w amerykańskiej mitologii, również jako kolebka i repozytorium najbardziej zachowawczych wartości (stąd nieprzypadkowe określenie „pas biblijny”). Twórcy filmowi wykorzystywali tę przestrzeń, jej status i sugestywnie budowaną atmosferę subwersywnie, pokazując degenerującą się południową arystokrację bądź środowisko „białej hołoty”, rozpadające się imperia i niszczące plantacje – świat w stanie moralnego i fizycznego rozkładu, tęskniący za glorią *antebellum*, ale osuwający się w niepokojący nastrój *southern gothic*. Niekiedy zresztą, jak w *Olbrzymie* i *Białym kanionie*, wartości mniej tradycyjne są reprezentowane przez ludzi z zewnątrz, przybyszów z innych stanów (i w finale to one triumfują).

Balansowanie na granicy ekscesu i jawny erotyzm, niekiedy wywiedziony z adaptowanej literatury<sup>183</sup>, także uderzały w sedno konserwatywnego społeczeństwa, intensyfikując główny temat, czyli konflikt między patriarchą a jego dziedzicami. Choć bowiem obiektem zainteresowania twórców są wielkie, rozgałęzione

<sup>183</sup> Chętnie sięgano po sztuki Tennessee Williamsa (*Kotka na gorącym blaszanym dachu*, *Nagle, zeszłego lata*, *Słodki ptak młodości* [*Sweet Bird of Youth*, 1962, reż. Richard Brooks]) i powieści Williama Faulknera (*Wyblakłe anioły* [*The Tarnished Angels*, 1957, reż. Douglas Sirk], *Długie, gorące lato* [*The Long, Hot Summer*, 1958, reż. Martin Ritt], *Wściekłość i wrzask* [*The Sound and the Fury*, 1959, reż. Martin Ritt]).

rodziny, to osią większości filmów – zwłaszcza *male weepies*<sup>184</sup> – pozostają relacje ojciec–syn tematyzujące zmianę wzorca męskości. Są one zarysowane z istic biblijnym rozmachem, również dlatego, że na czele wszystkich ekranowych rodzin stoi archetypiczny i opresyjny patriarcha. O charakterze tych postaci oraz ich miejscu w narracji świadczą zarówno przydomki – „Wielki Tata” (Burl Ives w *Kotce na gorącym blaszanym dachu*), „SzeF” (Ed Begley, *Słodki ptak młodości*), kapitan Hunnicutt (Robert Mitchum, *Dom od wzgórza*) – jak i decyzje obsadowe, gdyż z reguły wybierano aktorów potrafiących oddać silną osobowość, często o potężnych posturach, jak Ives (także *Biały kanion*), Mitchum, Orson Welles (*Długie, gorące lato*), Pat Hingle (*Wiosenna bujność traw*) bądź Rock Hudson (*Olbrzym*). Ich siła fizyczna, podkreślana w monumentalizujących ujęciach, jest jednak pozorna – to raczej znak tego, co symbolizowali, niż tego, czym się stają, większość ojców-przywódców nosi bowiem piętno słabości, najdobitniej zaznaczonych w adaptacjach Williama. „SzeF” cierpi na impotencję, „Wielki Tata” choruje na raka i – podobnie jak Will Varner (*Długie, gorące lato*) – na początku filmu wychodzi ze szpitala. Z kolei w *Pisanym na wietrze* wyraźnie zostaje podkreślona narastająca fizyczna słabość, a bohater, Jasper Hadley (Robert Keith), umiera w finale na zawał. On także jest konsekwentnie filmowany na tle symboli siły oraz władzy – biurowca i wież wiertniczych (figurka jednej z nich zdobi jego biurko). W zakończeniu *Na wschód od Edenu* Adam Trask (Raymond Massey), wbrew biblijnemu imieniu odgrywający nie rolę Adama wygnanego z Raju, lecz Boga Ojca wypędzającego zeń swojego syna, Caleba (James Dean) – doznaje wylewu i paraliżu; z kolei w *Olbrzymie* Bick Benedict (Rock Hudson) patrzy bezsilnie, jak nowoczesne szyby naftowe wypierają kowbojską tradycję hodowli bydła, a syn-dziedzic (Dennis Hopper) idzie inną drogą.

Szczególnie dobitną próbą pokazania słabości i podważenia pozycji patriarchy było kontrowersyjne *Życie na szali* Nicholasa Raya, melodramat rodzinny odbiegający od typowej formuły.

<sup>184</sup> *Male weepie*, czyli „męski wyciskacz łez”, por. Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, McGraw-Hill, New York 1981, s. 239.

Jego bohater, Ed Avery (James Mason), nauczyciel z klasy średniej i reprezentant męskości fordowskiej, pod wpływem zapisanego przez lekarzy cortisonu zaczyna cierpieć na halucynacje. Zdaje mu się, że słyszy głos Boga nakazujący mu iść w ślady patriarchy Abrahama, gotowego zabić w ofierze syna, Izaaka. Za sprawą leku Ed zaczyna tracić wszystkie cechy udomowionej męskości – ulega regresowi do jej bardziej tradycyjnej wersji, która jest patologizowana w duchu zewnętrzsterownej ery Eisenhowera i przedstawiona z całą biblijną grozą. Z drugiej strony warto zauważyć, że genezą załamania Eda i pierwotną przyczyną przyjmowania przez niego medykamentu jest niemożność sprostanania narzucanej mężczyznom roli jedynego żywiciela rodziny, co wywołuje konieczność leczenia i prowadzi do dramatu. W finale twórcy proponują więc nie klasyczne, mocne zamknięcie wszystkich wątków, ale raczej niepokojącą ambiwalencję dotyczącą niemożliwych do pogodzenia sprzeczności związanych z wymaganiami społecznymi, co dotyczyło też mężczyzn.

W bardziej typowych przykładach niedomagania patriarchów rekompensowane są tłamszeniem wszystkich wokół, choć w formie mniej drastycznej niż w *Życiu na szali*. W melodramacie rodzinnym wszystko bowiem rozgrywa się „wewnątrz”. Z jednej strony można to rozumieć dosłownie, ponieważ akcja najczęściej ogranicza się do rezydencji bohaterów, a władza patriarchy rozciąga się na miasteczko i jego hermetyczną społeczność (W *Pisanym na wietrze* miasto nazywa się jak rodzina – Hadley), wzmagając wrażenie plemienności. Zamknięcie jest jednak przede wszystkim metaforyczne, gdyż temat konwencji to dramatyczne uwięzienie postaci w rodzinie, w traumach i przeszłości, zbiorowej oraz indywidualnej, podkreślone też w sposobie filmowania. Na przykład często stosowany w systemach szerokoekranowych podział ekranu na mniejsze jednostki mógł służyć zarówno budowaniu wrażenia dodatkowej przestrzeni (lustra i gigantyczne okna w filmach Sirka), jak i tworzeniu klaustrofobicznej atmosfery duszności. W taki sposób posłużył się nim Elia Kazan, w *Na wschód od Edenu* łącząc szeroki ekran (CinemaScope) z jego fragmentaryzacją za pomocą korytarzy i futryn drzwi, na przykład w scenie, gdy Cal zostaje wyrzucony z burde-

lu prowadzonego przez jego matkę, Kate (Jo Van Fleet). Ciasnota tych kadrów, zderzona z szerokimi panoramami Kalifornii, gdzie toczy się akcja, potęguje wrażenie zakleszczenia – w przestrzeni, emocjach i przeszłości, od której nie sposób uciec, zrównanej tu z toksycznymi więzami rodzinnymi.

W melodramacie rodzinnym przeszłość jest rozumiana wielorako – twórcy raczej nie szli tropem Williama Faulknera analizującego niewolnictwo jako grzech założycielski Południa. W omawianej konwencji obejmuje ona albo konkretne wydarzenia i sekrety, albo wielki temat dziedzictwa, kluczowy w odmianie dynastyczno-arystokratycznej<sup>185</sup>, na przykład w *Olbrzymie* i *Domu od wzgórza*. Chodzi zarówno o przekazanie imperium (wydobycie ropy naftowej w *Pisanym na wietrze*, ranczo w *Olbrzymie*, posiadłość i wszystkie najważniejsze punkty miasteczka w *Długim, gorącym lecie*), jak i odnalezienie części siebie w drugim człowieku, wychowanie – stworzenie – na swoje podobieństwo kogoś, kto pójdzie w ślady ojca, będzie jego godnym następcą, a najlepiej „innym takim samym”. Temu motywowi podporządkowana jest fabuła *Domu od wzgórza*, gdzie egzystencję nastoletniego syna, Therona (George Hamilton), naznacza rywalizacja między rodzicami i reprezentowanymi przez nich przeciwstawnymi wartościami. Matka (Eleanor Parker) pragnie go zatrzymać tylko dla siebie, jako substytut szczęścia, którego nie zaznaje w nieudanym małżeństwie, ojciec z kolei chce z niego zrobić „prawdziwego” mężczyznę. Zabiera go na polowania i wyklada mu własną szkołę życia, w której rola mężczyzny (na podobieństwo ojca) zostaje przeciwstawiona byciu maminsynkiem.

Dobitne zestawienie tych dwóch kategorii dokonuje się nie tylko w nader złożonej fabule, ale też w znaczącym *mise-en-scène*, na potrzeby CinemaScope zorganizowanym „wzdłuż” ekranu, z reguły na dwóch planach. W jednej ze scen towarzyszących snutom przez kapitana Hunnicutta rozważaniom o męskości najpierw widzimy pokój chłopca wypełniony akcesoriami związanymi z nauką (globus, książki, wypreparowane motyle), traktowanymi przez ojca pogardliwie. Następnie przechodzimy do

<sup>185</sup> Ibidem, s. 235.

nowej przestrzeni („Chodź, pokażę ci, jak mieszka mężczyzna”), w której – niezależnie od panoramy w niespiesznym tempie ujawniającej kolejne fragmenty pokoju – Hunnicutt zawsze zajmuje miejsce centralne, zasiadając w olbrzymim fotelu, z wytresowanymi psami myśliwskimi i skórami zabitych zwierząt u stóp. W jego przestrzeni dominują akcesoria „twardej”, hemingwayowskiej męskości – alkohol, niezliczone strzelby i trofea myśliwskie (bardzo ważny jest tu motyw polowania jako rytuału przejścia). Od samego początku ten maczystowski styl życia, na który składa się fascynacja bronią i zdobywanie kolejnych kobiet, jest jednak podważany – już w drugiej scenie miejscowy lekarz pyta kapitana: „Kiedy dorośniesz?”. Klęska Hunnicutta i reprezentowanego przez niego typu męskości wiąże się z rodziną – nigdy nie uznał on bowiem starszego, nieślubnego syna, Rafe’a (George Peppard), czego nie potrafi zrozumieć młodszy, dla którego nazwisko ojca staje się synonimem trucizny. Theron odrzuca więc dziedzictwo, tak jak ojciec odrzuca Rafe’a. Paradoksalnie, Theron nieświadomie podąża też śladami kapitana, ponieważ w finale także jego dziecko wychowuje ktoś inny.

W fabule melodramatu rodzinnego kwesta dziedziczenia nie powinna być problemem aż tak istotnym jak w filmach korporacyjnych, z reguły jednak również tutaj pojawia się więcej niż jeden kandydat „do tronu”. Sprawia to, że narracja prezentuje trzy odmienne wzorce męskości, gdyż patriarcha najczęściej ma albo co najmniej dwóch synów, albo alternatywny, „obcy”<sup>186</sup> kandydat pochodzi spoza rodziny, jak w *Pisanym na wietrze* i *Olbrzymie*. Co ważne, postrzeganie przez ojca, który z reguły jednego odpycha, a drugiego faworyzuje, nie musi być tożsame z rolą, jaką ów syn pełni w narracji, ci odrzucani często wszak reprezentują pozytywny wzorzec męskości – taką rozbieżność znajdziemy w *Na wschód od Edenu*<sup>187</sup> i *Domu od wzgórza*.

<sup>186</sup> Thomas Schatz określa ten typ postaci mianem *intruder-redeemer*, czyli „intruz-zbawiciel”. Por. *ibidem*, s. 232.

<sup>187</sup> Znamienne, że z wielowątkowej sagi rodzinnej, czyli pierwowzoru literackiego autorstwa Johna Steinbecka, twórcy filmu wybrali właśnie wątek rywalizacji dwóch braci o miłość ojca, doskonale wpisujący się w klimat epoki i jej popularną konwencję.



Jakie modele męskości proponuje melodramat rodzinny? Pierwszy to oczywiście patriarchy, którego charakter, rolę w dynastii i społeczności, a także pozycję zawodową (przedsiębiorca, naftciarz, ranczer, plantator) można opisać w kategoriach wewnętrzsterowności. Kolejne wzorce reprezentują dziedzice, naturalni i ci z zewnątrz, czyli różne wariacje synów marnotrawnych. Drugi typ męskości można określić mianem stłamszonej – przez ojca bądź rolę w rodzinie. Najlepszym przykładem jest Gooper Pollitt (Jack Carson) z *Kotki na gorącym blaszanym dachu*, starszy brat Bricka (Paul Newman), bohater udomowiony, uwięziony pod ciężarem wypaczonej wersji *togetherness*. Jest to tak zwany pantoflarz, który nie radzi sobie ani z żoną, ani ze sporą gromadką niewychowanych dzieci, od pierwszych scen filmu pokazywanych jako udręka dla wszystkich wokół (grana przez Elizabeth Taylor postać nazywa je „potworami bez szyi”). Gooper nie potrafi sprostać oczekiwaniom ojca, w którego łaski rozpaczliwie chce się wkraść – skarży się, że robi wszystko, czego „Wielki Tata” od niego wymaga, ale dla ojca to nadal za mało: „Chciał, żebym został prawnikiem, zostałem prawnikiem. Powiedział »żeń się«, mam żonę. Powiedział »miej dzieci«, mam. Powiedział »żyj w Memphis«, mieszkam. Cokolwiek mi kazał, robiłem”<sup>188</sup>. Ojciec jednak nie szanuje i być może nie kocha Goopera – raczej toleruje go – ponieważ wyczuwa w nim brak charakteru. Gooper staje się więc w znacznym stopniu obrazem lęków przed deficytem męskości związanym z zaangażowaniem w sferę domową (wyrażanych w latach pięćdziesiątych na bieżąco, na przykład przez Bettelheima). Podobny brak wiary w siebie, skutkujący alkoholizmem i odwróceniem od najbliższych, naznacza Kyle’a Hadleya (Robert Stack) z *Pisane na wietrze* (bohater wierzy, że jest bezpłodny), z kolei Arona (Richard Davalos) z *Na wschód od Edenu* niszczy słabość i nieumiejętność zniesienia traumy związanej z odrzuceniem przez matkę.

Z reguły jednak twórcy odmawiają racji także tym postaciom, które starają się upodobnić do wewnętrzsterownego patriarchy, czego najlepszym przykładem jest Jett Rink (James Dean) w *Ol-*

<sup>188</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej.

*brzymie*<sup>189</sup>. Choć jest on nastawiony do Bicka Benedicta antagoniście, postrzega siebie jako jego następcę, a nie konkurenta. Wskazują na to liczne tropy – Jett wykupuje gigantyczne ranczo, przedmiot wielopokoleniowej dumy rodziny Benedictów, by wydobywać na nim ropę naftową; swoją ziemię nazywa Małą Reatą (ranczo Benedicta to Reata); określa Bicka mianem „króla” i pożąda jego żony, Leslie (Elizabeth Taylor)<sup>190</sup>, a potem chce się ożenić z ich córką, Luz (Carroll Baker). Rozwój wydarzeń sugeruje wyraźnie, że pójście w ślady patriarchy prowadzi wyłącznie do osobistej ruiny. Jett zdobywa wprawdzie wielki majątek, dorabiając się na ropie, robi karierę od prostego parobka na ranczu do wpływowego milionera, lecz przynosi mu to tylko alkoholizm, poczucie niespełnienia i samotność, których kulminacją staje się upadek (dosłownie i w przenośni) podczas uroczystego przyjęcia w finale.

Równoległym tematem *Olbrzyma* jest droga, jaką przebywa Bick – dumny Teksasczyk, ranczer w kolejnym pokoleniu, odczuwający wyższość nie tylko wobec Meksykanów i kobiet, ale także wszystkich spoza stanu (rodzina jego żony, Leslie, pochodzi z Maryland). Bohater musi się jednak wyrzec cech i atrybutów dominującej męskości – w toku akcji rezygnuje z ziemi symbolizującej władzę, zatrzymując jedynie posiadłość<sup>191</sup>, godzi się z rozpadem wielopokoleniowej dynastii (córka i zięć wielokrotnie podkreślają, że chcą mniejszego domu, tylko dla siebie), w końcu akceptuje wybory życiowe syna, który żeni się z Meksykanką Juaną (Elsa Cárdenas) i chce być lekarzem, a nie ranczerem. Znaczący finał filmu dotyczy właśnie synowej, zdeklarowany rasista Bick staje bowiem w obronie Meksykanów wyrzucanych z przydrożnego baru. Tym samym po raz pierwszy otwiera się na „innego”, opowiada po stronie Juany i swego wnuka z mieszanego małżeństwa – wreszcie zaczyna myśleć rodzinnie, a nie klanowo.

<sup>189</sup> Mimo że Jamesa Deana i Rocka Hudsona dzieliło zaledwie sześć lat, narracja ustawia ich w relacji synowsko-ojcowskiej.

<sup>190</sup> Do melodramatów rodzinnych łatwo oczywiście przyłożyć interpretację psychoanalityczną.

<sup>191</sup> Dom Benedictów stylizowany był na malarstwo Edwarda Hoppera (*House by the Railroad*) i Andrew Wyetha (*Christina's World*).

Co znamienne, on – człowiek zawsze uciekający się do siły, również fizycznej – przegrywa bójkę<sup>192</sup>. Konkluzja związana z przeobrażeniem męskości zostaje wpisana w słowa Leslie (przez cały film kwestionującej przekonania męża, także rasistowskie), że właśnie wtedy dostrzegła w Bicku prawdziwego bohatera i przestała się martwić o przyszłość rodziny<sup>193</sup>.

W ten sposób w melodramacie rodzinnym wyłania się trzeci, właściwy model męskości – złoty środek pomiędzy dominacją a zdominowaniem, wewnątrzsterownością a udomowieniem, nadmiarem a niedostatkiem siły, hipermęskością a groźbą zniewieścienia. Wraz z rozwojem akcji agresywni arywiści zostają zastąpieni typem wrażliwym na wartości ponadindywidualne, w małżeństwie nastawionym nie na posiadanie, lecz *togetherness*. Znamienne, że w *Kotce na gorącym blaszanym dachu* piwnicę „Wielkiego Taty” zalegają setki przedmiotów pokazujących stosunek patriarchy do otaczających go ludzi – rzeczy tych nie chce już jego syn, Brick.

Obwinianie ojców i zdejmowanie presji z synów spełniło więc w melodramatach rodzinnych podwójną funkcję: nie tylko jako uderzenie w tradycyjne role, ale też akcentowanie opresji jednostki wpisanej w system, odbierający jej prawo do słabości. Melodramat rodzinny, któremu nieobce były sprzeczności immanentnie wpisane w hollywoodzkie kino głównego nurtu,

<sup>192</sup> Sceny tej nie ma w powieści Edny Ferber, pierwowzorze filmu, gdzie kobiety, którym nie towarzyszy Bick, po prostu wychodzą z restauracji.

<sup>193</sup> Podobny trop można znaleźć w *Białym kanionie*, w którym gwałtowność i bezmyślna brutalność syna prowokują ojca do zabicia go – tutaj agresywna męskość całkowicie dosłownie ustępuje miejsca typowi nowemu, odzgniętemu się od przemocy i szukającemu innych rozwiązań (w takiej roli po raz kolejny Gregory Peck). W *Białym kanionie* (podobnie jak wcześniej w *Rzecz Czerwonej* [*Red River*, 1948, reż. Howard Hawks]) bardzo ważny jest też motyw odmowy udziału w męskich rytuałach, między innymi w pojedynku, ujeżdżaniu narowistego konia i bójce – wyraźnie podkreślane są umiejętności bohatera granego przez Pecka, zdolnego bez trudu poddać wyzwaniu, ale również jego niechęć, aż do momentu, gdy to naprawdę konieczne, by zrobić to tylko na pokaz, jedynie w celu udowodnienia męskości. Nie wynika to z tchórzostwa, lecz z postawy, jaką reprezentuje protagonista (i jego zdrowego rozsądku).

zarazem podkreślał hipokryzję konformizującej wspólnoty (rodziny i małomiasteczkowej społeczności), jak również krytykował wewnątrzsterowność, umacniając tym samym pożądaną w latach pięćdziesiątych zewnątrzsterowność. Wyrazistego przykładu ponownie dostarcza *Olbrzym*. Antagonizm Bicka i Jetta to bowiem rywalizacja między dwoma typami wewnątrzsterownymi – ranczerem i nafciarzem, podczas gdy Jordan Jr. (Dennis Hopper) należy już do pokolenia kolejnego, niewpisującego się w tę kategorię. Jego zewnątrzsterowność objawia się empatyczną chęcią niesienia pomocy i bronięcia słabszych, zwłaszcza dyskryminowanych Meksykanów. Dlatego Jordan Jr. zostaje lekarzem – przy poparciu matki, lecz wbrew presji ze strony ojca, widocznej w dwóch znaczących scenach: gdy Bick zmusza przerażonego czterolatka do przejażdżki konnej, a potem obdarowuje dorosłego już syna ranczerskim kapeluszem, który okazuje się dla niego za duży.

Narracja w melodramacie rodzinnym nie prowadzi jednak do eskalacji antagonizmu między patriarchą a „właściwym” dzieżdzicem, lecz do finałowego rozwiązania konfliktu i porozumienia. Szczególnie koncyliacyjny jest pod tym względem *Na wschód od Edenu*, gdzie ojciec wybacza Calebowi ściągnięcie nieszczęścia na bardziej kochanego Arona, a w finale, gdy cierpi z powodu wylewu, prosi syna o pomoc, co jest znakiem nowego przymierza i pozwala Calebowi budować przyszłe, dobre życie w relacji z ukochaną Abką (Julie Harris). Opiekuńczość i pragnienie miłości, które dzięki stylowi gry aktorskiej Jamesa Deana stały się głównymi cechami Caleba, pełnią funkcję znaków nowej męskości także w *Domu od wzgórze*. Odrzucany przez kapitana Hunnicutta syn z nieprawego łoża, Rafe, żeni się bowiem z porzuconą, ciężarną dziewczyną i przygarnia cudze dziecko, obiecując mu opiekę i miłość. W ten sposób staje się całkowitym przeciwieństwem swego ojca, człowiekiem o właściwej hierarchii wartości i wielkiej empatii, równie dobrze radzącym sobie ze strzelbą, jak i z kołyską<sup>194</sup>.

<sup>194</sup> W wielu melodramatach rodzinnych (*Olbrzym*, *Dom od wzgórze*, *Na wschód od Edenu*, *Pisane na wietrze*) oprócz walki o uczucie ojca pojawia się też rywalizacja o tę samą dziewczynę, którą także wygrywa nowy typ mężczyzny.

Co szczególnie znamienne, takie finały przynoszą kolejną wewnętrzną, ideologiczną sprzeczność melodramatu rodzinnego, ponieważ problemy narosły w obrębie rodziny – „z kolektywnego amerykańskiego snu zmieniającej się w koszmar”<sup>195</sup> – znajdowały rozwiązanie w jej ramach. Narracja rozwikłuje ten problem właśnie przez trajektorię wzorca męskości – oparta na *togetherness* rodzina z finału oferuje zmienione role płciowe (aczkolwiek tylko męskie) i jest już inna niż wyjściowa, wielopokoleniowa i „wodzowska”.

Trzeba jednak pamiętać, że nowy typ męskości przynosił też dodatkowy, prawdziwie subwersywny przekaz, jakim była nie-normatywność (do czego powrócę w fragmencie dotyczącym cielesności). Ponieważ nowy mężczyzna był bardziej emocjonalny, empatyczny i jak najdalszy od typu macho – a więc nosił cechy stereotypowo kobiece – niejako automatycznie wpisywano go w figurę „innego” (wewnątrz- i zewnątrztekstowo). Był postacią transgresyjną, co z kolei konotowało ambiwalencję seksualną, zgodnie z typowym dla Hollywood (i nie tylko) utożsamieniem roli płciowej z orientacją, czego najlepszym przykładem są oczywiście adaptacje sztuk Tennessee Williamsa<sup>196</sup>. Niezgoda na inność, jej odrzucenie bądź niszczenie – do których z reguły nie dochodziło w melodramatach rodzinnych – bywały więc kolejnym oskarżeniem wymierzonym w tradycyjne, wsobne społeczności. Przykładem tyрана nie tylko odrzucającego zmieniający się typ męskości, ale dążącego wręcz do jego unicestwienia, jest Jabe M. Torrance (Victor Jory) w *Jak ptaki bez gniazd* (*The Fugitive Kind*, 1960, reż. Sidney Lumet). Nie jest to wprawdzie typowy melodramat rodzinny, ale do tej konwencji zbliża go eksces, akcja osadzona na Południu, obecność patriarchy i skonfron-

<sup>195</sup> Thomas Schatz, *Hollywood Genres...*, s. 226–228.

<sup>196</sup> W całości tematowi definiowania męskości przy użyciu figury „młodego chłopca” (*young boy*), ówczesnej metafory homoseksualizmu, poświęcony jest film *Herbata i współczucie* na podstawie sztuki Roberta Andersona z 1953 roku. Jego bohater, Tom (John Kerr), jest wrażliwym młodzieńcem, co zwraca uwagę otoczenia – akcja rozgrywa się w męskim akademiku. Jest określany jako „dobry materiał na żonę”, a testem męskości są typowe rytuały – sport, polowanie i powodzenie u dziewczyn, a wreszcie seks (choć oczywiście ten element pozostaje w domyśle).

townego z nim mężczyzny nowego typu, Vala (Marlon Brando), który nawiązuje romans z Lady Torrance (Anna Magnani). Pierwowzorem była sztuka Williamsa, tym razem stosunkowo mało złagodzona w procesie adaptacji<sup>197</sup>, konflikt zostaje zatem rozwiązany z typową dla pisarza gwałtownością, podkreślając główny temat, czyli odrzucenie nienormatywności – empatyczna męskość Vala zostaje zniszczona dosłownie, ginie on bowiem w pożarze wywołanym przez Jabe’a Torrance’a<sup>198</sup>.

## Wieczni kawalerowie

Melodramat nie był jedynym gatunkiem, który w latach pięćdziesiątych zmienił wektor ideologiczny. Drugim była komedia romantyczna, w erze Eisenhowera przyjmująca specyficzną formę filmów o seksie, zwanych niekiedy *df movies* (*delayed fuck movies*<sup>199</sup>) i komediami sypialnianymi (*bedroom comedies*)<sup>200</sup>. Wbrew pozorom najważniejsze było w nich nie zachowanie przez bohaterki cnoty aż do ślubu (stąd określenie *df movies*), ale przemiana postaci męskich – od ceniących hulaszczy tryb kawalerskiego życia do chętnie podejmujących zobowiązania rodzinne. Małżeństwo było bowiem w tamtych czasach traktowane przede

<sup>197</sup> Co znaczące, w wypadku adaptacji Williamsa happy end – możliwość pozytywnego rozwiązania konfliktu w ramach rodziny – jest obecny w filmach, ale nie w ich literackich pierwowzorach, gdzie to, co przydarza się bohaterom, jest nieodwracalne (w adaptacji *Słodkiego ptaka młodości* aborcja zamiast histerektomii i pobicie zamiast kastracji). Na potrzeby Hollywood i zgodnie z kodeksem Haysa łagodzone lub kamuflowano wymowę sztuk.

<sup>198</sup> Podobnie jak Chance’owi ze *Słodkiego ptaka młodości*, zostaje mu jednak oszczędzona kastracja.

<sup>199</sup> Por. *W filmowej szafie* (*The Celluloid Closet*, 1995, reż. Rob Epstein, Jeffrey Friedman).

<sup>200</sup> Wśród znanych przykładów znajdziemy: *Kochanku, wróć* (*Lover Come Back*, 1961, reż. Delbert Mann), *Powiew luksusu* (*That Touch of Mink*, 1962, reż. Delbert Mann), *Nowy rodzaj miłości* (*A New Kind of Love*, 1963, reż. Melville Shavelson), *Nie przysyłaj mi kwiatów* (*Send Me No Flowers*, 1964, reż. Norman Jewison), *Samotną dziewczynę i seks* (*Sex and the Single Girl*, 1964, reż. Richard Quine), *Szczególną przystupę* (*A Very Special Favor*, 1965, reż. Michael Gordon).

wszystkim jako konieczność – nawet bardziej społeczna niż osobista, co pokazuje bestseller autorstwa pary lekarzy, Marynii F. Farnham i Ferdinanda Lundberga. W *Modern Woman: The Lost Sex* (1947) sugerowali oni, że „kawalerowie powyżej trzydziestki, chyba że wybrakowani, powinni być zachęceni do psychoterapii”<sup>201</sup>; w tym duchu jedna z bohaterek *Niedyskrecji* (*Indiscreet*, 1958, reż. Stanley Donen) zastanawia się, jak to możliwe, że Philip Adams (Cary Grant) – przystojny, czarujący, bogaty, rozchwytywany w pracy – „uchował się” bez żony. Dlatego właśnie bohaterowie komedii romantycznych, korzystający z życia kawalerowie (typ często grany przez Cary’ego Granta, ale bardziej kojarzony z Rockiem Hudsonem), uwodzą w toku fabuły dziewicze bohaterki (w tej roli często Debbie Reynolds i Doris Day<sup>202</sup>), rekompensujące braki w życiu osobistym pracą zawodową (po raz kolejny w ówczesnym kinie praca jest substytutem udanego życia rodzinnego). Finał nieuchronnie prowadzi pary do ołtarza i na przedmieścia<sup>203</sup>.

Szczególne miejsce w historii kina zajmują dwa filmy tej konwencji, każdy z innych powodów. *Niebieski księżyc* (*The Moon Is Blue*, 1953, reż. Otto Preminger), adaptacja broadwayowskiej sztuki F. Hugh Herberta (także autora scenariusza) z 1951 roku, wzbudził wielkie kontrowersje obyczajowe i przyczynił się do rozluźnienia reguł kodeksu Haysa. PCA pod przewodnictwem Joego Brena zarzucało filmowi „nieakceptowalny, lekki stosunek do tematu uwiedzenia, seksu pozamałżeńskiego i dziewictwa”<sup>204</sup> oraz podważanie reguł kodeksu, zgodnie z którymi uwiedzenie jako temat komedii było niedopuszczalne, podobnie

<sup>201</sup> Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono...*, s. 190.

<sup>202</sup> Stąd słynne zdanie, przypisywane Groucho Marxowi oraz Oscarowi Levantowi: „Znałem Doris Day, jeszcze zanim została dziewicą”.

<sup>203</sup> Dojrzewanie do małżeństwa – i lęk przed nim – były też tematami filmów należących do zupełnie innych konwencji, czego dowodzą dwa z najsłynniejszych obrazów dekady, thrillery wyreżyserowane przez Alfreda Hitchcocka: *Okno na podwórze* (*Rear Window*, 1954) oraz *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959) – w tym ostatnim kawalera ponownie gra Cary Grant.

<sup>204</sup> Za: Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono...*, s. 199.

jak pokazywanie powszechności relacji pozamałżeńskich. Filmu bronił jego reżyser, Otto Preminger, zdeterminowany w kwestii rozpowszechniania nawet bez zgody PCA (co groziło stratami finansowymi). Podsumował *Niebieski księżyc* jako „nieszkodliwą historię cnotliwej dziewczyny, która pracuje na utrzymanie, nie pali i nie pije, jest całkowicie szczerą, nie ulega pokusom, a jej jedynym życiowym celem jest wyjście za mąż i urodzenie dzieci”<sup>205</sup>, co zresztą trafnie oddawało istotę tej produkcji. *Niebieski księżyc* rzeczywiście wprowadzono do kin wbrew usilnym staraniom Joego Breana i PCA, a także Legionu Przyzwoitości, katolickiej organizacji walczącej z „niemoralnością” w filmach. Olbrzymi sukces wpisał go na listę kamieni milowych kinematografii amerykańskiej przesuujących granice cenzury, co jest paradoksalne – nie tylko ze współczesnego punktu widzenia – biorąc pod uwagę jego konserwatywną wymowę<sup>206</sup>.

Rola *Telefonu towarzyskiego* (*Pillow Talk*, 1959, reż. Michael Gordon) była także istotna, ale nieco mniej wiekopomna. Film cieszył się bowiem po premierze tak wielkim powodzeniem, że przełożyło się ono na popularność cyklu komedii sypialnianych również w latach sześćdziesiątych, zapoczątkował też lubiany duet Doris Day–Rock Hudson (wystąpili razem w trzech produkcjach<sup>207</sup>). *Telefon towarzyski* dodał do formuły bardzo ważny motyw maskarady i oszustwa, w ramach których bohater udawał kogoś innego, by uwieść bohaterkę. Kwestia wielu tożsamości (także w *Kochanku, wróć*, *Samotnej dziewczynie i seksie*, *Szczególnej przysłudze*) wydaje się wyjątkowo istotna dla rozważań o męskości. Tak samo jak filmy korporacyjne i melodramaty, również ówczesne komedie romantyczne proponowały kilka jej wzorców. Przede wszystkim kawaler miał być przeciwieństwem udomowionego żywiciela rodziny, ale nie jako aseksualny samotnik, nieudacznik bądź agresywny brutal (jak w filmach patologizujących macyzm). Kawaler wiódł bowiem życie playboya, który to typ nieprzypadkowo kojarzy się właśnie z kinem lat pięćdzie-

<sup>205</sup> Za: ibidem, s. 200.

<sup>206</sup> Ta obserwacja pojawiła się już w czasie premiery por. ibidem, s. 202–205.

<sup>207</sup> *Telefon towarzyski*, *Kochanku, wróć* i *Nie przysyłaj mi kwiatów*.



siątych. Pierwszy numer czasopisma Hugh Hefnera ukazał się w 1953 roku, proponując mężczyznom styl życia wielkomiejskiego *glamouru* i – zgodnie z duchem epoki – łącząc elementy wcześniej niewspółgrające, czyli męskość i konsumpcję („aż do lat czterdziestych była ona traktowana jako ekonomiczna i kulturowa domena kobiet”<sup>208</sup>). Playboy to mężczyzna, który definiuje się właśnie przez konsumpcję – akcesoriów, samochodów, ubrań, rozrywek, ale też alkoholu i kobiet (bohater *Kochanku, wróć* mówi o licznych dziewczynach w swym życiu: „Wychowałem się w biedzie, nie miałem zabawek”). Dlatego wpisani w ten typ bohaterowie często pracują w rozrywce, biznesie bądź reklamie, a ich życie jest przedstawione jako jeden wielki bankiet, obejmujący także pracę – Steve Sherman (Paul Newman) z *Nowego rodzaju miłości* zapewnia sobie dziennikarski awans, opisując wyczyny paryskich prostytutek, Bob Weston (Tony Curtis) z *Samotnej dziewczyny i seksu* pracuje w brukowcu, Jerry Webster (Rock Hudson) z *Kochanku, wróć* zdobywa klientów dla agencji reklamowej, zabierając ich na striptiz i urządzając huczne przyjęcia. Co istotne, Jerry ustanawia tym samym przestrzeń pracy jako męską, co wyklucza jego konkurentkę, Carol Templeton (Doris Day), z innej agencji. Jej próba wkroczenia na to pole, czyli do klubu ze striptizem, ma walor komiczny. W innych filmach bohaterki nie pracują, realizują się w zawodach stereotypowo kobiecych<sup>209</sup> lub praca je maskulinizuje i odciąga od „kobiecego powołania”, czyli rodziny (psychologia w *Szczególnej przystudze* oraz *Samotnej dziewczynie i seksie*).

W toku fabuły bohater musi porzucić hulaszcze życie dla monogamii i rodziny – Julie (Debbie Reynolds) z *Pułapki miłości* (*The Tender Trap*, 1955, reż. Charles Walters) zakochuje się w Charliem (Frank Sinatra) podczas wspólnej wizyty w sklepie meblowym, dokładnie w momencie, gdy wpasowuje się on w jej wyobrażenia o domu (pokazane są jej fantazje o nich jako ro-

<sup>208</sup> Steven Cohan, *Masked Men...*, s. 270.

<sup>209</sup> Na przykład w *Niebieskim księżycu* i *Pułapce miłości* to początkujące aktorki, w *Telefonie towarzyskim* Doris Day gra dekoratorkę wnętrz, a jej męscy współpracownicy są kodowani jako geje.

dzinie). Oczywiście perspektywa małżeństwa początkowo jawi się kawalerom jako irracjonalna tortura, stłamszenie prawdziwej męskości i poddanie jej ryzom narzuconym przez społeczeństwo oraz jego instytucje, jedną z których była psychoanaliza postrzegana – zresztą słusznie – jako narzędzie socjalizacji. Wskazuje na to już sam tytuł filmu *Pułapka miłości*, a Brad Allen (Rock Hudson) z *Telefonu towarzyskiego* porównuje żonatych mężczyzn do ściętych drzew, którym w dodatku powyłamywano gałęzie (związek z jedną kobietą jest dla niego równoznaczny z kastracją). Konserwatywna narracja musi oswoić ten lęk – nie tyle dla protagonisty, ile dla modelowego odbiorcy filmu. Dlatego elementami komicznymi stają się nie tylko rytuały męskości (jak polowanie w *Kochanku, wróć*), ale także obawy przed zniewieścieniem – w *Telefonie towarzyskim* kilkakrotnie powraca gag z ciążą, o którą podejrzewany jest bohater grany przez Hudsona („być może jest wśród nas mężczyzna, który pokonuje ostateczne granice”).

Również dlatego twórcy *df movies* często wprowadzali drugą postać męską – przyjaciela protagonisty lub absztyfikanta bohaterki – który w przerysowany sposób reprezentował męskości słabą, niedecyzyjną, pociesznie neurotyczną, uzależnioną od psychoterapeutów i zdominowaną przez matkę lub żonę. Mężczyzna rodzinny, rezygnujący z uroków kawalerskiego życia, ale zachowujący – chociażby – zawodową niezależność, już przez sam kontrast zyskiwał na atrakcyjności, a filmy obiecywały, że udomowienie nie jest tożsame ze zniewieścieniem. Co więcej, nowa męskości była także etyczna – w *Powiewie luksusu*, gdzie Philip Shayne (Cary Grant) proponuje Cathy (Doris Day) nie małżeństwo, lecz pozycję luksusowej kochanki, sumienie nie daje mu spokoju aż do podjęcia moralnie słusznej decyzji o ślubie (oczywiście dopiero wtedy może dojść do skonsumowania związku).

W filmach z Rockiem Hudsonem, które posługiwały się konwencją komedii omyłek, pojawiał się jeszcze jeden wzorzec męskości – ten, w który bohater wcielał się, by uwieść dziewczynę. We wszystkich trzech (*Telefon towarzyski*, *Kochanku, wróć*, *Szczególne przysługa*<sup>210</sup>) udaje on kogoś łagodniejszego, naiwniejszego

<sup>210</sup> W *Szczególnej przysłudze* Hudsonowi partneruje Leslie Caron.

i zagubionego w wielkim świecie. W *Telefonie towarzyskim* jest to poczciwy ranczer z Teksasu (być może autotematyczny żart związany z kreacją Hudsona w niewiele wcześniejszym *Olbrzymie*); co więcej, by pobudzić instynkt łowny dziewczyny, bohater sugeruje jej przez moment, że może być gejem – homoseksualizm jest tu kodowany stereotypowo, przez przywiązanie do matki, zainteresowanie przepisami kulinarnymi, tkaninami i kolorami<sup>211</sup>. Natychmiastowy pocałunek rozwiewa jednak wszelkie wątpliwości, zaś „zniewieścienie” ponownie staje się gagiem<sup>212</sup>. Mężczyźni odgrywają więc kogoś spragnionego domowego ciepła, a zabiegi te wyzwalają w bohaterkach instynkt opiekuńczy. Aż do finału kawaler tylko w kamuflażu może się przyznać, że tak naprawdę potrzebuje kobiety i tradycyjnego życia, udawanie daje mu alibi dla wyrażania prawdziwych uczuć i zrzucenia uwierającej maski playboya-twardziela. Znamienny jest finał *Telefonu towarzyskiego*, gdy Brad Allen zleca Jan Morrow przedekorowanie jego apartamentu, który na początku jest kawalerską „jaskinią” wyposażoną w udogodnienia typu guziki gaszące światło i uruchamiające gramofon. Błagając ukochaną o przebaczenie oszustwa, prosi ją, by stworzyła mieszkanie, w którym będzie się czuła jak u siebie. Tym samym zamienia przestrzeń stworzoną dla indywidualnej rozrywki na domową<sup>213</sup>. Ostateczna wersja bohatera porzucającego żywot playboya to zatem kombinacja jego nadal pociągających cech kawalerskich – fantazji, humoru, inteligencji, atrakcyjności fizycznej – i niektórych z wcześniej udawanych, czyli potrzeby ciepła domowego.

<sup>211</sup> Paradoksalnie, Rock Hudson był homoseksualistą, na co dzień udającym mężczyznę heteroseksualnego – informacja o jego orientacji zrujnowałaby mu karierę.

<sup>212</sup> Podobny gag pojawia się w *Samotnej dziewczynie i seksie*, gdzie Tony Curtis w kilku scenach występuje w barwnym damskim szlafroku i jest w związku z tym porównywany do Jacka Lemmona – to oczywiście nawiązanie do ich wspólnego występu w *Pół żartem, pół serio* (*Some Like It Hot*, 1959, reż. Billy Wilder).

<sup>213</sup> Motyw kawalerskiego mieszkania pojawia się w większości komedii sypialnianych.

Konieczność rezygnacji z kawalerskiego życia pojawiała się także w filmach nienależących do nurtu „sypialnianego”, z czego dwa są szczególnie warte wspomnienia. Pierwszy to niekwestionowany lider box office’u lat pięćdziesiątych, czyli disnejowski hit *Zakochany kundel*, w którym Kundel jest bezańskim buntownikiem „bez obroży”, wiodącym życie pełne przygód i ekscytacji, co tydzień dokarmianym przez inną rodzinę. To oczywiście się zmienia, gdy poznaje udomowioną Lady i – w wyniku perypetii – musi wziąć za nią odpowiedzialność. Z kolei *Miłość po południu* (*Love in the Afternoon*, 1957, reż. Billy Wilder) w sentymentalnym i nieco staroświeckim duchu<sup>214</sup> odwraca sytuację znaną z komedii sypialnianych. To bowiem młoda bohaterka, uczennica konserwatorium Ariane (Audrey Hepburn), odgrywa spektakl, wcielając się w rolę „dziewczyny światowej”, by zdobyć uczucie kawalera rzeczywiście światowego, Franka Flannagana (Gary Cooper). Frank, tak naprawdę jedyny mężczyzna w jej życiu, oczywiście porzuca rozrywki i rozwiązłość dla miłości. Podobnie rozwija się akcja *Norwego rodzaju miłości*, gdzie bohaterka (Joanne Woodward) – chcąc zmienić wizerunek z chłopczycy na bardziej kobiecy – zostaje omyłkowo wzięta za luksusową prostytutkę. Konserwatywne reguły nie były jednak podważane nawet w fabułach, w których inicjatywę przejmowały kobiety<sup>215</sup>.

<sup>214</sup> Świat przedstawiony typowych komedii sypialnianych był ostentacyjnie nowoczesny, co przejawiało się w stylu życia postaci, akcesoriach i kostiumach.

<sup>215</sup> W tym kontekście warto zauważyć, że komedie sypialniane przejmowały pewne cechy *screwball comedy* (na przykład motyw uwodzenia jako gry), dostosowując je jednak do ideologii swoich czasów. Bohater *screwball comedy* często był wycofany i nieśmiały, czasem był naukowcem dającym się porwać zabawie i ekscentrycznej ukochanej (jak w *Drapieżnym maleństwie* [*Bringing Up Baby*, 1938, reż. Howard Hawks] i *Ognistej kuli* [*Ball of Fire*, 1941, reż. Howard Hawks]) – dokładnie takiego, skromnego i życiowo nieodświadczonego chemika-noblistę, udaje Jerry Webster w *Kochanku, wróć*. Z kolei niektóre bohaterki *screwball comedy* były kobietami rzeczywiście światowymi, mającymi w przeszłości wielu kochanków, co z kolei udają Ariane w *Miłości po południu* i Samantha w *Nowym rodzaju miłości*. Obie te konwencje zostały błyskotliwie wykorzystane w jednej z najśłynniejszych komedii epoki, grającej zarówno z kanonami kobiecości, jak i męskości,

„Inne” ciała, czyli „wiek klaty”<sup>216</sup>

Do obrazowania przemiany hegemonicznego wzorca męskości oraz rozważań nad jego różnymi typami twórcy używali narzędzi nie tylko fabularnych i narracyjnych, ale także wizualnych. Istotnym tematem kina lat pięćdziesiątych była bowiem męska cielesność i jej erotyzacja – można wręcz powiedzieć, że to właśnie era Eisenhowera stała się punktem zwrotnym w strategiach ukazywania męskich ciał na ekranach. Aby jednak zrozumieć tę zmianę, trzeba najpierw przyjrzeć się konwencjom obrazowania seksualności (męskiej i kobiecej) w filmach amerykańskich dekad wcześniejszych, czemu poświęcony jest jeden z najczęściej cytowanych, najbardziej znanych i wpływowych esejów w historii filmoznawstwa, czyli *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laury Mulvey. Autorka odnosi się w nim do sposobów przedstawiania kobiecych ciał i seksualności na ekranach w Hollywood ery klasycznej, przede wszystkim w latach trzydziestych i czterdziestych. Zgodnie z jej słynną tezą „przyjemność spojrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską”<sup>217</sup>, a władcami spojrzenia są bohaterowie, twórcy i widzowie płci męskiej. Sprawia to, że „kobieta funkcjonuje [...] jako przedmiot erotyczny dla postaci ekranowych i jako przedmiot erotyczny dla widza [...]; wzrok widza i mężczyzny z filmu biegną w jednym kierunku”, dzięki czemu mogą oni „rządzić filmową fantazją”<sup>218</sup>. Koncepcja Mulvey została zbudowana na fundamencie teorii psychoanalitycznej, ale w jeszcze większym stopniu na badaniu fabuł i środków filmowych przypisanych bohaterkom kobiecym. Wśród przykładów pojawiają się przede wszystkim „syreny” Hollywood – Marilyn Monroe (*Rzeka bez powrotu* [*River of No Return*, 1954,

---

czyli w *Pół żartem, pół serio*, gdzie każdy z bohaterów przybiera więcej niż jedną tożsamość – zarówno męską (Joe grany przez Tony’ego Curtisa), jak i żeńską (Jerry, w tej roli Jack Lemmon).

<sup>216</sup> Rozdział ten powstał na podstawie mojego artykułu *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała – męskość w klasycznym kinie Hollywood*, opublikowanego w „Panoptikum” 2015, nr 14 (21).

<sup>217</sup> Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, s. 100.

<sup>218</sup> Ibidem.

reż. Otto Preminger]), Lauren Bacall (*Mieć i nie mieć* [*To Have and Have Not*, 1944, reż. Howard Hawks]) i Marlene Dietrich (zwłaszcza w filmach Josefa von Sternberga) – ukazywane jako „ekshibicjonistki”, dosłownie (podczas scen występów) bądź w ramach fabuły wystawiającej je na erotyczny ogląd. Obserwację Mulvey można jednak z powodzeniem odnieść do całego kina lat trzydziestych i czterdziestych, zwłaszcza do *film noir* i fetyszyzowania figury *femme fatale*.

Wśród strategii erotyzujących bohaterki należy wymienić: fragmentaryczne ujęcia ciała (zbliżenia na nogi, twarze), technikę POV (zapośredniczenie spojrzenia widza przez postać męską), specjalny rodzaj oświetlenia (miękkie światło), sugerowanie nagości<sup>219</sup>, fabularne i wizualne łączenie postaci z przedmiotami konotującymi seksualność i/lub perwersję<sup>220</sup>. Sposób ukazywania kobiet w kinie tamtego okresu rzeczywiście był bardzo skonwencjonalizowany, a także ściśle związany ze strategiami hollywoodzkiego obrazowania cielesności męskiej, która pozostawała nieseksualna. Jako przyczynę Mulvey podaje heteronormatywny i patriarchalny charakter klasycznego kina amerykańskiego, wynikający z tradycyjnego ideologicznego utożsamienia kobiecości z biernością<sup>221</sup>. Jeśli zatem kobiety były postrzegane i prezentowane jako obiekty pożądania, to męskość nie mogła nosić podobnych cech – sprowadziłyby one mężczyznę do roli przedmiotu (a nie podmiotu) relacji, równoznacznej z pasywnością i słabością. Kobieta nie mogła być władczynią spojrzenia, a ponadto „mężczyzna nie chce patrzeć na swego ekshibicjonistycznego sobowtóra [...]. Olśniewające cechy cha-

<sup>219</sup> Wątki te wprowadzano na tyle, na ile pozwalał kodeks Haysa.

<sup>220</sup> Na przykład szminka w *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946, reż. Tay Garnett), łańcuszek na kostkę w *Podwójnym ubezpieczeniu*.

<sup>221</sup> Utożsamienie to przykładano także do kategorii geopolitycznych: „różnice między Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim były ujmowane w kategoriach genderowych, zimną wojnę przedstawiano jako bitwę między tym, co męskie a kobiece”. Agnieszka Graff, *Wstęp...*, s. 7.

rakterystyczne gwiazdora filmowego nie są więc cechami erotycznego przedmiotu podziwu”<sup>222</sup>.

Rzeczywiście, w Hollywood aż do lat pięćdziesiątych po prostu nie ukazywano bohaterów jako przedmioty erotycznego oglądu, nie licząc pojedynczych odstępstw. Warto się na nich na chwilę zatrzymać, potwierdzają bowiem reguły rządzące hollywoodzkim kinem niemym, a także późniejszym – lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Do wyjątków należy przede wszystkim Rudolf Valentino, pierwszy prawdziwy amant kina, oryginalny *great latin lover*<sup>223</sup>, ekranowy fantazmat konstruowany na podobieństwo gwiazd kobiecych (epoki niemej i wczesnej dźwiękowej, tu strategie były raczej statyczne). W świetle teorii Mulvey kluczowy jest przede wszystkim początek jego kariery jako najstojniejszego amanta kina niemego, o której zdecydowało kobiece spojrzenie należące do June Mathis, hollywoodzkiej scenarzystki i montażystki. Do filmu *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921, reż. Rex Ingram) dodała ona zbędną dla akcji scenę Valentino tańczącego erotyczne tango z przypadkową dziewczyną. Podobnie jak fabuły najpopularniejszych dzieł z gwiazdorem, czyli *Szejka* (*The Sheik*, 1921, reż. George Melford) i *Syna szejka* (*The Son of the Sheik*, 1926, reż. George Fitzmaurice), także ten zabieg obliczony był na modelową publiczność kobiecą i jej skrywane pragnienia. Valentino opisywano jako ucieleśnienie „fenomenalnej młodości”, a *Szejk* dał nazwę nowemu stylowi młodzieńczej męskości<sup>224</sup> – opartej zarówno na wieku, jak i „egzotyce”. Te elementy, połączone ze sposobem filmowania podkreślającym fizyczne piękno Valentino, sprawiły, że stał się on pierwszą erotyzowaną męską gwiazdą przeznaczoną „do patrzenia”, co znalazło wielki oddźwięk.

Stworzony dla kina przez kobiety, Valentino oferował nowy, zupełnie nieamerykański typ męskości [...], a jego wpływ na obie płcie

<sup>222</sup> Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, s. 100.

<sup>223</sup> Paradoksalnie, Valentino miał korzenie włoskie i francuskie.

<sup>224</sup> Jon Savage, *Teenage...*, s. 203.

był elektryzujący: do końca 1921 roku otrzymywał już dziewięćset listów od fanek tygodniowo<sup>225</sup>.

Valentino zmarł na sepsę po nieudanej operacji wycięcia wyrostka robaczkowego w wieku zaledwie 31 lat. Oznacza to, że gdy – wraz z *Szejkim* i *Czterema jeźdźcami Apokalipsy* – zaczęła się jego największa sława, miał lat 26, co nie pozostaje bez znaczenia (według standardów ówczesnego Hollywood był to wiek nadal raczej chłopięcy niż męski). Otwarta seksualność w kulturze amerykańskiej XX wieku od początku była bowiem wiązana z młodością, która tym samym stawała się głównym obszarem istnienia męskiej seksualności w kinie głównego nurtu. Ponieważ przykłady erotycznego (wizualnego) definiowania mężczyzn i tak były sporadyczne, młody wiek Valentino, a po nim Charlesa Farrella<sup>226</sup> (jeszcze w kinie niemym) oraz Franka Sinatry (w latach czterdziestych), miał szczególne znaczenie. To on, definiując ich jako nie-mężczyzn, chłopców w (mniej lub bardziej<sup>227</sup>) męskich ciałach, pozwalał im być obiektami pożądania bez groźby odrzucenia przez większość konserwatywnych odbiorców. „Podobnie jak Valentino, Sinatra nie był męski w tradycyjnym sensie: został zaprojektowany, by pociągać młode kobiety”<sup>228</sup>.

Sytuacja ta zmieniła się w erze Eisenhowera, podważając jednoznaczność jej konserwatyzmu. Z jednej strony erotyzowani byli nadal mężczyźni młodzi i etnicznie odmienni, z drugiej – stawało się to tak częstym zabiegiem, że zaczynało tracić ciężar ideologiczny i umykało uwadze odbiorców. Obrazowanie ciał mężczyzn w ówczesnym kinie zostało najlepiej oddane w dwóch obrazowych określeniach: „wiek klaty” (*the age of chest*) oraz „gra w stylu podartego podkoszulka” (*torn T-shirt style of acting*)<sup>229</sup>. Oba

<sup>225</sup> Ibidem.

<sup>226</sup> Charles Farrell był gwiazdą melodramatów Franka Borzage’a, takich jak *Siódme niebo* (*7th Heaven*, 1927), *Anioł ulicy* (*Street Angel*, 1928) i *Rzeka* (*The River*, 1928).

<sup>227</sup> W porównaniu z męskimi i hipermęskimi gwiazdami swoich czasów, takimi jak Douglas Fairbanks, Humphrey Bogart, Robert Mitchum i Burt Lancaster, Valentino i Sinatra mieli sylwetki raczej androginiczne.

<sup>228</sup> Jon Savage, *Teenage...*, s. 445.

<sup>229</sup> Za: Steven Cohan, *Masked Men...*, s. 167, 191.



trafnie podsumowują typ męskości i gry aktorskiej dominujący w kolektywnej wyobraźni, wiązany przede wszystkim z magnetyzmem Marlona Brando, wyniesionego na kinematograficzny piedestał przez Elię Kazana w *Tramwaju zwanym pożądaniem*. To właśnie młody Brando w roli Stanleya Kowalskiego (którego grał wcześniej na Broadwayu) i w obiektywie Harry'ego Stradlinga unieważnił tezy Mulvey, tak adekwatne do kina poprzednich dekad<sup>230</sup>. Zdecydowało o tym kilka czynników. Obok

<sup>230</sup> Mulvey opublikowała swój esej w 1973 roku, zastanawiające jest więc nieuwzględnienie przez nią przemian w obrazowaniu męskości oraz możliwości zastosowania jej teorii także do analizy technik filmowania ciał męskich. Można przypuszczać, że to pominięcie wiązało się z – przyjmowaną w reprezentowanym przez Mulvey feminizmie lat siedemdziesiątych – optyką bliską również Molly Haskell bądź Mary Ann Doane. Ta druga, w *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* („Screen” 1982, nr 3–4 [23]), powołuje się między innymi na Luce Irigaray, dla której „kobieta jest inaczej skonstruowana w kwestii spojrzenia [...], zawsze ma problematyczną relację [...] ze strukturami widzenia, czując się bardziej komfortowo ze zmysłem dotyku” (Luce Irigaray, *Women’s Exile*, „Ideology and Consciousness” 1977, nr 1, za: ibidem, s. 80). Z kolei Haskell, w słynnej książce *From Reverence to Rape* analizując wizerunki genderowe z lat pięćdziesiątych, stwierdza, że fetyszyzowanie w nich męskiego ciała jest „wytworem męskiej homoseksualnej fantazji”, ponieważ kobiety „nie reagują na nagość *per se*, czyli nagość oddzieloną od romantycznych wartości psychologii i kontekstu lub na sfragmentaryzowane obrazy części ciała. Dlatego [...] poczynając od zdjęć typu *pin up* (męskich i żeńskich), a kończąc na gazetach z aktami, są one zaprojektowane, by zwracać uwagę mężczyzn homo- i heteroseksualnych, a nie kobiet” (Molly Haskell, *From Reverence to Rape...*, s. 250). Innymi słowy, zdaniem cytowanych autorek kobiety niejako z definicji ani nie uprzedmiotawiają, ani nie seksualizują mężczyzn. Można domniemywać, że pominięcie zmiany obrazowania męskiego ciała u Mulvey miało podobne, czyli ideologiczne podłoże. Odpowiedzią nie tylko na tekst Mulvey, ale i ową lukę jest współczesna koncepcja kobiecego spojrzenia (*female gaze*), oznaczająca zarówno punkt widzenia bohaterki i twórczyni, jak i uprzedmiotawianie mężczyzn-spektakli seksualnych przez kobiety. W duchu emancypacyjnym o kobiecym spojrzeniu pisze na przykład Claire Monk: *The Heritage Film and Gendered Spectatorship*, <http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm> (dostęp: 23.04.2018); z kolei klasycznym tekstem przykładającym ustalenia Mulvey do męskich ciał jest: Steve Neale, *Męskość jako spektakl*, przeł. Małgorzata Radkiewicz,

Montgomery'ego Clifta, Jamesa Deana, Paula Newmana, a także Sala Mineo, Elvisa Presleya, Anthony'ego Perkinsa<sup>231</sup>, George'a Hamiltona i innych, dziś raczej zapomnianych (jak John Saxon), Brando stanowił część nowej zmiany w Hollywood. Należał do pokolenia młodych aktorów, najczęściej wywodzących się z nowojorskiego Actors Studio, wczesnych antygwiazdorów grywających role zagubionych w życiu emocjonalnych neurotyków (zwłaszcza w filmach młodzieżowych i melodramatach rodzinnych). Co szczególnie istotne, były to postaci chłopców, a rozumienie tego pojęcia wykraczało poza kwestie metrykalne. Chłopiec był przede wszystkim nie-mężczyzną (i to niezależnie od wieku aktora, Brando i Newman zaczęli poważną karierę przed trzydziestką), a więc „innym”, „obcym”, na podobieństwo kobiet oraz mniejszości rasowych, etnicznych i seksualnych. Kategoria chłopięcości odnosiła się zatem nie tyle do wieku, ile do zestawu cech stereotypowo przypisywanych kobietom. Były to: intensywna emocjonalność (czasem na granicy hysterii<sup>232</sup>) oraz fizyczne piękno już nie kamuflowane, lecz właśnie podkreślane środkami filmowymi (i niekiedy androginiczna sylwetka, jak w wypadku Clifta, Perkinsa, Hamiltona), a w konsekwencji sugerujące ambiwalencję seksualną<sup>233</sup>. Były to cechy wyraźnie

---

[w:] *Gender w kinie europejskim i w mediach*, red. Elżbieta Ostrowska, Rabid, Kraków 2001.

<sup>231</sup> „Perkins miał fizjonomię posiadającego mózg obiektu marzeń nastolatek”. Za: Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, przeł. Jowita Matys, Anna i Andrzej Nermer, Irena Stapor, Twój Styl, Warszawa 2005, s. 730. Wprawdzie *emploi* Perkinsa ustalił Alfred Hitchcock w *Psychozie* (*Psycho*, 1960), ale wcześniej aktor grywał postaci utrzymane w duchu lat pięćdziesiątych, na przykład w *Pożądaniu w cieniu więzów* (*Desire under the Elms*, 1958, reż. Delbert Mann).

<sup>232</sup> Słynna Metoda nauczana w Actors Studio nakazywała między innymi sięgnąć do najgłębszych pokładów własnych emocji i doświadczeń, by w pełni utożsamić się z postacią.

<sup>233</sup> Częstym kodem dla homoseksualizmu, którego nie wolno było pokazywać w klasycznym Hollywood, była młodość bohaterów (łączona z innymi „niemęskimi” cechami, jak wrażliwość, niechęć do przemocy, otwarta emocjonalność), na przykład postać „chłopięcego” męża Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem*, bohater *Herbaty i współczucia*.

odcinające aktorów od hipermęskich, „dorosłych” gwiazdorów starszego pokolenia (jak Humphrey Bogart, John Wayne czy Robert Mitchum), a zwłaszcza od reprezentowanej przez nich mocnej męskości, konsekwentnie poddawanej krytyce w kinie lat pięćdziesiątych. „Montgomery Clift i Marlon Brando [oraz inni – przyp. P.W.] reprezentowali odrzucenie norm genderowych często utożsamianych z latami pięćdziesiątymi”<sup>234</sup>, co sprawia, że teoria uprzedmiotawiającego kobiety władcy spojrzenia obejmuje także nietradycyjny rodzaj męskości.

Tak naprawdę pierwszym aktorem w nowym stylu był Montgomery Clift debiutujący w 1948 roku w *Rzecz Czerwonej*. W słynnym westernie, tak jak w melodramatach rodzinnych, konfrontowane są dwa typy męskości – stary i maczystowski (Dunson grany przez Johna Wayne’a) z nowym, delikatnym, opiekuńczym i koncyliacyjnym, reprezentowanym przez Clifta w roli Matta, przybranego syna Dunsona. Dla sposobu wizualizowania męskich ciał istotniejszy był jednak Brando – „Valentino pokolenia bebopu”<sup>235</sup> – nie tylko pokazujący gładki tors, nagi lub w mokrym podkoszulku, ale też filmowany technikami zarezerwowanymi wcześniej dla gwiazd kobiecych. Już w pierwszej scenie, w której się pojawia – i ściąga podkoszulek – jednoznacznie podkreślony zostaje punkt widzenia patrzącej na niego Blanche (Vivien Leigh) oraz jego erotyczny charakter. Tym razem to nie mężczyzna, lecz bohaterka zapośrednicza spojrzenie publiczności – ona patrzy, on „jest patrzony” (potencjał *to-be-looked-at-ness*<sup>236</sup>) – poszerzonej o kobiety i nieheteroseksualnych mężczyzn.

Podobnie dzieje się w najślynniejszej scenie filmu, gdy Stanley, w podartym podkoszulku, przyzywa krzykiem niepotrafiącą mu się oprzeć żonę, Stellę (Kim Hunter), co jednoznacznie czyni

<sup>234</sup> Kristen Hatch, *1951 – Movies and the New Faces of Masculinity*, [w:] *American Cinema of the 1950s...*, s. 63.

<sup>235</sup> Steven Cohan, *Masked Men...*, s. 242.

<sup>236</sup> Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, <http://www.jahsonic.com/VPNC.html> (dostęp: 15.03.2018); w polskim tłumaczeniu pojawia się określenie: „status bycia przedmiotem oglądu”; por. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, s. 100.

z niego (oraz z Brando) spektakl seksualny<sup>237</sup>. Oczywiście w świecie dalszych wydarzeń oraz atawistycznej agresji i brutalności bohatera, podszytych infantylnym pragnieniem dominacji i histerycznym przywiązaniem do Stelli, było to zjawisko wielce dwuznaczne, igrające z tajonymi fantazjami. Doskonale wpisywało się jednak w klimat epoki zafascynowanej Freudem i podkreślającej rolę kobiecej seksualności<sup>238</sup>, choć znaczenie tak ukierunkowanego spojrzenia bardzo często osadzone jest w kontekście biograficznym (homoseksualizmu Tennessee Williamsa) i queerowym. „Jeśli w *Tramwaju zwanym pożądaniem* obecność kobiety staje się kamuflażem dla gejowskiego spojrzenia i identyfikacji, to sztuka może być rozumiana jako prezentowanie mężczyzny-obiętu męskiego pragnienia”<sup>239</sup>. Nawet jeśli jednak przyjmiemy, że owo kobiece spojrzenie jest też męskim, homoseksualnym, to strategię twórców – Kazana i jego następców (Richarda Brooksa adaptującego *Kotkę na gorącym blaszanym dachu* i *Słodkiego ptaka młodości* z Paulem Newmanem) – nie były wykluczające, lecz inkluzywne, uwzględniały nie tylko kobiety i gejów, ale nawet mężczyzn heteroseksualnych. „Znacznie więcej osób (zwłaszcza młodszych, homo i hetero) postrzeęało wizerunki Brando w podkoszulku lub Newmana bez koszuli jako wyzwalające”<sup>240</sup>.

Trzeba pamiętać, że w ówczesnym Hollywood świadomość konwencji podkreślających kobiece piękno była powszechna

<sup>237</sup> Spektakl ów został natychmiast dostrzeżony przez urzędników PCA, którzy nakazali przemontowanie sceny tak, aby zniwelować zbyt jawne pożądanie Stelli żywione do Stanleya. Por. R. Barton Palmer, William Robert Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, University of Texas Press, Austin 2009, s. 91.

<sup>238</sup> Betty Friedan, dająca w *Mistyce kobiecości* przede wszystkim obraz obyczajowości epoki, zwraca uwagę, że ówczesni psychologowie i psychoanalicy dowodzili nie tylko, że kobiecie z natury przeznaczona jest rola pani domu, ale także – iż tylko podporządkowując się tradycyjnej wizji kobiecości, jest ona w stanie osiągnąć satysfakcję seksualną. Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, s. 266–270.

<sup>239</sup> Stephen Maddison, *Fags, Hags and Queer Sisters: Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Palgrave Macmillan, London 2000, s. 16.

<sup>240</sup> Michael Paller, *Gentlemen Callers: Tennessee Williams, Homosexuality, and Mid-Twentieth Century Drama*, Palgrave Macmillan, London 2005, s. 181.

i automatycznie kojarzona z potencjalnym zdemaskulinizowaniem. Znacząca jest kwestia Humphreya Bogarta skierowana do Jacka Cardiffa, operatora *Afrykańskiej królowej* (*The African Queen*, 1951, reż. John Huston): „Widzisz moją twarz. Ma wiele linii i zmarszczek, bo kultywowałem je od lat i je lubię. Są częścią mnie, więc nie maskuj ich światłem”<sup>241</sup>. Gwiazdor obawiał się posądzenia o zniewieściałość i podważenia jego męskości. Rzeczywiście, odsłaniający torsy „męscy” mężczyźni byli filmowani zupełnie inaczej niż „chłopięcy” Brando w filmie Kazana (i jego następcy, zwłaszcza Paul Newman, czołowy reprezentant hollywoodzkiego piękna), czego najlepszy przykład z epoki znajdziemy w *Przylądku strachu* z 1962 roku, czyli już po wizualnej rewolucji związanej z męskością<sup>242</sup>.

Robert Mitchum gra tu psychopatycznego Maxa Cady’ego, człowieka szukającego zemsty i zagrażającego rodzinie protagonisty, Sama Bowdena. Trzy razy Mitchum prezentuje nagi, mocarny tors, dominujący w odpowiednio skomponowanym kadrze, jako jednoznaczny znak siły i niebezpieczeństwa. W jednej ze scen jego ciało jest obiektem spojrzenia kobiety (Barrie Chase), z którą zresztą spędza noc. W jej oczach – inaczej niż w wypadku Blanche i Stelli z *Tramwaju zwanego pożądaniem* – nie ma jednak pragnienia, lecz uzasadniony lęk przed przemocą, co ma pogłębić strach widowni przed Cadym, zaakcentować brutalność i tkwiące w nim immanentne zło. W finale obnażenie ciała do połowy jest przygotowaniem do zbrodni i agresji, także

<sup>241</sup> Za: Kristen Hatch, *1951 – Movies and the New Faces of Masculinity*, s. 58.

<sup>242</sup> Słynnego wcześniejszego przykładu dostarczył już w 1934 roku Clark Gable, który rozebrał się do połowy w *Ich nocach*. Wprawdzie zrewolucjonizował wówczas męską modę, ponieważ pod koszulą nie miał podkoszulka, jednak partnerująca mu Claudette Colbert bynajmniej na niego nie patrzy, raczej ucieka wzrokiem. Mimo że film Capry to emancypacyjna *screwball comedy*, męska cielesność jest tu podskórnie wiązana z zawstydzeniem, ale też obawą (zniwelowaną dopiero finałowym małżeństwem bohaterów). Podobnie było w filmach przygodowych (pirackich, o Tarzanie z Johnnym Weissmullerem) i bokserskich (*Ostatnia runda* [*Body and Soul*, 1947, reż. Robert Rossen], *Zmowa* [*The Set-Up*, 1949, reż. Robert Wise]), gdzie siła i aktywność fizyczna neutralizowały nagość – konieczną w tych nurtach i gatunkach, ale oderotyzowaną.

seksualnej. Z jednej strony rola Mitchuma wpisywała się więc w trend konfrontowania pozytywnego mężczyzny udomowionego z archetypicznie męskim, ale psychopatycznym; z drugiej jednak takie ukazanie Cady'ego dowodziło, że w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nadal łatwiej było erotyzować aktora reprezentującego nie typ mężczyzny, lecz „chłopca”, czyli właśnie Brando, Newmana bądź Presleya<sup>243</sup>. Paradoksalnie, dowodzi tego przykład obsadzenia dojrzałego już (37-letniego) Williama Holdena jako Hala w *Pikniku* (*Picnic*, 1955, reż. Joshua Logan), adaptacji sztuki Williama Inge'a. Holden gra „ogiera” pożądane przez wszystkie bohaterki i bezwstydnie wystawianego na ich spojrzenia. Rola była przewidziana dla młodszego aktora<sup>244</sup>, a świadectwa z epoki (i sam film) pokazują, jak niekomfortowo czuł się w niej męski Holden, zwłaszcza w ujęciach pokazujących jego nagi tors. Szczególnie wyraźnie widać to w scenie, gdy najbardziej rozhisteryzowana bohaterka, panna Rosemary Sidney (Rosalind Russell), zdziera z niego ubranie. Uczucie to udzielało się też części krytyków, a wiekowe niedopasowanie aktora do roli stało się motywem przewodnim wielu recenzji i analiz *Pikniku*<sup>245</sup>.

Oczywiście od każdej reguły były wyjątki. Można tu wskazać chociażby Burta Lancastera w roli Alvara, którego atletyczne ciało w *Tatuowanej róży* (*The Rose Tattoo*, 1955, reż. Daniel Mann) jest przedmiotem zachwyconego spojrzenia Serafiny (Anna Magnani). Film nakręcony na podstawie sztuki Tennessee Williamsa jest jednak komedią, męskość Alvara zostaje więc „rozbrojona” już w punkcie wyjścia i ma charakter zupełnie odmienny niż w innych adaptacjach Williamsa bądź melodramatach rodzinnych skoncentrowanych na seksualności. Trzeba

<sup>243</sup> Istotnym elementem scenicznej osoby Presleya była trudna do sflumienia seksualność: „Używał gitary jak fetyszu, uderzając w nią biodrami [...] był jak jeden z młodszych chłopców, którzy wiedzą, co robią starsi chłopcy”. Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties...*, s. 145.

<sup>244</sup> W prapremierze na Broadwayu (1953) Hala grał 33-letni Ralph Meeker, w końcu rolę przejął po nim jednak młodszy o pięć lat Paul Newman. Role w filmie najpierw zaproponowano Marlonowi Brando.

<sup>245</sup> Recenzent „Variety” dostrzegł „kamerę gwałcającą męskie ciało” [*camera -rape of male body*]; za: Stephen Cohan, *Masked Men...*, s. 173. Choć strategię wizualne były analogiczne, nie pisywano tak o filmowaniu kobiet.

pamiętać, że najbardziej pamiętnym występem Lancastera, który nie stronił od eksponowania imponującej muskulatury (*Karmazynowy pirat* [*The Crimson Pirate*, 1952, reż. Robert Siodmak], *Trapez* [*Trapeze*, 1956, reż. Carol Reed]), było *Stąd do wieczności*. Mimo że jest to film wojenny, adaptacja powieści Jamesa Jonesa, najsłynniejsza scena – uważana w latach pięćdziesiątych za skandalizującą – rozgrywa się na plaży między sierżantem Wardenem (Lancaster) a Karen Holmes (Deborah Kerr). Oboje są w mokrych kostiumach kąpielowych, łączy ich namiętny pocałunek. Co jednak istotne, narracja podkreśla rolę Wardena jako żołnierza, nie kochanka – rezygnuje on z romansu dla służby i, zgodnie z jedną z kwestii, jest poślubiony armii.

Inne postacie problematyzujące omawianą kwestię to – ponownie – Stanley oraz Hud (Paul Newman; *Hud, syn farmera* [*Hud*, 1963, reż. Martin Ritt]). Z jednej strony środki filmowe i fabuły ustawiają ich w roli „chłopców” i obiektów kobiecego spojrzenia (w *Hudzie* patrzy służąca, Alma [Patricia Neal]), z drugiej jednak obaj są seksualnymi agresorami. Stanley w finale gwałci Blanche, Hud atakuje Almę. W obu wypadkach można mówić o powszechnym w stosunku do filmów klasycznego Hollywood odczytywaniu ich wbrew fabule i moralizatorskim ramom, w jakie często były wpisywane. Chodzi o to, że już sama ekranowa obecność i magnetyzm konkretnych aktorów niejako odciągały uwagę od czynów ich postaci. Brando słusznie zauważył, że obsadzenie go w roli Stanleya (w sztuce starszego i dalece mniej atrakcyjnego fizycznie) zmieniało rozkład sympatii między postaciami, ujmując jej Blanche na jego korzyść<sup>246</sup>. Jednocześnie jego agresja nie jest znakiem siły i męskiego autorytetu, lecz histerycznej niedojrzałości, a Blanche nie zostaje ukarana za pożądanie Stanleya – film niedydaktycznie problematyzuje bowiem kwestie inności i odrzucenia<sup>247</sup>. Z kolei Newman w roli

<sup>246</sup> Kristen Hatch, *1951 – Movies and the New Faces of Masculinity*, s. 57.

<sup>247</sup> Według Williama i Kazana scena gwałtu – eufemizowanego obrazem zbitego lustra – przynosiła główne przesłanie sztuki i filmu: „wszystko, co czułe i delikatne, zostaje zszargane przez dzikie i brutalne wpływy współczesnej kultury”. Za: Leonard J. Leff, Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono...*, s. 179.

Huda wykroczył już poza *emploi* „chłopca do pożądania”, w które wpisywał się jeszcze w *Kotce na gorącym blaszanym dachu*, *Śladkim ptaku młodości* i *Długim, gorącym lecie*, a czas realizacji filmu to (zapoczątkowany we wczesnych latach pięćdziesiątych) okres coraz większego rozmywania ideologicznego znaczenia męskiego ciała.

Interesującym przykładem tego, jak system gwiazd i kino lat pięćdziesiątych zrywały z tradycyjnym zróżnicowaniem technik filmowania płci, ale przede wszystkim w odniesieniu do nie-mężczyzn, było erotyzowanie odmienności etnicznej i rasowej. Jest to kolejna kwestia złożona ideologicznie, przykład na to, że klasyczne kino hollywoodzkie było polem nieustannych gier z cenzorami, starć i napięć między tym, co oficjalnie akceptowane (i zgodne z kodeksem Haysa), a subwersją. Należy też zaznaczyć, że w kinie głównego nurtu tamtego okresu odbijał się rasizm społeczeństwa amerykańskiego, choć nie w otwartej niechęci bądź nawoływaniu do nienawiści. Twórcy najczęściej nie szli w tę stronę (nie licząc obrazowania rdzennych Amerykanów), a jawna agresja wobec mniejszości stała się dopiero cechą reaganizmu lat osiemdziesiątych. W dekadach wcześniejszych, zwłaszcza w złotej erze Hollywood, dominowało reprodukowanie rasistowskich stereotypów<sup>248</sup>. Jednym z nich był czarny brutal<sup>249</sup> – typ oparty na lękach przed związkami międzyrasowymi (zwłaszcza łączącymi czarnych mężczyzn i białe kobiety), których pokazywanie było zresztą zakazane przez kodeks Haysa w latach 1934–1956. Jakakolwiek erotyzacja czarnoskórych mężczyzn na ekranie była więc z definicji wykluczona (rzecz jasna nie dotyczyło to aktorek afroamerykańskich, jak Lena Horne i Dorothy Dandridge). Ich obsadzanie w rolach pierwszoplanowych było akceptowane pod warunkiem, że postacie reprezentowały aseksualny typ wuja Toma, czego najlepszym przykładem

<sup>248</sup> Należy pamiętać, że w Hollywood, które nigdy nie było ani jednolite, ani jednoznaczne, kręcono też filmy problematyzujące kwestie antysemityzmu i rasizmu (na przykład filmy Elii Kazana – odpowiednio: *Dżentelmeńska umowa* [*Gentleman's Agreement*, 1947] i *Pinky* [1949]).

<sup>249</sup> Por. Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001.



jest Sidney Poitier, pierwszy czarnoskóry laureat Oscara za główną rolę męską<sup>250</sup>. Aktor był bardzo przystojny i należał do tego samego pokolenia co Clift, Brando i Dean, jednak nigdy nie był erotyzowany na ekranie, a związki jego bohaterów z białymi kobietami były platoniczne (aż do 1967 roku, gdy zagrał w *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* [*Guess Who's Coming to Dinner*, reż. Stanley Kramer]).

Nieco inaczej wyglądało postrzeganie Azjatów (choć było równie stereotypowe). Ponieważ w Hollywood objętym kodeksem Haysa nie wolno było pokazywać seksualności w sposób dosłowny, twórcy wypracowali szereg kodów, które ją kamuflowały (należały do nich też wspomniane strategie filmowania gwiazd kobiecych). Jednym z nich były nawiązania do Orientu, gdy chciano zasugerować – szeroko wówczas rozumianą – perwersję. Postrzegane w duchu kolonialnym kraje azjatyckie kojarzone były ze zmysłowością i seksualnością, także nienormatywną, stąd osadzenie akcji wielu filmów w tamtych rejonach (na przykład *Makao* [*Macao*, 1952, reż. Josef von Sternberg]). Podobnie jak młodość, także inność – rasowa i etniczna – definiowały więc bohatera jako nie-mężczyznę. *Emploi* Valentino to wszak *latin lover*, w *Szejku* grał arabskiego księcia o mieszanym pochodzeniu; Sinatra był Italo-Amerykaninem. Również w latach pięćdziesiątych pozwalało to mężczyźnie być obiektem erotycznego oglądu, czego dobrym przykładem jest urodzony we Władywostoku Yul Brynner<sup>251</sup> (nawet jeśli jego najsłynniejszym filmem pozostaje „męski” western *Siedmiu wspaniałych* [*The Magnificent Seven*, 1960, reż. John Sturges]). W biblijnym *peplum* *Dziesięcioro przykazań* z 1956 roku, gdzie gra faraona Ramzesa, jego ciało zostało poddane szeregowi estetyzujących i „feminizujących” zabiegów, które – w tej optyce – miały charakter poniżający, podkreślały też negatywną rolę Ramzesa jako tyrana. Przede wszystkim aktor

<sup>250</sup> Pierwszą czarnoskórą osobą, do której trafił Oscar, była Hattie McDaniel (za drugoplanową rolę Mammy w *Przeminęło z wiatrem* [*Gone with the Wind*, 1939, reż. Victor Fleming]).

<sup>251</sup> Brynner nigdy nie doprecyzował kwestii swojego pochodzenia, jednak elementem jego gwiazdorskiej legendy była „egzotyka” – przyznawał się do mongolskich przodków, miał też lekko wschodnie rysy.

często nosi kostiumy odsłaniające tors. Co charakterystyczne – został on wydepilowany (co robił także Brando, przygotowując się do roli Stanleya), a więc pozbawiony jednej z najistotniejszych cech konotujących silną męskość. Potwierdzeniem tej obserwacji może być zestawienie Brynnera z Charltonem Hestonem grającym Mojżesza (a więc postać już nieorientalizowaną, w dodatku patriarchę). Szaty i zbroje zakrywają całe jego ciało ukazywane w kontekście militarnym, jeśli zaś widać nagi tors, to jest on owłosiony. Obraz ten odwołuje się zatem do tradycyjnej męskości, a nie seksualności określanej przez chłopięcość bądź inność.

Jeszcze bardziej interesującym przykładem był *Spartakus*, film grający z konwencjami i łączący to, co twórcy większość obrazów sandałowych, w tym *Dziesięciorga przykazań*, starali się rozdzielać. Spartakus (Kirk Douglas) to bowiem niewolnik, gladiator zmuszany do rywalizacji na śmierć i życie, który w toku fabuły wznieca powstanie i walczy o wolność. W świetle tych wydarzeń nosi więc cechy męskości tradycyjnej. Jednocześnie na początku akcji jest wystawiany na widok publiczny nie tylko jako obiekt oglądu, ale wręcz erotyczny spektakl – zarówno na arenie, jak i poza nią. Świadczy o tym jego funkcja dostarczyciela rozrywki oraz stałe obrazowanie męskiej nagości w pierwszej części filmu, w łaźni i podczas ćwiczeń fizycznych. Znamienne są dwie sceny. W pierwszej Spartakus „dostaje” w nagrodę niewolnicę Varinię (Jean Simmons), ale właściciel szkoły gladiatorów (Peter Ustinov) i strażnik (którzy wcześniej porównują gladiatorów do ogierów) nie zostawiają ich całkiem samych, podglądając i wyśmiewając. Spartakus reaguje agresją i okrzykiem: „Nie jestem zwierzęciem!”. Druga scena to moment decydujący o losie bohatera, zmuszonego do walki z Drabą (Woody Strode) – obaj zostają wybrani przez rzymskie arystokratki kierujące się własną przyjemnością patrzenia na męskie ciała („chcę najpiękniejszego, daj mi tego wielkiego, czarnego”), a „sekwencja jest parodystycznym odwróceniem wielu scen filmowych, w których to grupy mężczyzn taksują tańczące dziewczęta, striptizerki i inne, wystawione na ogląd”<sup>252</sup>. Ujawnia też nierozwiązywalną sprzeczność pozycji

<sup>252</sup> Ina Rae Hark, *Animals or Romans...*, s. 154.

gladiatora – reprezentanta agresywnej, tradycyjnej męskości, ale zarazem niewolnika stanowiącego spektakl. Gdy Spartakus ucieka i staje na czele własnej armii, ciało Kirka Douglasa jest już zakrywane<sup>253</sup> – ponownie zostaje wystawione na spojrzenia w scenie śmierci przez ukrzyżowanie, czyli szczególnie ekshibicjonistyczny typ egzekucji. W *Spartakusie* relacja spojrzeń jest więc tradycyjna, ponieważ zniewolenie zostaje zrównane z „byciem patrzonym”, ale jednocześnie twórcy, zgodnie z duchem mijającej dekady, negują wartość agresywnej męskości, osadzając Spartakusa w rodzinie (Varinia rodzi jego dziecko) oraz wprowadzając postać poety Antoniusza (Tony Curtis). Przyjaźń z nim zastępuje w życiu Spartakusa relacje z innymi gladiatorami oparte na rywalizacji o życie, a ponadto wprowadza wątek seksualnej ambiwalencji związanej z postacią Krassusa (Laurence Olivier), właściciela Antoniusza, który stara się go uwieść<sup>254</sup>.

## 2. Nastolatki, czyli „nowe stracone pokolenie” amerykańskiego kina<sup>255</sup>

*Powinnaś czasem wpaść do męskiej szkoły [...]. Pełno tam bufonów, a uczysz się tylko tego, co ma ci pomóc w karierze, żebyś mógł sobie któregoś pięknego dnia zafundować jakiegoś cholernego cadillaca.*

J.D. Salinger, *Buszujący w zbożu*<sup>256</sup>

W latach czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych przemysł filmowy prezentował nastolatków albo jako dzieci, albo jako „małych” dorosłych. Wydaje się zaskakujące, że decydenci

<sup>253</sup> Spartakus staje się też władcą spojrzenia patrzącym na ciało Varinii – w scenie w sadzawce, wyciętej wówczas przez cenzorów, wiadomo, że Jean Simmons jest naga (pokazane są jej plecy) i że Kirk Douglas na nią patrzy.

<sup>254</sup> Dialog między Antoniuszem a Krassusem o preferowaniu ostryg bądź ślimaków także został wycięty.

<sup>255</sup> Za: Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties...*, s. 147.

<sup>256</sup> J.D. Salinger, *Buszujący w zbożu*, s. 189.

z branży, zarówno Hollywood, jak i kiełkującego wówczas kina niezależnego<sup>257</sup>, zawsze przecież nadążający za trendami, ignorowali nastoletnią publiczność. *Teenpics* stały się istotnym zjawiskiem kinematografii amerykańskiej właściwie dopiero w 1955 roku, już po powstaniu najważniejszych przykładów, czyli *Dzikiego* (*The Wild One*, 1953, reż. Laslo Benedek), *Buntownika bez powodu* i *Szkolnej dżungli* (*Blackboard Jungle*, 1955, reż. Richard Brooks). Dlaczego potentaci filmowi wcześniej nie rozpoznawali nastolatków jako osobnego, specyficznego segmentu widzów i coraz bardziej znaczącej grupy nabywczej, którą młodzież doby powojennej niewątpliwie przecież była? Pierwszym powodem musiała być trwałość przekonań o modelu produkcji, dystrybucji i charakterze publiczności. Ambicją producentów i szefów wielkich wytwórni było bowiem podtrzymywanie fantazji, którą skutecznie wcielali w życie od początków istnienia Hollywood – filmów dla widza rodzinnego, czyli dla wszystkich odbiorców. Tej wizji przyświecało zresztą powołanie w 1934 roku standaryzującego PCA<sup>258</sup>.

Drugą przyczyną, dla której Hollywood nie od razu podchwyciło nurt, tak silnie naznaczający później kino amerykańskie, były zapewne komplikacje ideologiczne związane z kulturą młodzieżową. Już pierwsze odnoszące się do niej filmy miały problemy z PCA (i nie tylko), ponieważ od samego początku była ona podejrzana, kojarzona z przestępczością, buntem i zagrożeniem dla uświęconych wartości. Poczucie lęku i potępienie były wywołane nie tylko prawdziwym łamaniem prawa przez młodocianych, ale też zwykłymi elementami nastokultury. Senacka komisja Kefauvera, badająca w latach pięćdziesiątych między in-

<sup>257</sup> W odniesieniu do ówczesnego Hollywood termin „kino niezależne” rozumiem nie jako tzw. kino artystyczne, ale realizowane poza systemem wielkich wytwórni, na przykład w AIP Rogera Cormana.

<sup>258</sup> Paradoksalnie, to powrót do koncepcji kina familijnego (przy okazji eskapistycznego nurtu Kina Nowej Przygody i budowania multipleksów na przedmieściach) zrewolucjonizował i ukształtował w latach osiemdziesiątych model produkcji oraz dystrybucji kina amerykańskiego funkcjonujący do dziś.

nymi organizacje mafijne w Stanach Zjednoczonych<sup>259</sup>, opublikowała trzy raporty na temat związków między przestępczością nieletnich a obrazem przemocy w różnych rodzajach mediów – w komiksach, telewizji i filmach kinowych, przypisując im oczywiście zgubny wpływ na młodzież<sup>260</sup>. Dlatego kłopoty mieli wydawcy książek (*Buszujący w zbożu* J.D. Salingera niedługo po publikacji trafił na indeks tytułów zakazanych) i twórcy filmowi, a pod niechętną obserwacją znalazł się także rock’n’roll – zarówno jako muzyka, jak i taniec.

Gdy Hollywood wreszcie zwróciło uwagę na nastolatków, ich ekranowe wizerunki były bardzo zróżnicowane, poczynając od typu *clean teen* (*Gidget*, 1959, reż. Paul Wendkos), przez zagubioną młodzież (*Na wschód od Edenu*), aż po młodocianych przestępców (*Dziki, Szkolna dżungla*). Pierwsze produkcje nie były jednak nawet pomyślane dla tej grupy, choć o niej traktowały – *Dziki*, *Buntownik bez powodu* i *Szkolna dżungla* zostały nakręcone dla dorosłej publiczności i oswajały nowy kulturowy fenomen, ustalając przy okazji formułę *teenpics*, powielaną potem w Hollywood i w niezależnym kinie eksploatacyjnym<sup>261</sup>. Jej istotnymi elementami były: konflikt pokoleń, niezrozumienie młodych przez starszych, z reguły rodziców, próba odnalezienia tożsamości i akceptacji w grupie rówieśniczej, poszukiwanie wzorców osobowych oraz mierzenie się z wyzwaniem i ograniczeniami dorosłości. We wszystkich – w różnym natężeniu – pojawiały się też emblematy kultury młodzieżowej, takie jak muzyka, strój i kult motoryzacji. Jednocześnie, w umoralniającym duchu kina kodeksowego i z myślą o akceptacji przez dorosłych odbiorców, znakomita większość twórców proponowała jednoznaczne roz-

<sup>259</sup> Przesłuchania bossów mafijnych przed komisją Kefauvera są istotnym elementem *Ojca chrzestnego II* (*The Godfather: Part II*, 1974, reż. Francis Ford Coppola).

<sup>260</sup> Za: Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 117.

<sup>261</sup> W obszarze produkcji niezależnych dużym powodzeniem cieszyły się zjawiska kina kultu, zakładającego odbiór ironiczny i zdystansowany, czyli filmy wytwórni AIP, takie jak *Byłem nastoletnim wilkołakiem* (*I Was a Teenage Werewolf*, 1957, reż. Gene Fowler Jr.) oraz *Byłem nastoletnim Frankensteinem* (*I Was a Teenage Frankenstein*, 1957, reż. Herbert L. Strock), zestawiające trudy dojrzewania z przemianą w potwory.

wiązanie konfliktu i ramę dydaktyczną. Dotyczyło to także kina klasy B i niezależnego, którego producenci działali zgodnie z zasadą, że kontrowersyjnym tematom (przyciągającym najwięcej publiczności) szczególnie gorliwie zapewnia się alibi, sprzedając je jako realizujące misję w służbie publicznej. Wskazuje na to wiele filmów z zapoczątkowanego przez *Szkolną dżunglę* i *Buntownika bez powodu* cyklu *juvenile delinquency movies*, który z jednej strony miał wydźwięk wychowawczy, a z drugiej poświęcał tematowi przestępczości najwięcej miejsca od czasów kina gangsterskiego lat trzydziestych i „najdokładniej pokazywał zapowiedzi tego, co miało nadejść: konfliktu pokoleń i dziecięcej krucjaty lat sześćdziesiątych”<sup>262</sup>. Jednym z bardziej znanych przykładów takiej strategii jest dystrybuowana przez MGM niskobudżetowa produkcja *High School Confidential!* (1958, reż. Jack Arnold), utrzymana w moralizatorskim duchu *national emergency movies*<sup>263</sup> i poświęcona tematowi uzależnienia od narkotyków<sup>264</sup>. Film jest bardzo dydaktyczny – w finale nastolatki, które tylko zbłądziły pod zgubnym wpływem rówieśników, dostają drugą szansę, przestępcy – także licealiści – odsiadują surowe kary, obojętni rodzice zostają potępieni, a wyrozumiali nauczyciele i czujni policjanci – docenieni. Poruszający wyobraźnię temat przestępczości młodocianych stał się też podstawą filmów przeznaczonych dla widzów starszych i z dorosłymi protagonistami, jak *Pukając do każdych drzwi* (*Knock on Any Door*, 1949, reż. Nicholas Ray) i *Dwunastu gniewnych ludzi*.

## Buntownicy przeciw wszystkiemu

Najbardziej charakterystycznym produktem kultury młodzieżowej, zawdzięczającym popularność głównie kinematografii, była

<sup>262</sup> Peter Biskind, *Seeing Is Believing...*, s. 196.

<sup>263</sup> *National emergency movies* pokazywały palące problemy społeczne, czego przykładem z epoki jest *Panika na ulicach*.

<sup>264</sup> Zgodnie ze zrewidowanym w 1956 roku kodeksem Haysa, PCA zaczęła dopuszczać tematy narkotyków, aborcji, prostytucji i porwań. Nadal zakazane były wątki perwersji seksualnych i chorób wenerycznych.

figura nastoletniego buntownika, który zresztą nie mógłby pojawić się wcześniej w takiej formie. Jego styl – dzinsy, najczęściej skórzana kurtka, podkoszulek, specyficzna fryzura – zapoczątkowany przez filmowych idoli, Montgomery’ego Clifta, Jamesa Deana, Elvisa Presleya czy Marlona Brando i naśladowany przez miliony innych, zarówno na ekranie, jak i ulicy, szybko stał się nowym, powszechnym uniformem gniewnych nastolatków i ikoną popkultury. Był też całkowitym zaprzeczeniem gustu członków kadry menedżerskiej i pracowników korporacji. Oczywiście kino wcześniejszych dekad także obfitowało w postaci zbuntowane, ale zawsze byli to dorośli mężczyźni, czego doskonałym przykładem są wyalienowani nonkonformiści znani z *film noir* – ubrani adekwatnie do wieku (i mody), czyli w trencze i fedory. Lata pięćdziesiąte zaczęły jednak piętnować indywidualizm na rzecz przynależności do organizacji, a strój outsiderów lat czterdziestych okazał się niczym innym jak tylko szarym, flanelowym garniturem – po prostu tym, co zakładają na siebie dorośli mężczyźni. Dlatego okres buntu został w kulturze przesunięty na czas nastoletniości, choć – zgodnie z dydaktycznymi ramami filmów – miał prowadzić do konformizmu klasy średniej.

Istotą tak pojętego buntu był więc jego termin ważności – kino i popkultura lat pięćdziesiątych trwale połączyły go z określoną grupą wiekową i płcią (męską). Dlatego, mimo wyrazistych osobowości, w erze Eisenhowera całe pokolenie młodych gwiazd (Clift, Dean, Newman, Brando, Presley) reprezentowało ten sam typ, na co wskazują nie tylko filmy, ale także historie castingów. Poszukując odtwórców wielu kultowych później postaci, zawsze brano pod uwagę kilku aktorów o podobnym *emploi*. Do roli Cala w *Na wschód od Edenu* rozważano Brando i Newmana; w Jetta Rinka w *Olbrzymie* mieli się wcielić Brando bądź Clift – to zresztą właśnie casting zdecydował, że postać ta, wbrew scenariuszowi, jest z reguły postrzegana jako pokrzywdzony outsider<sup>265</sup>; Dean

<sup>265</sup> Por. *Children of Giant* (2015, reż. Hector Galan). Wybór obsady był decydujący również dlatego, że do roli rozważano także „męskich” aktorów, w tym Roberta Mitchuma i Jacka Palance’a, co całkowicie zmieniłoby charakter postaci i zapewne wyeliminowało tak istotny konflikt: patriarcha vs. „zły syn”.

miał zagrać w *Królu Kreolu* (*King Creole*, 1958, reż. Michael Curtiz), z kolei Presley był brany pod uwagę przy castingu do *Kotki na gorącym blaszanym dachu*, *Słodkiego ptaka młodości* i *Wiosennej bujności traw*<sup>266</sup>.

Istotnym znakiem tożsamości młodocianych buntowników (i nastolatków w ogóle) był strój i jego subwersywnie przedefiniowane elementy. Dżinsy traktowano wcześniej przede wszystkim jako odzież ochronną i roboczą, używaną głównie przez przedstawicieli klasy pracującej; podkoszulek – jak wskazuje jego polska nazwa – noszono pod koszulą (a tę z kolei pod garniturem). Kurtka stała się symbolem szczególnym – „pogarda dorosłych [dla *Dzikięgo*, gdzie pojawia się po raz pierwszy jako symbol buntu – przyp. P.W.] przełożyła się na natychmiastowy wzrost sprzedaży skórzanych kurtek”<sup>267</sup>, a „Brando w skórze wygrywał z Patem Boone’em w blezerze”<sup>268</sup>. Warto pamiętać, że nadane wówczas kurtce symboliczne znaczenie na stałe wpisało się w kinematografię amerykańską – jako znak buntu, alienacji i indywidualności bohatera (poważnie bądź ironicznie) funkcjonowała w wielu znaczących filmach. Jeszcze przed Marlonem Brando nosił ją Montgomery Clift w *Miejscu pod słońcem*, potem były *Dziki* i *Buntownik bez powodu* – słynna stała się czerwona kurtka Jamesa Deana, powszechnie kojarzona wówczas z przestępczością nieletnich<sup>269</sup>. W *Jak ptaki bez gniazd* symbolem nieprzystosowania i nonkonformizmu Vala jest okrycie z wężowej skóry, pojawiające się też w postmodernistycznej *Dzikości serca* (*Wild at Heart*, 1990, reż. David Lynch), gdzie Sailor (Nicolas Cage) w samoświadomym dialogu kilka razy podkreśla: „Ta oto kurtka z wężowej skóry jest symbolem mojej indywidualności i wiary w osobistą wolność”. Współczesnymi przykładami mogą

<sup>266</sup> Por. Joanna Stacewicz, *HollyWooden Hart. Filmowa kariera Elvisy Presleya*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66, s. 120.

<sup>267</sup> Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties...*, s. 141.

<sup>268</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 198. Pat Boone był antytezą buntownika, grzecznym idolem nastolatków ery Eisenhowera.

<sup>269</sup> Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 191; warto pamiętać, że w finale Jim Stark oddaje swą czerwoną kurtkę innemu bohaterowi, który chwilę potem zostaje zastrzelony przez policję.



być *Drive* (2011, reż. Nicolas Winding Refn) i *Drugie oblicze* (*The Place Beyond the Pines*, 2012, reż. Derek Cianfrance).

Najśłynniejsze filmy dekady, *Dziki*, *Buntownik bez powodu*, *Szkolna dżungla* bądź *Król Kreol*, za protagonistów obierają właśnie takich bohaterów – młodych chłopaków zawieszonych między niedojrzałością dzieciństwa a przymusową stabilizacją dorosłości, nastolatków przechodzących okres buntu. Przeciwko czemu? Jak głosi tytuł filmu z Deanem, jest on bez powodu; podobny wniosek wynika z najśłynniejszego dialogu z *Dzikiego*: „Przeciw czemu tak naprawdę się buntujesz? – A co masz?”. W *Buntowniku bez powodu*, w scenie poprzedzającej *chickie race*<sup>270</sup>, Jim Stark (Dean) pyta przeciwnika: „Czemu właściwie to robimy?”; w odpowiedzi słyszy: „A co innego mamy robić?”, co sugeruje pustkę egzystencji pokolenia *baby boom*, zgotowaną im przez rodziców. Bunt wcale jednak nie był próżny, choć dla samych bohaterów czasem trudny do zdiagnozowania. Dotyczył przede wszystkim społecznego porządku oraz jego regulującej obecności, zarówno w sferach najbardziej prywatnych, czyli relacjach rodzinnych, jak też w ścieżce kariery przewidzianej dla członków klasy średniej. *Szkolna dżungla*, *Król Kreol* i *West Side Story* (1961, reż. Jerome Robbins, Robert Wise) dodatkowo poruszają kwestie konfliktów rasowo-klasowych w ściśle zhierarchizowanym społeczeństwie. Ponieważ zaś bohaterowie *Buntownika bez powodu* i *Króla Kreola* odrzucają model udomowionej męskości, ich gniew zostaje wymierzony we wszelkiego rodzaju konformizm, w jednolitą i homogeniczną zewnątrzsterowność<sup>271</sup>. Dobrze wyraża to Steven (John Kerr), nastolatek z *Pajęczyny*, melodramatu rodzinnego spod znaku *male weepie*. Jako pacjent kliniki psychiatrycznej, konfrontujący się z wpisanym w figurę ojcowską doktorem McIverem (Richard Widmark), mówi:

<sup>270</sup> Określenie *chickie* (*chicken*) *race* oznaczało ryzykowne wyścigi samochodowe – ich istotą było sprawdzanie, który z kierowców wycofa się pierwszy z niebezpiecznego wyzwania.

<sup>271</sup> Taką tezę w książce *Rebel Without a Cause: The Hypnoanalysis of a Criminal Psychopath* – która dała tytuł filmowi – zawarł już w 1944 roku Robert Lindner, psychiatra, który opisał przypadek niedostosowanego chłopca, Harolda. Za: Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 30–31.

„Powinieneś mnie leczyć, bym na nowo pasował do normalnego życia. Jakie jest normalne? Twoje? Jeśli to kwestia wartości, to twoje są parszywe. Podłe, burżujskie [*middle-class*], syte, gładkie życie. Nie obchodzi cię nic poza wypłatą i ładnymi rzeczami, do których wracasz co wieczór”. Słowa te podsumowują zarówno lęki i absmak większości filmowego pokolenia Stevena, jak i krytykę psychoanalizy, wykorzystywanej w latach pięćdziesiątych jako narzędzie socjalizacji do takich właśnie wartości.

Także Johnny (Brando) z *Dzikięgo* chce być wolny od prowincjonalnego skostnienia, monotonii i nudy. Poczucie niezależności, a przynajmniej jego namiastkę, dają mu jazz, gang i motor. Samochód i motocykl w filmach dla nastolatków stawały się dwudziestowiecznym odpowiednikiem westernowego konia, zapewniającego bohaterom wolność przestrzeni i ucieczki. Nieprzypadkowo popkulturowym rytuałem amerykańskich nastolatków stał się wówczas *chickie race*, pokazany w *Buntowniku bez powodu* i rozlicznych produkcjach klasy B, a jedna z odmian kina młodzieżowego lat pięćdziesiątych koncentrowała się na motoryzacji (*hot rod movies* zapoczątkowane przez film Benedekka). Przyjazd motocyklistów do przeciętnego miasteczka stopniowo przeradza się w *Dzikim* w spiralę trudnej do opanowania przemocy zakończonej próbą linczu i śmiercią przypadkowego człowieka. Film zaczyna się zresztą od poprzedzającego czołówkę napisu informującego o dydaktycznych intencjach autorów, przestrzegających przed sytuacjami takimi jak ta przedstawiona w fabule (zabieg znany z produkcji gangsterskich z lat trzydziestych). Wydźwięk ten jest dodatkowo wzmocniony, ponieważ przestrozę na przyszłość wygłasza z offu główny bohater, Johnny, szef gangu, który jako protagonista musi przejść uspołeczniającą zmianę dokonującą się – oczywiście – pod wpływem miłości. Gwarantem stabilizacji społecznej oraz ponownej socjalizacji bohatera był bowiem, podobnie jak przez dekady w westernach, typ dobrej dziewczyny. Choć więc próba linczu na bohaterze i działania mieszkańców nie są wartościowane pozytywnie, to jednak bunt „zagubionej młodzieży” w końcu zostaje zrównany ze zwykłym chuligaństwem i jest wyraźnie pokazany jako zagrożenie dla stabilnego systemu. Inaczej niż w wielu amerykańskich fil-

mach poruszających problematykę siły tłumy, w jaki przeradza się lokalna wspólnota, gdzie oskarżana była wsobna i nietolerancyjna społeczność (*Jestem niewinny* [*Fury*, 1936, reż. Fritz Lang], *Oblawa* [*The Chase*, 1966, reż. Arthur Penn]), tutaj wina jest rozdzielona po równo i zgodnie z powszechnymi wyobrażeniami o przestępczości nieletnich. Bohaterowie prowokują zamieszki, uderzając w porządek społeczny i tradycyjne wartości – rozbijają między innymi wystawę salonu ślubnego.

W osadzonym na szacownych przedmieściach Los Angeles *Buntowniku bez powodu* również zderzono „problem do rozwiązania” – niezrozumianych nastolatków – z dorosłymi, tym razem jednak inaczej rozdzielając racje i przywracając w finale stan równowagi. Istota buntu Jima Starka jest odmienna niż Johnny’ego w dwa lata wcześniejszym *Dzikim*, tutaj wyłączną winę ponoszą bowiem dorośli należący do sytej klasy średniej. Rodzice albo porzucają i zaniedbują dzieci, jak w wypadku Platona (Sal Mineo) i Judy (Natalie Wood), albo nie potrafią być dla nich autorytetami. Ojciec Jima (Jim Backus) nie jest ani głową domu, ani silnym mężczyzną – twórcy rysują prawdziwie bezlitosny obraz męskości udomowionej, zgodny z wszelkimi obawami wyrażanymi chociażby przez Bruna Bettelheima. Chyba w żadnym innym filmie epoki, nawet w komediach sypialnianych, nowy typ męskości nie jest przedstawiany w tak jednoznacznie negatywnym świetle i tak prostymi środkami. Frank Stark nie umie odpowiedzieć na stale zadawane mu przez syna pytanie, co to znaczy „być mężczyzną”, bo sam tego nie wie, będąc typowym pantoflarzem wykonującym „kobiece” prace domowe – w kluczowej scenie rodzinnej kłótni ma na sobie fartuch kuchenny, znak jego zniewieścienia i upokorzenia. Podobny wątek organizuje akcję *Króla Kreola*, ponieważ pan Fisher (Dean Jagger) nie może otrząsnąć się po śmierci żony („błąka się po omacku”), a zarazem poddaje życiowo – nie potrafi utrzymać żadnej pracy, pozwala się poniżać w jedynej, jaką znajduje, na czym cierpią jego relacje z nastoletnim synem. Danny (Elvis Presley) również czuje presję związaną z ojcem – tym razem jednak odwrotną niż bohaterowie melodramatów rodzinnych, stara się bowiem wejść w rolę, której ojciec nie jest w stanie pełnić (na przykład znajduje pracę).

Przekaz obu filmów jest jasny – słaby, udomowiony ojciec z klasy średniej nie może stanowić oparcia i wzorca, co zostaje wyrażone wprost (w dialogach), zwłaszcza w *Królu Kreolu*. Przestrzegając dziewczynę przed zakochaniem, Danny zdradza jej, że sam jeszcze nie wie, kim jest. Według niego miłość prowadzi zaś do małżeństwa i rodziny, które kojarzą się bohaterowi ze słabościami ojca. Ponieważ nie chce się do niego upodobnić, musi szukać autorytetów gdzie indziej, a konkretnie wśród rówieśników. Danny wpada więc w złe towarzystwo i bierze udział w napadzie na ojca (choć wbrew własnej woli i nieświadomie), co staje się szczególnie dosłowną ilustracją konfliktu typowego dla lat pięćdziesiątych. Z kolei w *Buntowniku bez powodu* analogiczna sytuacja prowadzi do udziału w *chickie race*, w którym ginie kolega Jima, a potem do konfrontacji z policją.

Choć w filmach o nastoletnich buntownikach pojawiała się wyrazista krytyka udomowionej męskości, nie znaczy to, że pozytywnym wzorcem była jej maczystowska antyteza. Również w tym nurcie poszukiwano złotego środka, a próby udowodnienia odwagi za wszelką cenę (*chickie race* w *Buntowniku bez powodu*) i przemoc fizyczna (*Dziki, Szkolna dżungla, Król Kreol*) stawały się zgubne – w *Więziennym rocku* (*Faillhouse Rock*, 1957, reż. Richard Thorpe) Vince Everett (Elvis Presley) w przypadkowej bójce zabija człowieka i trafia do więzienia. Najdosłowniejsze dookreślenie idealnej męskości pojawia się w *Buntowniku bez powodu*, gdzie Judy mówi do poszukującego tożsamości Jima: „Mężczyzna może być delikatny i miły, jak ty. Jest kimś, kto nie ucieka. Byłeś przyjacielem Platona, gdy nikt inny go nie lubił. To właśnie jest siła”. Takie cechy są podkreślane także u innych bohaterów – wrażliwą stronę ujawnia Johnny w *Dzikim*, a Danny z *Króla Kreola* jest nie tylko opiekuńczy wobec kobiet, ale też empatyczny w stosunku do upośledzonego i upokarzanego kolegi.

Inną strategią wpisywania buntowniczych tematów w kamufaż dydaktycznej ramy było wprowadzenie postaci przywracających bohaterów na łono konserwatywnego społeczeństwa. Z reguły są one dwie – „rozumiejący” dorosły, koniecznie przedstawiciel instytucjonalnego autorytetu, oraz porządna dziewczyna

czyzna<sup>272</sup>. Z jednej strony pojawiają się więc wyciągający rękę do zagubionej młodzieży policjanci (*Buntownik bez powodu*) lub nauczyciele wątpiący w istnienie „złych dzieci” (*Szkolna dżungla*, *High School Confidential!*, *Król Kreol*), z drugiej – rozwiązanie kryzysu dokonuje się w ramach nowej, nuklearnej rodziny. Najlepszego przykładu ponownie dostarcza *Buntownik bez powodu*, w którym taką relację tworzy trójka wyalienowanych nastolatków zawiedzionych przez rodziców, czyli Jim, Judy i Platon. W filmie *Raya status quo*, symbolicznie reprezentowane przez tę nową rodzinę, zostaje jednak nie tylko przywrócone, ale i wzmocnione, gdy w finale ginie Platon. Bunt Jima zostaje bowiem złagodzony i wyjaśniony tak, aby wskazać zarówno jego przyczynę, jak i konserwatywne remedium – ojciec obiecuje się zmienić, Jim przedstawia Judy swoim rodzicom. Także jej problemy, wynikające z deficytu miłości ojcowskiej, zostają rozwiązane, ponieważ Judy znajduje kogoś, kogo sama może kochać i darzyć opieką (Jima), co doskonale mieści się w konserwatywnym porządku. Platon jest jednak postacią nienormatywną o cechach homoseksualnych, wyraźnie zauroczoną Jimem – w świetle ówczesnych, zachowawczych norm nie sposób było przywrócić go na łono tradycyjnego społeczeństwa, zostaje więc wyeliminowany przez finałową śmierć z ręki policjanta.

Tradycyjny porządek przeważał zatem nad szczęśliwymi zakończeniami, a wręcz je redefiniował, czego dobrym przykładem, poza *Buntownikiem bez powodu*, jest *West Side Story*. Z jednej strony historię miłosną Marii (Natalie Wood), dziewczyny z Puerto Rico, i białego Tony’ego (Richard Beymer) można postrzegać jako pretekst do ukazania rasowej rywalizacji młodzieżowych gangów – białych Jetsów i latynoskich Rekinów – oraz problemu przestępczości w tytułowej dzielnicy, zamieszkaanej przez biedną klasę robotniczą (podobnie jak w *Szkolnej dżungli*). Z drugiej strony kwestie społeczne zostały zakamuflowane podwójnym kostiumem: wybrano bowiem nadal popularną w tamtych cza-

<sup>272</sup> Działa tu mechanizm znany także z westernów, w finałach których samotny jeździec musiał albo opuścić społeczność – jako do niej niepasujący – albo w niej osiąść u boku kobiety reprezentującej tradycyjne wartości.

sach (1961 rok) konwencję musicalową<sup>273</sup>, a para protagonistów to uwspółcześniona wersja Romea i Julii. Łamanie prawa i jego przyczyny, a także ostre konflikty rasowe, brutalność policji i inne problemy zostają tu więc nie tyle przeanalizowane, ile wyśpiewane i zatańczone, na przykład w *Gee, Officer Krupke*, piosence o niewydolności systemu pomocy społecznej. Nie zmienia to jednak faktu, że mimo zabiegów maskujących i tutaj w kolektywną pamięć wpisał się przede wszystkim subwersywny podtekst – podobnie jak w *Dzikim i Szkolnej dżungli*<sup>274</sup>. Jedną z najstynniejszych piosenek z *West Side Story* jest wykonywana przez Ritę Moreno (rola Anity) i George’a Chakirisa (Bernardo) dialogowa *America*, gdzie afirmacja „ziemi obiecanej” („życie może być jasne w Ameryce...”) ściera się z krytyką stosunków rasowych („...jeśli jesteś biały w Ameryce”).

Transgresja na różnych poziomach jest obecna również w *Królu Kreolu* – zarówno rasowa (na co wskazuje sam tytuł), jak i seksualna. Elvis śpiewa więc otwierającą piosenkę (*Crawfish*) w duecie z czarną piosenkarką Kitty White, a w muzyce wypełniającej film wyraźnie słychać rozmaite wpływy kulturowe. Co więcej, Danny utrzymuje przyjacielskie relacje z dziewczynami do towarzystwa („trzeba się przyjaźnić z sąsiadami, a to ojciec wybrał tę okolicę”), wchodzi też w bliższą znajomość z Ronnie (Carolyn Jones), młodą prostytutką o złotym sercu, którą zresztą darzy uczuciem. W wielu miejscach podkreślane są nie tylko więzi łączące Ronnie i Danny’ego, ale i podobieństwo między nimi – Ronnie także była początkującą piosenkarką w lokalu o nazwie „Król Kreol”, też wpadła w kłopoty i stała się zależna od lokalnego gangstera, Fieldsa (Walter Matthau). W toku fabuły Danny podąża więc śladami Ronnie, a analogie między chłopakiem a sprzedającą dziewczyną wprowadzają dodatkową ambiwalencję, co w zestawieniu z erotycznym aspektem wizerunku Elvisa intensyfikuje implicytny przekaz filmu. Z pewnością przeważa on nad eksplicytnym, dydaktycznym finałem,

<sup>273</sup> Film jest adaptacją musicalu broadwayowskiego z 1957 roku.

<sup>274</sup> Por. wypowiedzi z dokumentu *Filmy, które zbudowały Amerykę (These Amazing Shadows)*, 2011, reż. Paul Mariano, Kurt Norton).

w którym konieczność znalezienia właściwego wzorca męskości i przywrócenia *status quo* u boku porządnej dziewczyny sprawia, że Ronnie musi umrzeć.

Filmy o młodych buntownikach, podobnie jak wiele innych produkcji klasycznego Hollywood, cechowała zatem wieloznaczność, ścieranie się postaw i swoista gra z cenzurą. Tym, co przebijało się do masowej świadomości i zapisało w pamięci zbiorowej, nie musiał być jednak wychowawczy triumf określonych wartości, lecz właśnie nowe ikony, buntownicy i wcielający się w nich aktorzy – może poddani scenariuszowym kompromisom, ale zbyt wyraziści, by im rzeczywiście ulec. W 1956 roku najpopularniejszym aktorem wśród uczniów liceów był więc James Dean, a *Szkolna dżungla* ich ulubionym filmem<sup>275</sup>. Dzięki wypracowanym przez dwie kodeksowe dekady strategiom kluczenia, mimo klasycznej, zamkniętej narracji filmy te okazały się bowiem otwarte na sprzeczne interpretacje. *Dziki* „ze względu na Marlona Brando był postrzegany jako celebrowanie wyrzutków społecznych, których rzekomo potępiał”<sup>276</sup>, a „w kinach w całej Ameryce ktoś zadawał Marlonowi Brando [...] wciąż to samo pytanie: przeciw czemu tak naprawdę się buntuje”<sup>277</sup>.

Co interesujące, postać buntownika – potem tak często eksploatowana w amerykańskim kinie i telewizji – pojawiała się w latach pięćdziesiątych także w filmach gatunkowych luźno czerpiących z formuły kina młodzieżowego. Najlepszym przykładem jest *Gwiazda szczęścia Billy Kida* (*The Left Handed Gun*, 1958, reż. Arthur Penn) pokazująca elastyczność konwencji westernowej. Mimo historycznego kostiumu obraz był na wskroś współczesny, a Billy Kid (Paul Newman), tytułowy bohater i autentyczna postać Dzikiego Zachodu, doskonale wpisywał się w nurt mitologizującej buntowników nastokultury. Twórcy pokazują Billy’ego jako pólsierotę wychowanego bez ojca, który na początku filmu traci postać funkcjonującą jako jego figura ojcowska – śmierć ta katalizuje akcję, ponieważ poszukujący au-

<sup>275</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 75.

<sup>276</sup> Jon Lewis, *Movies and Growing Up...*, s. 144.

<sup>277</sup> J. Hoberman, Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies...*, s. 117–118.

torytetu Billy chce ją pomścić. Wszystkie dokonywane później zabójstwa są więc tłumaczone jako sprowokowane bądź przypadkowe, a on sam pokazany jest jako młodociany przestępca, ale zarazem krnąbrny chłopak, który często czuje się pokrzywdzony i opuszczony. Finałowa śmierć bohatera z rąk Pata Garretta (John Dehner), rewolwerowca porzucającego karierą na rzecz małżeństwa, wiąże się tu nie tyle z przestępstwami, ile odrzuceniem Billy'ego przez przybraną rodzinę. Niemożność posiadania rodziny jest zatem równoznaczna z ostatecznym wyobcowaniem i brakiem przynależności, którą filmowi nastoletni buntownicy odnajdywali w związku z dobrą dziewczyną.

### *Rocksploitation*<sup>278</sup>

*Rock był doskonałą muzyką ery atomu.*

Barry K. Grant, 1956 – *Movies and the Crack of Doom*<sup>279</sup>

W 1956 roku w Stanach Zjednoczonych wydano na nagrania muzyczne więcej pieniędzy niż kiedykolwiek w historii, a rock'n'roll przyniósł branży największe pieniądze od czasu wynalezienia gramofonu<sup>280</sup>. Rok wcześniej Bill Haley and His Comets zapoczątkowali klasyczną erę gatunku, sprzedając dwa miliony egzemplarzy piosenki *Rock Around the Clock*. W tym samym roku ich najbardziej znany przebój przeszedł do historii muzyki i filmu, będąc pierwszą rock'n'rollową piosenką wykorzystaną na wielkim ekranie – podczas napisów początkowych *Szkolnej dżungli*. Rock'n'roll nie tylko zrewolucjonizował rynek muzyczny, ale – wraz z innymi elementami kultury młodzieżowej, takimi jak stój, postać buntownika, komiksy i rytuały – znacząco wpłynął też na kształt kina amerykańskiego drugiej połowy lat

<sup>278</sup> Przy pisaniu tego rozdziału wykorzystałam fragmenty mojego artykułu: *Rock'n'roll i „nowe stracone pokolenie” amerykańskiego kina*, opublikowanego w „Kwartalniku Filmowym” 2015, nr 91.

<sup>279</sup> Barry K. Grant, 1956 – *Movies and the Crack of Doom*, [w:] *American Cinema of the 1950s...*, s. 161.

<sup>280</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 57.



pięćdziesiątych. Od początku łączony ze zjawiskami kultury młodzieżowej i przestępczości, zakorzeniającymi się wówczas w świadomości społecznej, rock'n'roll natychmiast znalazł się pod baczna obserwacją i na cenzurowanym, co miało wpływ na sposób wprowadzania go na ekrany. Podobnie jak przy temacie samej nastoletniości i buntu, producenci musieli rozwiązać dylemat: jak jednocześnie kapitalizować popularność fenomenu i uniknąć związanych z nim problemów ideologiczno-obyczajowych.

Jednym z pierwszych przykładów owego dylematu była *Szkoła na dżungla*. Gdy film Brooksa zgłoszono do udziału w festiwalu w Wenecji, Clare Boothe Luce, ówczesna ambasadorka Stanów Zjednoczonych we Włoszech, zablokowała ten pomysł, uznając go za „antyamerykański”. Jednym z powodów było użycie *Rock Around the Clock* w czołówce, kolejnymi – ukazanie mieszanej rasowo szkoły oraz przestępczości młodocianych, łączące w świadomości społecznej rock'n'rolla z gorszymi dzielnicami wielkich miast. Tygodnik „Time” ogłosił z kolei, że „fałszywe kulturowo powieści i filmy dużo bardziej niż komunistyczna propaganda były odpowiedzialne za odrażający obraz amerykańskiego życia”<sup>281</sup>. Te elementy – bunt i antysystemowość (a raczej: kontestacja konkretnego systemu) – zostały więc od samego początku związane z postrzeganiem rock'n'rolla, stanowiąc dowód na rosnącą w połowie lat pięćdziesiątych przepaść międzypokoleniową. Komercyjny sukces Elvise Presleya (w 1956 roku podpisał kontrakt z wytwórnią RCA) dodał do tego splotu znaczeniowego także erotyzm. Choć telewizja dużo szybciej i chętniej niż kino zareagowała na jego popularność<sup>282</sup>, Presley był w niej pokazywany jedynie od pasa w górę, ponieważ jego styl tańca uznano za zbyt szokujący i potencjalnie demoralizujący<sup>283</sup>. W kinie wprawdzie eksponowano zachowania i sceniczną osobowość Elvise, ale istotną częścią promocji jego filmów były próby tłumienia natu-

<sup>281</sup> Za: Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties...*, s. 142.

<sup>282</sup> Jeden z cenzorów miał stwierdzić: „Jak mam to ograniczać, skoro nawet tego nie rozumiem?”. Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 60.

<sup>283</sup> Sama geneza nazwy „rock'n'roll” była erotyczna, ponieważ w slangu Afroamerykanów oznaczała stosunek seksualny. W tym znaczeniu nie weszła jednak do szerokiego obiegu.

ralnej seksualności gwiazdora – poprzez kreowanie wizerunku dobrego chłopaka z sąsiedztwa. Widać to już w *Kochając ciebie* (*Loving You*, 1957, reż. Hal Kanter), gdzie postać grana przez Elvisa zakochuje się w Słodkiej Susie (Dolores Hart) i śpiewa jej piosenkę (*Let Me Be Your*) *Teddy Bear*: „Nie chcę być tygrysem, / bo tygrysy bawią się zbyt ostro. / Nie chcę być lwem, / bo lwów nie kocha się dość mocno. / Chcę być tylko twoim misiem”. Dążenie do asymilacji muzycznego buntownika i zapanowanie nad jego elektryzującym potencjałem było wpisywane zarówno w fabuły i środki wyrazu filmów z Elvisem, jak i jego publiczny wizerunek, związany na przykład ze służbą wojskową (ścięcie słynnych włosów wbrew pisemnym błaganiom fanek kierowanym do dowództwa armii). Próby te były rzecz jasna nieudane, warto jednak przyrzeć się strategiom wprowadzania rock’n’rolla na ekrany kinowe.

Jak wspomniałam, pierwszym filmem, w którym pojawia się rock’n’roll, była *Szkolna dżungla*. Jeszcze w dwa lata wcześniej *Dzikim* muzyką buntowników był jazz, nerwowy i gwałtowny, odpowiadający niespokojnej naturze członków gangu. Tak jak oni budził niepokój i niechęć dorosłych – mieszkańców prowincjonalnego miasteczka, z którego każdy młody chce uciec i gdzie przyjeżdżają bikersi. Oczywiście wybór ten był trafny, ponieważ jazz – muzyka czarnych Amerykanów – był antysystemowy wręcz z definicji, odrzucany i traktowany lekceważąco przez wielu białych. Z drugiej strony już w czasie realizacji *Dzikiemu* jazz „uciekał do góry, zintelektualizowany przez białych, takich jak Dave Brubeck, George Shearing i Lennie Tristano”<sup>284</sup>. Zastępował go rock’n’roll, na początku lat pięćdziesiątych funkcjonujący całkowicie poza światem białych, „odporny na uprzejme uwiedzenie europejską kulturą”<sup>285</sup>. Co interesujące, nowy gatunek wywodził się zarówno z muzyki Afroamerykanów, czyli rhythm’n’bluesa, jak i country, co jest jednak tylko pozorną sprzecznością<sup>286</sup>. Oba te nurty także były zresztą wówczas nowe, a ich nazwy wynikały

<sup>284</sup> Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties...*, s. 143.

<sup>285</sup> Ibidem.

<sup>286</sup> Początek kariery Elvisa Presleya był związany właśnie z country.

z polityki magazynu „Billboard” prowadzącego listy przebojów – „rasową” oraz „hillbilly”. Ponieważ określenia te były obraźliwe, pierwszą przemianowano na *rhythm & blues chart*, a drugą na *country chart*<sup>287</sup>. Rock’n’roll był z kolei „w mniejszym stopniu odrębnym stylem, a w większym procesem definiowania, w którym [...] skondensowano rozmaite style muzyczne i przepakowano je jako element kultury młodzieżowej”<sup>288</sup>.

Z jednej strony rock’n’roll budził kontrowersje (seksualność, rasa) i lęki powiązane z moralną paniką epoki (przestępczość młodocianych), z drugiej – po 1956 roku i wielkim sukcesie *Szkolnej dżungli*, niebędącej nawet filmem rock’n’rollowym, nie sposób już było porzucić tego tematu. Paradoksalnie, antysystemowość okazała się towarem zbyt atrakcyjnym, by z niego zrezygnować. Przynosiła za dużo zysków i ściągała nastoletnią publiczność do kin, stających się istotnym elementem życia tej grupy, co było kluczowe dla branży mierzącej się z załamaniem frekwencyjnym. Dlatego rock’n’roll zaistniał w końcu zarówno w wielkostudiowym kinie głównego nurtu, jak i niezależnym, specjalizującym się w formalnie zgrzebnych, tanich i szybkich w realizacji produkcjach eksploatacyjnych. Właśnie do tej drugiej grupy należały filmy rock’n’rollowe, a sam rozwój kina niezależnego wywołał istotne zmiany systemowe, ponieważ upadek monopolu wielkich studiów (konsekwencja sprawy Paramount) ułatwił rozwój mniejszych wytwórni. Jak wspomniałam, ich niezależność jest tu rozumiana nie w tradycji europejskiej, jako odpowiednik awangardy i kina artystycznego, lecz dosłownie. Firmy takie jak AIP Rogera Cormana uniezależniały się finansowo i dystrybucyjnie od wielkich studiów, które wcześniej, w dobie integracji wertykalnej, mogły nie dopuszczać na ekrany filmów nakręconych poza Hollywood<sup>289</sup>. Co istotne, filmowcy niezależni adresowali swoje produkcje przede wszystkim do nastolatków, postrzeganych jako najważniejsza grupa odbiorców – w 1957 roku 21 procent widzów było w wieku od piętnastu do

<sup>287</sup> Za: Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 105.

<sup>288</sup> Ibidem.

<sup>289</sup> Producenci niezależni z reguły starali się o akceptację PCA, jej brak mógł bowiem oznaczać bojkot kin.

osiemnastu lat, a 15 procent między dziesięć a czternaście lat<sup>290</sup>. Stąd serie filmów klasy B o rock'n'rollu i wyścigach samochodowych oraz gwałtowna popularność *science fiction*.

To właśnie AIP wyprodukowało w 1956 roku pierwszy prawdziwie rock'n'rollowy film – *Rock Around the Clock* (reż. Fred F. Sears), wyznaczając kanon tego typu obrazów. Jego producent, Sam Katzman, kapitalizował zresztą nie tyle sukces samego rock'n'rolla, ile zbiorowy – nagrań Presleya, Bill Haley and His Comets i innych artystów oraz filmów hollywoodzkich, na przykład *Szkolnej dżungli*. Nastawieni na szybki zysk twórcy *exploitation* nie ryzykowali kreowania nowych trendów, dlatego Katzman niemal od razu zarezerwował tytuł *Rock Around the Clock* w Biurze Rejestracji Tytułów działającym przy MPAA, stwierdzając: „Nie zdobywamy historii. Zdobywamy tytuły, a potem piszemy pasujące do nich historie”<sup>291</sup>. Fabuła *Rock Around the Clock* faktycznie spełnia ten wymóg – jest całkowicie pretekstowa. Jednocześnie – i co szczególnie interesujące – choć realizowana poza wielkimi studiami, także ona prezentuje napięcia między tym, co społecznie akceptowalne, a subwersją. Z jednej strony eksploatuje rock'n'rolla i kulturę młodzieżową, z drugiej oswaja je, neutralizując wszystkie elementy uważane za naganne i budzące panikę moralną – przede wszystkim konflikt pokoleń i seksualność. Według takiego niejednoznacznego ideologicznie wzorca masowo powstawały tanie filmy rock'n'rollowe, a ich struktura rysuje się następująco: luźna, schematyczna i powtarzalna fabuła jest pretekstem do pokazania licznych występów muzycznych, zajmujących nawet połowę czasu ekranowego. Równie niewyszukane są środki wyrazu – można wręcz powiedzieć, że choć sama muzyka była niezwykle dynamiczna, to w filmach przeważały elementy statyczne, często związane z innymi obszarami kultury młodzieżowej: restauracje i kawiarnie *drive-in*, samochody i moda.

Analogiczny szablon służył zresztą za kanwę wszystkich produkcji traktujących o fascynacjach nastolatków, na przykład *hot rod movies* o wyścigach motoryzacyjnych. W ich strukturze wy-

<sup>290</sup> Por. Peter Lev, *The Fifties...*, s. 173.

<sup>291</sup> Za: Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 80.

ścigi zastępowały lub uzupełniały muzykę – budziły entuzjazm młodszych i niechęć starszych, czasem łączyły się z niebezpieczeństwem i przestępczością, by w finale okazać się niegroźną zabawą porządnych nastolatków. Przykład znajdziemy w zrealizowanych przy udziale AIP i bardzo do siebie podobnych *Hot Rod Girl* (1956, reż. Leslie H. Martinson) i *Dragstrip Girl* (1957, reż. Edward L. Cahn), gdzie bohater ściga się, ponieważ chce zdobyć stypendium do college’u. W obu filmach celem jest organizowanie wyścigów na legalnych torach (z pomocą policji), tak by nastolatki kultywowały swe hobby, nie stanowiąc zagrożenia na ulicach. W obu bohater pozytywny popiera ten pomysł, a negatywny się mu sprzeciwia, powodując w efekcie śmiertelny wypadek. Co interesujące i zaznaczone w tytułach, w obu kierowcą jest dziewczyna. Z kolei w *Hot Rod Gang* (1958, reż. Lew Landers) muzyka i auta zostają połączone – bohater zakłada zespół, by zdobyć pieniądze na wyścigi<sup>292</sup>.

Wracając do filmu rock’n’rollowego, trzeba zaznaczyć, że ważną funkcję fabularną pełnił w nim talent, odkrywany z reguły w wyniku zbiegu okoliczności, koniecznie na prowincji. W *Rock Around the Clock* rock’n’roll i zespół (grany przez członków Bill Haley and His Comets) zwracają uwagę menedżerów z Nowego Jorku, którzy przypadkiem zajechali do Strawberry Springs. Zarówno nazwa, jak i okoliczności narodzin kolejnej muzycznej sensacji mają znaczenie dla tonowania przekazu. Gdy bowiem goście z metropolii pytają starszego pana, gdzie tak tłumnie zdąża cała młodzież, okazuje się, że to przybysze z wielkiego świata są zacofani – *square* – a on na czasie – *hip*, tak jak nastolatki. Tutaj konflikt pokoleniowy zostaje wyeliminowany od razu<sup>293</sup>, z kolei w innych filmach neutralizuje go postać dorosłego, międzygeneracyjnego mediatora rozumiejącego nastolatków i „czującego” rock’n’rolla, znana już ze *Szkolnej dżungli*

<sup>292</sup> Przykładem *hot rod movie* z dorosłą obsadą są *Szybcy i wściekli* (*The Fast and the Furious*, reż. John Ireland, Edward Sampson), film z 1955 roku, wyprzedzający więc falę filmowej nastokultury.

<sup>293</sup> Dotyczyło to także seksu: w *Rock Around the Clock* tancerze należący do zespołu to rodzeństwo, a para protagonistów romansuje i zawiera małżeństwo „poza ekranem”.

i *Buntownika bez powodu*. W tę rolę między innymi w *Rock, Pretty Baby!* (1956, reż. Richard Bartlett) wcielił się Alan Freed, grający samego siebie – to właśnie on na początku lat pięćdziesiątych zaczął promować nowy gatunek muzyczny pod nazwą rock'n'roll. Choć więc w *Kochając ciebie* pada kwestia: „Dorośli sądzą, że jeśli oni czegoś nie lubią, my też nie powinniśmy”, a w *Rock, Pretty Baby!* nawet ostrzejsza – „Największą chorobą społeczną naszego pokolenia są rodzice” – to finał nieuchronnie prowadzi do złagodzenia konfliktu.

Miasteczko Strawberry Springs to przykład pozytywnego waloryzowana prowincji (inaczej niż w *Dzikim* lub *Buntowniku bez powodu*). Kolejnym jest łączenie rock'n'rolla z country w *Kochając ciebie* z Elvisem. Było to oczywiście zgodne z prawdą historyczną, ponieważ zespoły – rock'n'rollowe, country i inne – podróżowały między małymi miasteczkami, dając występy i marząc o zaistnieniu w większych ośrodkach, co dobrze pokazuje *Spacer po linie* (*Walk the Line*, 2005, reż. James Mangold), biopic o Johnnym Cashu i June Carter. W wielu filmach Presley nosi więc nie tylko uniform buntownika, czyli dżinsy, podkoszulek i kurtkę, ale też ubrania rodem z westernów (do tego gatunku należy *de facto* jego debiut, *Kochaj mnie czule* [*Love Me Tender*, 1956, reż. Robert D. Webb]). Mimo to także w *Kochając ciebie* motyw konfliktu jest zachowany w obowiązkowym wątku przekonywania do rock'n'rolla zachowawczej społeczności, gdy po jej protestach koncert zostaje odwołany. Staje się to pretekstem dla płomiennej mowy menedżerki głównego bohatera (Lizabeth Scott), argumentującej, że granie, słuchanie i tańczenie – przynależność do rockowej kultury – są równoznaczne z amerykańskim prawem do wolności. W *Rock Baby – Rock It* (1957, reż. Murray Douglas Sporup) młodzież zostaje przeciwstawiona lokalnym gangsterom chcącym odebrać jej klub – muzyka nie jest już w żaden sposób częścią świata przestępczego, wręcz przeciwnie. Podobne ugrzecznienie staje się udziałem bohaterów grywanych przez Elvisa – mimo wplątania się w przestępczość w *Więziennym rocku* i *Królu Kreolu*, nie są oni źli, a jedynie zagubieni i pozbawieni autorytetów. Można to potraktować jako dowód na błyskawiczną komercjalizację nastokultury: „biznesmeni, którzy się

w niej specjalizowali, chcieli wystandaryzowanego, stabilnego i powtarzalnego produktu z marketingowym potencjałem obejmującym wiele mediów<sup>294</sup> (odpowiedzią na to zapotrzebowanie stały się filmy spod znaku *clean teen*).

W omawianym nurcie rock'n'roll jest promowany jako gatunek tworzony dla nastolatków, które jako grupa są w stanie zdecydować o czymś sukcesie. W *Więziennym rocku* to właśnie fani, nie wytwórnicy bądź menedżer, odkrywają bohatera, a we wszystkich filmach piosenki śpiewane przez Elvisa są wyraźnie określane jako te, za którymi „szaleją dzieciaki”. Warto zwrócić uwagę, że w *Więziennym rocku* pojawia się także jazz, choć w zupełnie innym świetle niż w *Dzikim*, służy bowiem jako negatywny punkt odniesienia dla rock'n'rolla. Gdy Vince przychodzi do domu swej dziewczyny, Peggy (Judy Tyler), na przyjęcie dla dorosłych z klasy średniej, jazz jest zintelektualizowanym przedmiotem akademickiej rozmowy, który faktycznie „uciekł do góry”. Rock'n'roll – w opozycji do muzyki starszych pokoleń (również swingu odrzuconego przez uczniów *Szkolnej dżungli*) – jest natomiast bardzo intuicyjny. Podobnie jak strój i pragnienie ucieczki, staje się elementem indywidualizmu bohaterów poszukujących autoekspresji. Mimo złożoności figur także ci, którzy słyszą rock'n'rolla po raz pierwszy, wiedzą, jak się do niego poruszać, co widać na przykład w *Rock Around the Clock* na balu w żeńskiej szkole – jest on naturalny i „pierwotny”, a nawet „orgiastyczny”<sup>295</sup>, jak chcieli dorośli ery Eisenhamera, porównujący go do rytuałów afrykańskich ludów (co oczywiście nie było wówczas komplementem).

Wśród innych elementów subwersywnych pojawiających się w filmach rock'n'rollowych warto wymienić obecność zespołów nie tylko białych, ale też afroamerykańskich i latynoskich. Wprawdzie muzycy należący do mniejszości często i regularnie występowali w kinie hollywoodzkim, jednak sceny z ich udziałem zawsze łatwo było wyciąć, co działo się zwłaszcza w stanach południowych i spotykało gwiazdy takie jak Lena Horne i Nat

<sup>294</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 203.

<sup>295</sup> Za: Barry K. Grant, *1956 – Movies and the Crack of Doom*, s. 161.

King Cole. Oczywiście również filmy rock'n'rollowe konstruowano epizodycznie (i to z zasady), ale już w *Rock Around the Clock* obecny jest motyw zespołu latynoskiego, który musi łagodzić żywiołowy styl muzyki, dostosowując go do przeciętnych gustów białych Amerykanów z klasy średniej. Przekaz o kulturowej odrębności rock'n'rolla zostaje więc zaakcentowany mimo wszystko, a jego popularność przeradza się w trwały fenomen (choć producenci spodziewali się, iż będzie raczej przelotną modą i przygotowywali już kolejny muzyczny przełom – calypso, którego gwiazdą był Harry Belafonte<sup>296</sup>).

### *Clean teen* – „certyfikowany dobry chłopiec”<sup>297</sup>

*Pierwszy idol, którego pokocha nawet twoja babcia.*

Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics: The Juvenalization of American Movies in the 1950s*<sup>298</sup>

W latach pięćdziesiątych w box office'ach znalazło się wiele filmów skierowanych do nastolatków, zarówno wielkobudżetowych, jak i należących do nurtu *exploitation*. Wśród nich, oprócz produkcji budzących emocje i opartych na skandalu, istotny był kolejny wytwór ery Eisenhowera, czyli *clean teen movies*. W 1957 roku Geoffrey Shurlock, jeden z przedstawicieli PCA, słusznie stwierdził, że „moralność oznacza pieniądze w banku”<sup>299</sup>, a wyniki frekwencyjne lat pięćdziesiątych wskazują, iż miał rację. Choć więc stale przesuwano granice obyczajowe, a nurty poruszające trudne bądź sensacyjne tematy zajmowały coraz istotniejsze miejsce obok dobrze znanego, zachowawczego wzorca familijnego, to był on nadal bogato reprezentowany.

<sup>296</sup> Calypso – na równi z rock'n'rollem – pojawiło się między innymi na ścieżce dźwiękowej filmu *Untamed Youth* (1957, reż. Howard W. Koch) z Mamie Van Doren.

<sup>297</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 188.

<sup>298</sup> *Ibidem*; hasło reklamowe filmów z Patem Boone'em.

<sup>299</sup> Za: *ibidem*, s. 179.



Niezmienną popularnością cieszyły się tradycyjne komedie rodzinne, na przykład *Ojciec panny młodej* (*Father of the Bride*, 1950) i jego kontynuacja, *Kłopotliwy wnuczek* (*Father's Little Dividend*, 1951) w reżyserii Vincente Minnellego<sup>300</sup>, a do ich grona dołączyła konwencja *clean teen*, nawiązująca między innymi do popularnego w latach trzydziestych i czterdziestych cyklu o Andym Hardym (Mickey Rooney). Filmy *clean teen* odchodziły od przemocy, występków i problemów społecznych, stając się aprobowanymi przez rodziców produkcjami o grzecznych nastolatkach.

Obrazy o młodocianych buntownikach pokazywały ścierać się racy. Owszem, była w nich moralizatorska rama, jednak stanowiła ona przede wszystkim alibi pozwalające wprowadzić treści jawnie niepokojące, nonkonformistyczne i subwersywne. W *clean teen* elementy dydaktyczne były jednoznaczne i dominujące, nie zostawiając marginesu swobody dla alternatywnego odczytania. Filmy, których gwiazdami często byli Sandra Dee (*Gidget*) i Pat Boone (*Bernardine* [1957, reż. Henry Levin], *April Love* [1957, reż. Henry Levin]) – aktorzy w typie „dziewczyny/chłopaka z sąsiedztwa” – pokazują dojrzewanie jako łagodny, niewinny proces, bunt jako pozór, rodziców, którzy zawsze mają rację, i triumf zdroworoządkowych przekonań klasy średniej. Tutaj także pojawiał się rock'n'roll śpiewany przez idoli (Pat Boone cieszył się wówczas popularnością porównywaną z Elvisem Presleyem), miał jednak zupełnie inny wydźwięk. Jak wskazuje chociażby przykład *Sing Boy Sing* (1958, reż. Henry Ephron), muzyka była do pogodzenia z religijnością, a filmy – choć skierowane do młodzieży – miały przede wszystkim zyskać aprobatę starszych generacji, nauczając, że dorośli, zwłaszcza rodzice i nauczyciele, zawsze mają rację. Poruszano tematy związane z codziennością nastolatków, takie jak egzaminy szkolne i sobotnie randki, dowodząc zarazem słuszności stylu życia i wartości klasy średniej. „Publiczność miała identyfikować się z takimi symbolami jak trampki, blezery, coca-cola, hamburgery, szafy grające,

<sup>300</sup> Pierwszy film opowiada o przygotowaniach do ślubu, drugi o narodzinach dziecka, a w szerszym planie – o konieczności przystosowania się tytułowego ojca, Stanleya Banksa (Spencer Tracy), do nowych ról społeczno-rodzinnych: teścia i dziadka.

szkolne kluby, problemy randkowe i pragnienie posiadania własnego auta<sup>301</sup>, a jednocześnie odcinać od tematów w *clean teen* nieobecnych, czyli przestępczości i kontestowania konformizmu przedmieść. Również tu doceniano prowincję, traktowaną nie jako przestrzeń rzeczywistości, ale repozytorium wartości, takich jak prostota, dobroć, moralność i zdrowy rozsądek, czego dowodzą filmy o Tammy, na przykład *Tammy Tell Me True* (1961, reż. Harry Keller). Sandra Dee gra w nim prostą, lecz uczciwą i dobrą dziewczynę z Missisipi, która idzie na uniwersytet. Oczywiście nie pasuje do studenckiego stylu życia, wyróżnia się „wiejskim” strojem, ma braki w edukacji i jest jak najdalsza od wyrafinowania, jednak – niczym Pollyanna z dziecięcego klasyka Eleanor H. Porter (1913) – życiowymi i biblijnymi mądrościami naprawia życie ludzi lepiej wykształconych i sytuowanych, promując przy tym zachowawcze i prowincjonalne wartości<sup>302</sup>.

Taki dobór tematów oraz strategie ich przedstawiania eliminowały kluczowy wątek wielu nurtów kina lat pięćdziesiątych, czyli konflikt pokoleń. Wprawdzie w *clean teen* rodzice pojawiali się marginalnie, a diegeza należała do świata nastolatków, niemniej światopogląd starszej generacji był zawsze obecny jako pozytywny punkt odniesienia. Doskonale pokazuje to najbardziej znany przykład *clean teen*, czyli *Gidget* (oraz jego kontynuacje<sup>303</sup>). Sandra Dee, ulubiona „dziewczyna z sąsiedztwa” lat pięćdziesiątych i części sześćdziesiątych, wciela się tu w Francie, bohaterkę w typie chłopczycy (*tomboy*) na krawędzi dorastania – wskazuje na to jej przydomek, połączenie słów *girl* i *midget*. Podczas letnich wakacji Francie, inaczej niż jej dojrzałe koleżanki, najpierw zaczyna się interesować surfingiem (chce „surfować tak jak chłopcy”), a dopiero potem surferami, zwłaszcza jednym,

<sup>301</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 189.

<sup>302</sup> Podobny schemat obowiązuje w pozostałych filmach o Tammy, które kręcono jeszcze w latach sześćdziesiątych (*Panna Tammy i kawaler* [*Tammy and the Bachelor*, 1957, reż. Joseph Pevney] z Debbie Reynolds i *Tammy and the Doctor* [1963, reż. Harry Keller] z Sandrą Dee).

<sup>303</sup> *Gidget* miała dwie kontynuacje kinowe: *Gidget Goes Hawaiian* (1961, reż. Paul Wendkos) i *Gidget wyrusza do Rzymu* (*Gidget Goes to Rome*, 1963, reż. Paul Wendkos), powstał też serial telewizyjny *Gidget* (1965–1966).

o wdzięcznym przezwisku Moonoggie (James Darren). Gidget uczy się pływać zarówno po to, żeby zdobyć ukochanego, jak i chcąc zostać najlepszą surferką (akurat emancypacja dziewcząt nie była szczególnie typowa dla kina lat pięćdziesiątych). Sport ten (wtedy jeszcze niekojarzony z narkotykami i hipisami, jak w dekadach późniejszych) przejmuje tu rolę pełnioną w *teenpics* przez rock'n'rolla i wyścigi samochodowe, czyli rozpoznawalnego znaku kultury młodzieżowej, ma być jednak całkowicie bezproblemowy. O grupie surferów mówi się wprawdzie, że są niegrzecznymi chłopakami, ale nic w filmie – poza dialogami – tego nie potwierdza, ich zachowania to niewinne wybryki, nieporównywalne z działaniami znanymi z *juvenile delinquent movies* i hollywoodzkich filmów o buntownikach. Nawet Big Kahuna (Cliff Robertson), najstarszy z bohaterów, dla którego surfing jest symbolem wolności, jak motocykl dla protagonistów z *Dziakiego*, nie wykorzystuje naiwności Gidget, gdy są sam na sam. Co więcej – daje posłuch jej zdroworozsądkowym radom utrzymanym w stylu Tammy i ducha klasy średniej, w finale rezygnując z wędrownego życia i podejmując stałą pracę<sup>304</sup>.

## Dziewczyny buntowniczk

Pastelowa i przesłodzona formuła *clean teen* należy już dziś do zapomnianych produktów lat pięćdziesiątych, choć to właśnie jej elementy związane z codziennością nastolatków – randkami, chodzeniem do szkoły i spotkaniami z przyjaciółmi – na stałe wpisały się w repertuar niezliczonych filmów i seriali młodzieżo-

<sup>304</sup> *Emploi* Sandry Dee opierało się na wizerunku dziewczyny rezolutnej, choć naiwnej i porządnej, której podstawowym zadaniem jest wyjść za mąż oraz zaprowadzić zgodę w skonfliktowanej rodzinie: *The Reluctant Debutante* (1958, reż. Vincente Minnelli), *If a Man Answers* (1962, reż. Henry Levin) i *That Funny Feeling* (1965, reż. Richard Thorpe). Z takich właśnie produkcji była najbardziej znana, pozostając emblematyczną *clean teen* epoką na skraju dojrzałości także w drugoplanowych rolach córek w melodramatach rodzinnych, jak *Imitacja życia*, *A Summer Place* (1959, reż. Delmer Daves, na podstawie powieści Sloana Wilsona) i *Portret w czerni* (*Portrait in Black*, 1960, reż. Michael Gordon).

wych (*teen drama*). Najbardziej interesującym – i zaskakującym – aspektem schematycznych, bezbarwnych i pocziwych *clean teen* było jednak wysuwanie w niektórych z nich na plan pierwszy samodzielnych postaci dziewczęcych, co z reguły nie zdarzało się w innych filmach tamtej ery. Hollywood lat pięćdziesiątych nie zrodziło bowiem buntowniczeki na podobieństwo Jima Starcka i Johnny’ego z *Dzikiego*, a eksploatacyjne filmy o rock’n’rollu i wyścigach samochodowych najczęściej wprowadzały bohaterów zbiorowych, pary bądź całe grupy. Rolą dziewcząt, z reguły obsadzanych na drugim planie, było mediowanie pomiędzy wyalienowanym bohaterem a społeczeństwem i nawracanie outsiderów na wartości klasy średniej, czego przykładem są Kathie (Mary Murphy) w *Dzikim*, Nellie (Dolores Hart) w *Królu Kreolu* bądź Judy z *Buntownika bez powodu* – mimo pozorów buntu na początku filmu. Konformistycznie nastawiona do amerykańskich wartości jest nawet wyjątkowo zdecydowana i zadziorna Anita z *West Side Story*<sup>305</sup> – w cytowanej już piosence *America* to dziewczyny, pod jej wokalny przewodnictwem, deklarują wiarę w podważany przez chłopaków „amerykański sen”. Akurat podległość i udomowienie dziewcząt było więc tym elementem świata dorosłych, który został w całości przyswojony przez subkulturę nastolatków, nasycając *teenpics* ideologią patriarchalną. Dziewczeta są w nich gwarantami *status quo*, anonimowymi fankami rock’n’rolla lub podporządkowanymi mężczyznom ozdobnymi akcesoriami. Co interesujące, znajdowało to wyraz przede wszystkim w slangu (na przykład określenia „laleczka” i „kociak”), a w mniejszym stopniu w strategiach wizualnych. Bohaterki tego typu, w końcu porządne dziewczyny, nie były nadmiernie seksualizowane, z reguły ubierano je w bardziej konserwatywną wersję mody lat pięćdziesiątych, czyli nie obcasy i ołówkowe spódnice, lecz płaskie buty i szerokie sukienki na wielu halkach.

Nie oznacza to, że dziewczeta się nie buntowały. Owszem, było to jednak trudniejsze do zauważenia niż w wypadku chłopaków.

<sup>305</sup> Zgodnie z hollywoodzkim stereotypem etnicznym postać Anity jest też silnie erotyzowana (bohaterka, podobnie jak grająca ją Rita Moreno, urodziła się w Puerto Rico).

Bohaterowie *Dzikiego*, *Buntownika bez powodu*, *Szkolnej dżungli*, filmów z Elvisem i *juvenile delinquency movies* wpisywali się bowiem w określoną formułę z powtarzalnymi cechami – charakter ich buntu był więc łatwiejszy do uchwycenia, a prawidłowości stawały się bardziej oczywiste. Nonkonformistyczne postaci dziewczęce nie tworzyły tak wyrazistego typu z kilku powodów – przede wszystkim należały do różnych nurtów filmowych i ze względu na konwencje kulturowe były silniej kojarzone z podporządkowaniem. W końcu, niezależnie od talentu grających je aktorek, były po prostu mniej charyzmatyczne – naprawdę zbuntowana dziewczyna byłaby zresztą nadmiernym wstrząsem dla ówczesnej publiczności i zagrożeniem dla porządku społecznego, czego dowiodły ruchy feministyczne kolejnych epok.

Nie oznacza to jednak, że nie było ich w ogóle. Wśród formuł filmowych pozwalających na pojawienie się „trudnej” nastolatki są przede wszystkim melodramaty rodzinne<sup>306</sup>, ale postaci takie były obecne także na drugich planach filmów o buntownikach, jak Ronnie w *Królu Kreolu*, a zwłaszcza w kinie młodzieżowym klasy B.

Najbardziej złożonym przykładem zbuntowanej dziewczyny ery Eisenhowera jest Sarah Jane z *Imitacji życia*, wpisująca się też w częsty w klasycznym Hollywood stereotyp tragicznej Mulatki<sup>307</sup>. Sarah Jane, córka czarnej służącej, Annie (Juanita Moore), ma jasną skórę, co pozwala jej uchodzić za białą (*pass as white*) – na początku filmu pojawia się sugestia, że jej ojciec mógł być biały. Bohaterka od wczesnego dzieciństwa dostrzega niesprawiedliwości rasowe, korzysta więc z tej okazji, wierząc, że ukrywanie pochodzenia pozwoli jej na lepsze, pozbawione upokorzeń życie. Poniżenia pojawiają się zawsze wtedy, gdy sekret dziewczyny wychodzi na jaw – zostaje wyśmiana, kiedy do szkoły przychodzi Annie, i pobita przez ukochanego, do którego docierają plotki

<sup>306</sup> Można wymienić Sarah Jane (Susan Kohner) z *Imitacji życia*, Quentin (Joanne Woodward) ze *Wściekłości i wrzasku*, Allison (Diane Varsi) z *Miasteczka Peyton Place* (*Peyton Place*, 1957, reż. Mark Robson), Carol (Joanne Woodward) z *Jak ptaki bez gniazd* i Wilmę Dean (Natalie Wood) z *Wiosennej bujności traw*.

<sup>307</sup> Por. Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks...*

o jej rasie. Bunt Sarah Jane ma jednak wymiar podwójny – chodzi nie tylko o próbę wymknięcia się społecznym regułom i rasizmowi, ale też o przeciwstawienie się matce, przyjmującej z pokorą wszystko, co się jej przydarza. Warto zauważyć, że postawa Sarah Jane zasadniczo różni się od zachowania Gregory'ego (Sidney Poitier) ze *Szkolnej dżungli*, czarnego chłopaka pogodzonego z miejscem, które mu wyznaczono w świecie, i potrzebującego zachęty białego nauczyciela, by próbować je zmienić.

Matka Sarah Jane, Annie, także jest wpisana w stereotypy (częściowo się pokrywające). Pierwszy to następne wcielenie Mammy<sup>308</sup> z *Przemięło z wiatrem*, czyli figury czarnej niani poświęcającej całą swoją mądrość i oddanie białej rodzinie, dla której pracuje jako niewolnica lub służąca; w *Imitacji życia* Annie prowadzi dom aktorki Lory (Lana Turner) i jej córki Susie (Sandra Dee). Drugi stereotyp to „magiczny Murzyn” (*Magical Negro*)<sup>309</sup>, drugoplanowa czarna postać o zbawiennym wpływie na białych, często obdarzona szczególną mądrością i intuicją. Oba te typy oznaczały jednak również pokorę wobec losu – cechę, której brakuje Sarah Jane, kierowanej gniewem i buntem przeciw matce, w oczach córki reprezentującej uległość w obliczu społecznej niesprawiedliwości. W ten sposób bohaterka *Imitacji życia* staje się najdonioślejszym, obok hollywoodzkich chłopców buntowników, przykładem „upolityczniania buntu, który miał znaczenie zarówno osobiste, jak i społeczne [...], był wymierzony nie tylko w konkretnego rodzica, ale też w całą kulturę rodziców”<sup>310</sup>, w tym wypadku oznaczającą poszanowanie paternalistycznych relacji między rasami.

*Imitacja życia*, tak samo jak melodramaty rodzinne spod znaku *male weepie*, nie rozdziela jednak racji jednoznacznie. Z jednej strony Sarah Jane krzywdzi matkę, odrzuca jej miłość i ucieka z domu, z drugiej – Annie ma jej do zaoferowania jedynie pójście w swoje ślady. W gorzkim finale, gdy Annie umiera, Sarah

<sup>308</sup> Ibidem.

<sup>309</sup> Termin spopularyzowany przez Spike'a Lee w 2001 roku. *The Encyclopedia of Racism in American Films*, red. Salvador Marguía, Rowman & Littlefield, Lanham 2018, s. 681.

<sup>310</sup> Leerom Medovoi, *Rebels...*, s. 283.

Jane zostaje przyjęta z powrotem do domu Lory i Susie, gdzie się wychowywała, ale bez sugestii, że przejmie obowiązki matki. Z powodu transgresji rasowej organizującej wątek Sarah Jane można uznać ten finał za otwarty, a co najmniej ambiwalentny. Kluczowym, zawartym w samej nazwie, elementem stereotypu tragicznej Mulatki była bowiem sytuacja bez wyjścia, w której znajduje się ta postać, tkwiąca między dwoma światami, aspirująca tylko do jednego z nich (białego), ale tak naprawdę nienależąca do żadnego. Możliwe zakończenia dla dramatu obcości były więc ograniczone. Wiele z takich postaci, reprezentujących nie tylko rasy białą i czarną<sup>311</sup>, ginęło, czego klasycznym, literackim przykładem jest Joe Christmas ze *Światłości w sierpniu* (1932) Williama Faulknera<sup>312</sup>. Rozwiązanie mniej gwałtowne, możliwe jednak wyłącznie w odniesieniu do postaci tylko uchodzących za białe, a nie prawdziwie mieszanej krwi, zakładało powrót do własnej społeczności – afroamerykańskiej. Tak dzieje się na przykład w finale *Pinky Elia* Kazana, której istotnym tematem są wyrzuty sumienia tytułowej bohaterki wywołane wyrzeczeniem się pochodzenia, a endogamiczne i dydaktyczne rozwiązanie mówi, że nie należy naruszać rzekomej, ale strzeżonej obyczajem hierarchii ras. Zaden z tych wariantów nie staje się udziałem Sarah Jane w zakończeniu *Imitacji życia*, gdyż twórcy sugerują, że będzie ona wieść wymarzone życie jako biała, co może oznaczać także samotność związaną z wykorzeniem. Rozbudowany finał – sekwencja pogrzebu Annie – dzięki wzniosłej oprawie ceremonii i śpiewowi Mahalii Jackson, jednoznacznie przenosi zresztą ciężar narracji z miłosnych perypetii białej Lory na kwestie rasowe, tożsamościowe i emocjonalne rozgrywające się zarówno między Sarah Jane a Annie, jak i w całej czarnej społeczności (znacząca piosenka – *Trouble of the World*).

<sup>311</sup> Słynnym przykładem jest Pearl (Jennifer Jones) z westernowego melodramatu *Pojedynek w słońcu* (*Duel in the Sun*, 1946, reż. King Vidor), córka białego i rdzennej Amerykanki.

<sup>312</sup> Donald Bogle wprowadza ten stereotyp jedynie w odniesieniu do postaci żeńskich, jednak w książkach i filmach można natknąć się też na męski odpowiednik, na przykład wspomniany Joe Christmas lub Coleman Silk w *Ludzkiej skazie* (2000) Philipa Rotha.

Wszystko to sprawia, że bunt Sarah Jane łatwiej rozpatrywać – nawet niż w wypadku postaci chłopięcych – jako niesprzywytzowany, a przynajmniej nie całkiem. Innym interesującym przykładem tego zabiegu jest Allison z *Miasteczka Peyton Place*, adaptacji jednego z największych bestsellerów lat pięćdziesiątych, czyli powieści Grace Metalious pod tym samym tytułem. Książka i film wywołały skandal w Ameryce, ponieważ tematy molestowania i gwałtu w rodzinie, seksu nieletnich, niechcianych ciąży i aborcji, zwłaszcza skumulowane w jednej narracji, nie były zbyt często poruszane w produkcjach klasy A, nawet jeśli pozwalał na to zrewidowany w 1956 roku kodeks Haysa (z czego chętnie korzystali twórcy *exploitation*). Allison, narratorka homodiegetyczna, opowiada o Peyton Place – małym, pozornie idealnym miasteczku, konserwatywnym, czystym i porządnym, w którym jednak rządzi wszystko to, co w Polsce przyjęło się określać mianem dulszczyzny.

Wraz z rozwojem wydarzeń kolejne grzechy i sekrety zostają ujawnione, a kulminacyjną i kluczową funkcję pełni proces o zabójstwo dokonane w samoobronie przez Selenę Cross (Hope Lange) na molestującym ją ojczymie (Arthur Kennedy). Podstawowym zadaniem procesu w narracji jest oskarżenie całego Peyton Place, ujawnienie sekretów (najczęściej seksualnych) oraz hipokryzji jego mieszkańców, a rola Allison jako buntowniczkki polega przede wszystkim na demaskowaniu fasadowości konstrukcji, jaką jest mała, zamknięta i pozornie idealna społeczność. Proces jest zresztą w filmie znacznie istotniejszy niż w powieści, wydarzenia z pierwowzoru dostosowano bowiem do konwencji melodramatu rodzinnego opartego na wzorcu psychoanalitycznym, czyli z koniecznym, finałowym *katharsis* – zarówno dla całego miasteczka (odpowiednika wielopokoleniowej rodziny), jak i poszczególnych postaci, jak matka Allison, Constance (Lana Turner). Rola tej konstrukcji była tak istotna (i nośna), że powtórzono ją w kontynuacji, *Powrocie do Peyton Place* (*Return to Peyton Place*, 1961, reż. José Ferrer), gdzie rada miasteczka ma zdecydować, czy w bibliotece szkolnej powinna znaleźć się książka Allison (Carol Lynley) opisująca wydarzenia z pierwszej części.



Dziewczyny buntowniczką stały się jednak domeną nie prestiżowych melodramatów rodzinnych, przeważnie skoncentrowanych na mężczyznach i chłopcach (*male weepie*), lecz głównie kina niezależnego. Dlatego najlepszym przykładem niepokornej bohaterki, nie tylko w filmach niskobudżetowych, pozostaje Mamie Van Doren, jedyna buntowniczką ery Eisenhowera z prawdziwego zdarzenia, gwiazda odkryta przez Howarda Hughesa kreującego ją na Marilyn Monroe klasy B<sup>313</sup>, ale bardziej dostępną – także nastolatkom. Platynowa blondynka ubrana zgodnie z seksowniejszą wersją ówczesnej mody (obcisłe spodnie, wysokie obcasy, spódnice wąskie zamiast rozkloszowanych) i używająca frapującego slangu dalece wykraczającego poza banalne *hip/square*<sup>314</sup>, pojawiała się w niskobudżetowych produkcjach MGM, Warner Bros. i niezależnych, takich jak *High School Confidential!*, *Untamed Youth* i *Girls Town* (1959, reż. Charles F. Haas). Często grywała dziewczyny, które nie ze swojej winy stają się podopiecznymi zakładów poprawczych, filmy tego typu należały bowiem do fali *juvenile delinquency movies*. W *Untamed Youth* jest to plantacja, na której w ramach kary pracują nastolatki skazane za drobne wykroczenia, takie jak łapanie autostopu.

Ważniejszym i bardziej reprezentatywnym obrazem jest jednak *Girls Town*, gdzie grana przez Van Doren Silver, choć nie zrobiła nic złego, trafia do prowadzonego przez siostry zakonne domu dla zagubionych życiowo dziewcząt. Silver jest wyzywająca, pyskata i twarda, początkowo sprzeciwia się więc regułom i robi to, co zakazane – pali i wymyka się wieczorami. Choć w *juvenile delinquency movies*, zwłaszcza tych opowiadających o dziewczynach, dorośli często okazywali się podli, zakonnice z *Girls Town* są dobre i wyrozumiałe, a regulaminu przestrzegają same wychowanki, argumentując, że lepiej się dostosować niż trafić do miejsca prawdziwie surowego. Oczywiście w finale – zwyczajowo

<sup>313</sup> Mamie Van Doren, Jayne Mansfield i Marilyn Monroe były w Hollywood określane mianem „trzech M”.

<sup>314</sup> W jednej ze scen *Girls Town* bohaterka mówi „Alexander Graham” zamiast „telefon”. Zwłaszcza w filmach niskobudżetowych i niezależnych slang nastolatków pokazywany był jako hermetyczny i niezrozumiały dla dorosłych element bariery międzypokoleniowej.

dydaktycznym – udaje się utemperować także Silver, dziewczynę dobrą, ale chowającą się za maską twardzielki.

Podobnie jak w filmach o buntownikach i melodramatach rodzinnych, od konserwatywnej ramy istotniejsze jest jednak to, co ją wypełnia. Silver buntuje się bowiem nie tylko przeciw zakonnicom, które – jak sądzi – chcą ograniczyć jej prawo do dobrej zabawy, ale przede wszystkim przeciw społeczeństwu. niesłusznie oskarżona o zabicie syna lokalnego bogacza, podkreśla własne nieuprzywilejowane pochodzenie: „Chcecie mnie skazać, bo moja mama nie należała do elity”<sup>315</sup>. Istotnie, w filmach o trudnej młodzieży często wskazywano pochodzenie jako przyczynę kłopotów. Zgodnie z charakterystyczną dla epoki strategią prywatyzowania problemów społecznych, z reguły nie było to jednak szeroko rozumiane środowisko bądź system<sup>316</sup>, lecz dom i rodzina, czyli coś, co było łatwiej naprawić (przynajmniej na ekranie). W *High School Confidential!* to właśnie rodzice lekceważą problem narkotyków, nie słuchając instytucjonalnych autorytetów, czyli nauczycieli i policji. W *Girls Town* Silver mówi matce Veronice (Margaret Hayes) – deklarującej niewiarę, iż „jest coś takiego jak zła dziewczyna” – że „matka to brudne słowo”. Ironizuje też: „Wy, starsi, urządziliście nam taki wspaniały świat. Jaka szkoda, że go nie doceniamy”. Mimo obecności w diegezie porządnego nastolatka, czyli Jimmy’ego w wykonaniu Paula Anki (kolejnego muzycznego idola nastolatek), oraz umoralniającego finału obejmującego namiastkę nuklearnej rodziny (Silver, jej młodsza siostra i Jimmy), w pamięci zostaje wyrazista (a raczej – przerysowana) Mamie Van Doren, znacznie zaostrażająca wizerunek z *Untamed Youth*, gdzie grała typ bliższy pierwszej naiwnej.

Pomimo różnic w rysunku i losach poszczególnych postaci, a także konwencjach filmowych, jest coś, co łączy wszystkie omawiane bohaterki. Dziewczęcy nonkonformizm zawsze ma

<sup>315</sup> Bohaterka mówi o *Social Register*, czyli rejestrach elit, „informatorach o klasie wyższej, zawierających spis nazwisk i rodzin”. Henryk Domański, *Polska klasa średnia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 150.

<sup>316</sup> Do wyjątków należą *West Side Story* i *Szkolna dżungla* rozgrywające się w biednych dzielnicach wielkich miast.

bowiem charakter seksualny – w mniejszym lub większym stopniu, zależnym od rodzaju filmu. Oczywiście pojawiały się też inne aspekty buntu, co jest szczególnie widoczne w rasowym wątku *Imitacji życia*, jednak sprzeciwi i potrzeba transgresji u filmowych dziewczyn manifestują się przede wszystkim w seksualności, co można tłumaczyć różnie – poczynając od konwencji społecznych i stereotypów, na skutkach niechcianych ciąży kończąc (temat ten był poruszany zwłaszcza w kinie klasy B). Zmysłowość dziewczyn z reguły ukazywana jest więc konserwatywnie, a mianowicie jako zagrożenie dla nich samych<sup>317</sup> – ówczesnemu kinu amerykańskiemu raczej obca była figura nastoletniej *femme fatale*, której seksapil mógłby zniszczyć kogoś innego. Dobrym przykładem jest Ronnie z *Króla Kreola*, pełniąca funkcję buntowniczką nie tyle przez łamanie reguł społecznych, ile raczej jako żeńska wersja Danny’ego – ich losy są analogiczne, choć Danny ma szansę skończyć lepiej. Ronnie jest prostytutką wbrew swej woli, a tym samym najbardziej wyrazistym przykładem wykorzystania seksualności przeciwko kobiecie – nie tylko w ramach diegezy, przez gangstera Fieldsa, ale też przez twórców filmu, reprezentujących konserwatywną moralność wdrażaną przez kodeks Haysa. Po to, by *status quo* zostało przywrócone, a Danny trafił w ramiona dobrej dziewczyny, Ronnie musi bowiem umrzeć. Niczym w hollywoodzkim melodramacie z lat trzydziestych, dla upadłej heroiny nie ma zbawienia ani nadziei, nawet jeśli nie jest winna swej sytuacji.

Także w *Imitacji życia* sprzeciw Sarah Jane wobec hierarchii rasowej łączy się z transgresją seksualną, ponieważ po ucieczce z domu bohaterka pracuje jako tancerka w nocnym klubie, z którego chce ją zabrać matka. To dodatkowy powód, dla którego bunt Sarah Jane jest ukazywany w niejednoznacznym świetle – zarówno tryb życia dziewczyny do towarzystwa, jak i dobrowolne, niezobowiązujące kontakty seksualne kobiet zawsze były potępiane w filmach okresu kodeksowego i nie mogły zostać

<sup>317</sup> Jak dobitnie sugerują filmy *Byłem nastoletnim wilkołakiem* i *Byłem nastoletnim Frankensteinem*, rodząca się seksualność chłopców stanowi zagrożenie dla wszystkich wokół.

pokazane jako droga do lepszej egzystencji<sup>318</sup>. Sugerują to zresztą tytuł i słowa piosenki, którą w skąpym stroju śpiewa bohaterka – *Empty Arms* – zapowiadające finałową samotność Sarah Jane po śmierci Annie, w świecie białych. W optyce lat pięćdziesiątych taki styl życia, zrównany z transgresją, prowadzi jedynie do kłopotów, a nawet tragedii, czego przykładem jest nie tylko Ronnie, ale też Betty (Terry Moore) z *Miasteczka Peyton Place* oraz inne bohaterki zachodzące w niechciane ciężę, co niekoniecznie znajdowało finał taki jak w *Domu od wzgórza*, gdzie Rafe żeni się z Libby, ratując ją od hańby i nędzy.

Mimo że w wielu bohaterkach budzi się seksualność – Allison z *Miasteczka Peyton Place*, inicjując pocałunek, zapewnia rówieśnika, że „dziewczyny myślą o tych samych rzeczach co chłopcy” – jest ona potępiana, tłumiona albo instytucjonalizowana zapowiedzią małżeństwa. Jedyny słuszny rodzaj dziewczęcej seksualności pokazywały *clean teen movies*, w których, zgodnie z nazwą, ledwie dojrzewające bohaterki otaczały uwielbieniem idoli „podobnych do pluszowych misiów: platonicznych – nie cielesnych, przytulających – nigdy nie penetrujących”<sup>319</sup>. Twórcy tej konwencji w ogóle pomijali temat seksualności, rugując ją z ekranu – Gidget najpierw jest niedojrzałą chłopczycą, potem przez chwilę pierwszą naiwną, a tuż przed finałem wchodzi w aprobowany przez rodziców związek. Dydaktycznie łagodzone, ale bardziej kontrowersyjne kwestie pojawiały się na ekranie w filmach młodzieżowych innego typu, w których jednak seksualność bohaterek – tak samo jak bunt w wypadku chłopców – albo potępiano, albo przeorientowywano na cechy społecznie akceptowalne, takie jak pragnienie małżeństwa oraz instynkt opiekuńczy. Dlatego już w pierwszych scenach *Buntownika bez powodu* Judy trafia na komisariat za włączenie się wieczorami po ulicach, co jest oczywiście eufemizmem podejrzeń o prostytutkę.

<sup>318</sup> Inaczej było w filmach przedkodeksowych, czego najlepszym przykładem jest *Żona z drugiej ręki* (*Red-Headed Woman*, 1932, reż. Jack Conway), gdzie bohaterka grana przez Jean Harlow wspina się po szczeblach drabiny społecznej dzięki kolejnym kochankom i nie spotyka ją za to żadna kara, wręcz przeciwnie, odnosi sukces.

<sup>319</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 208.

Judy cierpi, ponieważ odrzuca ją ojciec nieakceptujący dojrzenia córki, która jednak w finale znajduje szczęście w dawaniu miłości, a nie zabieganiu o nią. Porzuca więc cechy uwodzicielskie (czerwony płaszcz i szminka z ekspozycji), pokazywane zarazem jako samolubne, na rzecz nieegoistycznej troski, którą otacza Jima.

Instytucjonalizacja seksualności miała szczególne znaczenie w melodramatach rodzinnych, których twórcy, demitologizując rodzinę wielopokoleniową, upatrywali rozwiązania konfliktów w rodzinie nuklearnej, wytyczając tym samym dopuszczalny obszar realizacji własnego „ja” dla postaci zarówno męskich, jak i żeńskich. W odniesieniu do bohaterki dziewczęcych zabieg ten jest najlepiej widoczny w luźnych adaptacjach prozy Williama Faulknera, czyli w *Długim, gorącym lecie* oraz *Wściekłości i wrzasku*. W obu główne role gra Joanne Woodward, której chłodna blond uroda dobrze koresponduje z tematem budzenia się zmysłów w (odpowiednio) Clarze i Quentin. W *Długim, gorącym lecie* ojciec bohaterki (Orson Welles) to patriarcha opętany ideą dziedzictwa, który nie ceni jedynego rodzzonego syna, za wszelką cenę chce więc wydać córkę za mąż. Dlatego – co mieści się zarówno w konwencji melodramatu rodzinnego, jak i wyobrażeniu o tradycyjnym Południu – nie bawiąc się w zbędne subtelnosci, wręcz wypycha ją w ramiona Bena Quicka (Paul Newman), „obcego”, który będzie w stanie stworzyć z Clarą rodzinę właściwą, czyli nuklearną, i spłodzić dziecko. Także we *Wściekłości i wrzasku* rodzenie się seksualności Quentin<sup>320</sup> jest procesem równoległym do jej buntu, odrzucającego wartości tradycyjnej, wielopokoleniowej i opresyjnej familii z Południa. Tak jak wszystkie produkcje

<sup>320</sup> Quentin zostaje tu wpisana w rolę „właściwego” syna, nieodzowną w konwencji melodramatów rodzinnych traktujących o południowych patriarchach. Co interesujące, w powieściach Faulknera (*Wściekłości i wrzasku* [1929] oraz *Absalomie, Absalomie...* [1936]) istotna jest męska postać o imieniu Quentin; Quentin dziewczyna jest jego siostrzenicą. Film Martina Ritta to bardzo swobodna adaptacja pierwowzoru, jednak decyzja, by w toku prac nad scenariuszem wyciąć akurat męskiego Quentina, była zapewne podyktowana sukcesem, jaki rok wcześniej odniosła Joanne Woodward, grając podobną rolę w *Długim, gorącym lecie* – równie luźnej adaptacji kilku powieści i opowiadań Faulknera, także autorstwa Ritta.

epoki i konwencji, prowadzi to do koncyliacyjnego finału, film kończy się bowiem przewidywalnie, czyli odrodzeniem upadającej rodziny (choć na nowych, zewnątrzsterownych warunkach). W tym wypadku jest to szczególnie uderzające, ponieważ opublikowana w 1929 roku powieść Faulknera opowiada o czymś dokładnie przeciwnym, czyli o ostatecznym upadku i degradacji dynastii Compsonów, niezwykle istotnej w uniwersum prozy pisarza. Trzeba jednak pamiętać, że – podobnie jak w *Długim, gorącym lecie* – także we *Wściekłości i wrzasku* wszystkie przesunięcia adaptacyjne wynikają nie tylko z trudnego charakteru pierwowzoru, ale przede wszystkim z wymogów konwencji melodramatu rodzinnego. Ponadto taki finał pozwalał osiągnąć podwójny cel ideologiczny (tak jak w *Długim, gorącym lecie*) – po pierwsze, narracja po raz kolejny pokazuje wyłanianie się słusznego modelu rodziny; po drugie, kobieca seksualność zostaje zinstytucjonalizowana w małżeństwie natychmiast po przebudzeniu.

Jak widać, twórcy wysokobudżetowych filmów musieli tonować przekaz, wpisując go w konserwatywne ramy, a wiele kwestii pozostawiając jedynie domyślności widzów. Produkcje odważniejsze bądź bardziej dosłowne, jak *Miasteczko Peyton Place*, *Wiosenna bujność traw* czy *Laleczka* (*Baby Doll*, 1956, reż. Elia Kazan), której komediowa akcja koncentruje się na próbach skonsumowania przez starszawego męża (Karl Malden) związku z nastoletnią żoną (Carroll Baker), miały bowiem problemy z PCA i organizacjami religijnymi<sup>321</sup>. Z aż takimi obostrzeniami nie spotykali

<sup>321</sup> *Laleczka* została wyklęta przez samego biskupa w murach nowojorskiej katedry św. Patryka. Powodem była – z dzisiejszej perspektywy raczej niewinna – „seksualna sugestywność akcji, dialogu i kostiumów” (Maurice Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, Frederick Ungar Publishing Company, New York 1977, s. 49). Żaden inny obraz związany z nazwiskiem Williamsa nie został aż tak bardzo oprotestowany i nie wzbudził tak wielkich kontrowersji, na czym zaważyła też skandalizująca kampania reklamowa, zaplanowana przez samego Kazana. Jej centralnym punktem był malowany ręcznie billboard zawieszony na Times Square, przedstawiający skąpo odzianą Carroll Baker, aktorkę w typie kobiety-dziecka, leżącą w kołysce, ssącą kciuk i leniwie spoglądającą prosto w obiektyw. Hasło brzmiało: „Ma 19 lat. Nie dopuści męża. Nie wypuści obcego”. Film został potępiony przez Legion Przyzwoitości – recenzenci organizacji utrzymywali, że jest on

się natomiast twórcy filmów niezależnych, choć także oni starali się o aprobatę PCA. W filmach o przestępczości dziewcząt pojawiały się więc tematy łączące dwie najważniejsze cechy *exploitation*, czyli skandal i sensację, które wiązały się jednak z poważnymi kwestiami społecznymi. *Girls Town* zaczyna się od próby gwałtu, której syn lokalnego bogacza dopuszcza się na Mary Lee Morgan (Elinor Donahue), siostrze Silver granej przez Mamie Van Doren. W wyniku długotrwałej szarpaniny chłopak spada z klifu, a o zabójstwo zostaje oskarżona Silver. W *Reform School Girl* (1957, reż. Edward Bernds) Donna (Gloria Castillo) już w pierwszej scenie jest podglądana i molestowana przez męża ciotki, a potem, w wyniku zbiegu okoliczności, trafia do poprawczaka, gdzie długo nie pozwala sobie pomóc jednemu z nauczycieli, podejrzewając (zgodnie ze swym życiowym doświadczeniem), że ten również chce ją napastować. W tym wypadku to akurat nieprawda, molestowanie przydarza się jednak Penny (Mamie Van Doren) w *Untamed Youth*. W obu filmach pojawia się motyw niechcianej ciąży (istotny też w *Sorority Girl* [1957, reż. Roger Corman]), a w *Girls Town* dodatkowo porwanie i groźba stręczycielstwa – jak widać, twórcy klasy B nie wahali się korzystać ze zmian wprowadzonych do kodeksu Haysa w 1956 roku. Co jednak interesujące i rzadkie w filmach wysokobudżetowych, w produkcjach klasy B dominowali jednoznacznie źli dorośli, jak wujek w *Reform School Girl*, nieuczciwy zarządca plantacji w *Untamed Youth* wykorzystujący tanią siłę roboczą bądź ojciec bogacz, który wychował syna gwałticiela w *Girls Town*. Racja leżała więc zawsze po stronie nastolatka i tych nielicznych dorosłych, którzy w nie wierzyli – ważne było oczywiście zaufanie do autorytetów reprezentujących instytucje, wiele bohaterek deklaruje bowiem, że poradzi sobie sama i nie potrzebuje pomocy, ale udaje im się osiągnąć sukces dopiero wtedy, gdy zrozumieją, komu trzeba zaufać. Nie zapomniano też, że remedium na społeczne problemy leży w stworzeniu nuklearnej rodziny. Dlatego bohaterki, początkowo odrzucające

---

„moralnie odrażający” i „obraża chrześcijaństwo oraz tradycyjne standardy przyzwoitości”. Kazan odmówił jednak spotkania z jego reprezentantami i nie chciał zgodzić się na żadne zmiany. Zob. R. Barton Palmer, William Robert Bray, *Hollywood's Tennessee...*, s. 145.

pomysł, że mogą się nimi zainteresować porządni chłopcy w stylu *clean teen*, w finałach są nagradzane takimi właśnie partnerami. Tak kończą się między innymi *Reform School Girl*, *Girls Town* i *Untamed Youth*.

Jak już wspomniałam, zarówno w filmach klasy A, jak i w obrazach niskobudżetowych seksualność dziewcząt jest dla nich bezpośrednim zagrożeniem, co nie przeszkadzało jednak w jej ostentacyjnym eksploatowaniu na użytek widzów (zwłaszcza tych ostatnich produkcji) – zgodnie z badaniami box office’ów najwięcej biletów do kina kupowali nastoletni chłopcy. Dlatego też bohaterki regularnie pojawiają się w bieliźnie, eksponując nogi i dekolty, a elementem obowiązkowym w większości produkcji klasy B są sceny we wspólnej sypialni, łazience bądź na plaży, w których aktorki przechadzają się w ręcznikach, kostiumach kąpielowych i halkach. Oczywiście stosowano również tradycyjne zabiegi analizowane przez Laurę Mulvey – fragmentaryzację ciała, ukazanie mężczyzn jako władców spojrzenia i *voyeurów* (podglądanie w łazience w *Untamed Youth*<sup>322</sup>), a dziewczyn jako erotycznego spektaklu, czego dobrym przykładem są sceny, w których Mamie Van Doren śpiewa i tańczy, nie zawsze kompletnie ubrana<sup>323</sup>. Dbano także, by nie zabrakło bójek dziewczyn (*cat fight*), co stanowiło pretekst do prezentowania ich ciał (interesujące, że w *Girls Town* jest scena, w której bohaterki – z pomocą zakonnicy – pokonują w bijatyce chłopaków, porywaczy jednej z nich).

Na tym tle zupełnie innym przykładem tematyzowania seksualności nastolatków, szczególnym i stroniącym od sensacji, jest *Wiosenna bujność traw*. Film Kazana to melodramat rodzinny osadzony nie w latach pięćdziesiątych, ale wcześniejszych, podobnie jak *Na wschód od Edenu*. Kostium ten nie ma jednak większego znaczenia, gdyż dzieło jest utrzymane w krytycznym duchu typowym dla konwencji, z jednym, ale za to kluczowym odstępstwem od najczęściej stosowanej formuły – tak jak w adaptacji Steinbecka, reżyser w centrum opowieści umieszcza boha-

<sup>322</sup> Film został potępiony przez Legion Przyzwoitości.

<sup>323</sup> Mamie Van Doren wykonała w *Untamed Youth* cztery piosenki, stając się tym samym pierwszą aktorką śpiewającą rock’n’rolla w filmie.



terów nie dorosłych, lecz nastoletnich. W *Wiosennej bujności traw* są to Wilma Dean (Natalie Wood) i jej ukochany, kolega ze szkoły, Bud Stamper (kinowy debiut Warrena Beatty’ego), mierzący się z problemami, jakimi w melodramatach rodzinnych z reguły obarczani byli dorośli. W centrum zainteresowania twórców, Kazana i scenarzysty Williama Inge’a, stoi bowiem kwestia niespełnienia seksualnego, podobnie jak w *Kotce na gorącym blaszanym dachu* i *Pajęczynie*. W filmach z dorosłymi bohaterami dramat rozgrywa się jednak między małżonkami, którym w dodatku brakuje dziecka. Muszą się więc pogodzić i zacząć ze sobą ponownie sypiać, co jest warunkiem koniecznym szczęśliwego zakończenia, a kwestie niechcianej ciąży bądź zniszczonej reputacji po prostu nie mają tu racji bytu. Z kolei seksualność nastolatków była tematyzowana w kinie tamtego okresu albo jako zagrożenie dla dziewcząt, albo zagrożenie w ogóle. W *clean teen* była raczej ignorowana, a pozostałe filmy kończą się małżeństwem lub zanim problem relacji seksualnych ma okazję zaistnieć (jak *Buntownik bez powodu*). *Wiosenna bujność traw* zaczyna się natomiast właśnie w tym momencie, ponieważ jest opowieścią o pragnieniu chłopaka i lęku dziewczyny, co stało się później typowym wątkiem niezliczonych filmów i seriali dla nastolatków.

Należy podkreślić, że Kazan i Inge nie wpisują swego dzieła w dydaktyczne ramy – Bud i Wilma nie są więc zepsuci, ich uczucia są szczere, a pragnienia naturalne. Nie ma jednak dla nich żadnego ujścia – Bud chciałby się ożenić z Wilmą, ale nie zgadza się na to jego ojciec, typowy patriarcha popychający syna do sukcesu na własną miarę. Abstrahując od figury rodzinnego tyrana, twórcy wcale nie sugerują, że pobieranie się tuż po liceum (promowane w latach pięćdziesiątych w odniesieniu do kobiet) jest najlepszym rozwiązaniem. Nie jest nim jednak także łamanie reguł – nie tyle ze względu na moralność, ile konsekwencje, zwłaszcza te, które poniosłaby Wilma. Ich egzemplifikacją są dwie postaci kobiece – starsza siostra Buda, Ginny (Barbara Loden), i koleżanka ze szkoły, Juanita (Jan Norris). Obie korzystają ze swej seksualności, mają więc opinię „łatwych”, która stawia je w paradoksalnej roli ofiar podwójnych standardów – są dotknięte ostracyzmem, ale zarazem, z tego samego powodu, pożądane

(i wykorzystywane) przez mężczyzn i chłopców. Skonfliktowana z ojcem Ginny to zresztą kolejna postać kobieca, której bunt jest erotyzowany.

Zakazy społeczne pełnią jednak w *Wiosennej bujności traw* funkcję inną niż w filmach takich jak *Girls Town*, gdzie Silver była poddawana dyscyplinie dla własnego dobra, ponieważ nie umiała dobrze i rozważnie korzystać z wolności. U Kazana normy nie stanowią już ramy dydaktycznej, lecz są tematyzowane jako przejawy ideologii stawiającej bohaterów w sytuacji niemożliwej. Temat seksualności bynajmniej nie jest tu pretekstowy<sup>324</sup>, ale uruchamia szersze obserwacje demaskujące hipokryzję świata dorosłych, którzy tym razem nie mają dla bohaterów dobrego rozwiązania. Wilma wprawdzie zachowuje reputację, ale przechodzi załamanie nerwowe spowodowane zarówno psychicznym klinczem niespełnionego pragnienia, jak i zdradą Buda, za radą ojca i wzorem licznych kolegów spotykającego się z Juanitą, interesującą go tylko w aspekcie fizycznym.

Warto zaznaczyć, że choroba Wilmy i jej pobyt w ośrodku terapeutycznym to także jeden z przykładów typowego dla epoki wskazywania na seksualne podłoże zaburzeń psychicznych. To utożsamienie sprawiło, że w zbiorowej wyobraźni (i w dużej mierze w rzeczywistości) metody psychoanalityczne zmonopolizowały wszelkie leczenie, co dobrze widać w *Raporcie Chapmana* (*The Chapman Report*, 1962, reż. George Cukor), filmie o badaniu seksualności kobiet, niewątpliwie inspirowanym publikacjami Alfreda Kinseya oraz Williama Mastersa i Virginii Johnson z lat pięćdziesiątych. Jednocześnie w obrazach takich jak *Nagle, zeszłego lata*, *Pajęczyna* bądź właśnie *Wiosenna bujność traw* owo skojarzenie służy przede wszystkim krytyce opresyjnego społeczeństwa sekującego to, co nie mieści się w jego wąskich ramach.

<sup>324</sup> Elia Kazan, planując realizację *Wiosennej bujności traw*, ponownie – jak kilka lat wcześniej w wypadku *Laleczki* – posłużył się metodą reklamową opartą na skandalu i sensacji, obiecując, że zawrze w filmie ujęcie całkowicie nagiej Natalie Wood (czego oczywiście nie zrobił, ale w jednej ze scen bohaterka siedzi w wannie, wiadomo więc, że jest naga, choć nie widać jej ciała).

### 3. Kobiecość na skraju załamania

*Jeśli cię coś ciągle dręczy i rozpala wyobraźnię, milczenie nic nie pomoże, to tak, jakbyś zamykał na klucz płonący dom udając, że nic nie wiesz o pożarze.*

Tennessee Williams, *Kotka na gorącym blaszanym dachu*<sup>325</sup>

„Triumf społeczeństwa terapeutycznego”<sup>326</sup> to trafne określenie lat pięćdziesiątych, odnoszące się do statusu psychoanalizy, mającej znaczący udział w kreowaniu i podtrzymywaniu projektu Ameryka. Psychoanalitycy uczestniczyli w niemal każdym aspekcie życia, pracowali w poradniach społecznych i rodzinnych, organizowali psychoanalityczne kursy małżeńskie, prowadzili też oczywiście praktykę terapeutyczną i działalność akademicką. W Stanach Zjednoczonych lat pięćdziesiątych „wiara w efektywność terapii wynikała z fali powojennego optymizmu sugerującego, że zło było niczym więcej niż chorobą”, a „dobro i zło, słuszność i jej brak, są porównywalne z koncepcją choroby i lekarstwa”<sup>327</sup>. Psychoanaliza była istotnym narzędziem socjalizacji – nie tyle pierwotnej, dotyczącej dzieci, ile obejmującej dorosłych, zarówno dokonujących jawnej transgresji, jak i nieodnajdujących się w przypisanej im roli społecznej. Wpływ takiego myślenia doskonale widać w strategiach filmowych ery Eisenhowera, zgodnie z którymi prywatyzowano wszelkie kwestie społeczne – od przestępczości młodocianych przez role płciowe aż po nietolerancję.

Psychoanaliza w kinie tej epoki pojawiała się na trzech poziomach: jako element fabuły; jako wzorzec dla narracji – z kulminacyjnym przełomem emocjonalnym i *katharsis* (jak w *Kotce na gorącym blaszanym dachu* bądź *Miasteczku Peyton Place*); jako instrument socjalizacji (w ramach fabuły oraz w warstwie ideologicznej). Nawet w tamtym okresie nie zawsze było to jednak

<sup>325</sup> Tennessee Williams, *Kotka na gorącym, blaszanym dachu*, przeł. Jacek Poniedziałek, [w:] idem, *Tramwaj zwany pożądaniem i inne dramaty*, Znak, Kraków 2012, s. 158.

<sup>326</sup> Peter Biskind, *Seeing Is Believing...*, s. 21.

<sup>327</sup> Ibidem, s. 22.

oceniane pozytywnie. W niektórych filmach freudowskie terminy ujawniają opresję społeczną na metapoziomiu – „postacie odczuwają jako wstydliwie osobisty stygmat to, co widz [...] jest zmuszony uznać za przynależące do szerszego społecznego problemu”<sup>328</sup>, a psychiatrzy/freudyści często zawodzą, czego przykładem jest *Pajęczyna*. Nie zmienia to faktu, że krytyczne podejście do freudyizmu w kulturze amerykańskiej było i pozostało sporadyczne – znakomita większość filmów pokazuje triumf psychoanalizy zarówno jako narzędzia terapeutycznego, jak i socjalizacyjnego, które pozwala nie tylko osiągnąć szczęście i stan wewnętrznej równowagi, ale też stworzyć amerykański ideał człowieka lat pięćdziesiątych. Dobrym przykładem jest *Kotka na gorącym blaszanym dachu*, gdzie Brick w quasi-terapeutycznym procesie osiąga właściwy wzorzec męskości, jeszcze lepszym – *Trzy oblicza Ewy* (*The Three Faces of Eve*, 1957, reż. Nunnally Johnson) z nagrodzoną Oscarem rolą Joanne Woodward.

Prawdziwy przypadek psychiatryczny leczony w latach 1951–1953 – kobiety z potrójnym rozszczepieniem jaźni – został w filmie Johnsona wpisany w ideologię epoki, a psychoanaliza ukazana jako instrument kształtowania jednostki idealnej. Tytułowe trzy oblicza to bowiem nie tyle osobowości bohaterki, ile trzy skrajne typy kobiecości. Eve White jest bierną, potulną, zastraszoną i niesamodzielną kurą domową, popychadłem dominującego męża. Eve Black to jej antyteza – dziewczyna bezczelna, o luźnych obyczajach, pozbawiona instynktu macierzyńskiego, zainteresowana głównie zabawą. Żaden z tych wzorców nie jest pozytywny ani dojrzały, dlatego oblicze trzecie – Jane (imię szczególnie przeciętne) – okazuje się złotym środkiem, jednostką, którą psychiatra (Lee J. Cobb) może przywrócić na łono zdrowego społeczeństwa, efektem kolektywnych oczekiwań i aprobowanych metod ich spełniania (psychoanaliza). Ideologia nie tylko wyznacza więc właściwy wzorzec, ale dostarcza też narzędzi jego wytwarzania (proces terapeutyczny); także źródła rozszczepienia są psychoanalityczne – to oczywiście wyparta trauma z wczesnego dzieciństwa. Twórcy *Trzech obliczy Ewy* sugerują, że możliwe

<sup>328</sup> Ibidem, s. 36–37.

jest osiągnięcie złotego środka, osobowości idealnej, wskazując zarazem negatywne punkty odniesienia (strategia znana również z filmów konfrontujących męskość tradycyjną i udomowioną).

### *All-American*

Wypieranie złych wzorców przez dobre – nadrzędny temat *Trzech obliczy Ewy* – nastąpiło także w odniesieniu do postaci żeńskich w ogóle, co dobrze egzemplifikuje ewolucja *film noir*, często prezentującego konkurencyjne wzorce kobiecości. W latach czterdziestych bohatera czarnego kryminału zazwyczaj stawiano między dobrą dziewczyną reprezentującą porządek społeczny a *femme fatale*<sup>329</sup>, przy czym tylko ta druga bywała postacią pierwszoplanową. Owszem, zawsze dosięgała ją kara, ale była też zniewalająco piękna, intrygująca, ekscytująca erotycznie i niezależna. Stanowiła dla mężczyzny wyzwanie, choć – podjęte – zazwyczaj kończyło się ono śmiercią obojga. Bohaterki dobre wręcz przeciwnie – są wprawdzie ładne, lecz w przeciętnym, niezapamiętywalnym stylu, co dotyczy również stroju; wnoszą aurę monotonii, w której nie ma i nigdy nie będzie nic podniecającego, ani na powierzchni, ani pod nią. Są nieinteresujące zarówno dla protagonisty, jak i dla twórców – doskonale pokazuje to scena pierwszego spotkania „Szweda” i Kitty (Ava Gardner) w *Zabójcach* (*The Killers*, 1946, reż. Robert Siodmak). Gdy tylko „Szwed” dostrzega Kitty, zapomina o poprzedniej towarzysze, która znika z jego myśli, a zarazem z ekranu (i, jak można przypuszczać, z pamięci widzów). Dobra dziewczyna w *film noir* lat czterdziestych rzadko bywała nawet postacią drugiego planu, w najlepszym wypadku epizodyczną.

W latach pięćdziesiątych zmienia się to radykalnie – zarówno w czarnych kryminałach, jak i w kinie w ogóle. Ekranem rządzi

<sup>329</sup> Trzecim typem była „dobra-zła dziewczyna”, pozornie kobieta fatalna (tak też stylizowana), która nie dopuściła się jednak żadnej prawdziwej zbrodni, w finale czeka ją więc nie kara, lecz udomowienie, czego przykładem są tytułowe bohaterki *Laury* (1944, reż. Otto Preminger) i *Gildy* (1946, reż. Charles Vidor).

już bowiem niepodzielnie dobra dziewczyna, czego najtrafniejszych przykładów dostarczają trzy filmy z dwóch różnych części dekady: *Deszczowa piosenka* (*Singin' in the Rain*, 1952, reż. Stanley Donen, Gene Kelly), *Niagara* (1953, reż. Henry Hathaway) i *Dotyk zła*. *Deszczowa piosenka*, jeden z najsłynniejszych musicali świata, to dzieło zarazem w ironiczny sposób wyprzedzające swą epokę – autotematycznie dekonstruując kino klasyczne jako dyskurs<sup>330</sup> – jak i odzwierciedlające następujące w niej przemiany<sup>331</sup>. W słynnej sekwencji *Broadway Melody*, wprowadzonej na zasadzie filmu w filmie, pojawia się Cyd Charisse stylizowana na wampa, czyli wizerunek kojarzony zarówno z Louise Brooks w niemych filmach Georga Wilhelma Pabsta<sup>332</sup> (charakterystyczna fryzura), jak i z *femme fatale*. Bezimienna tancerka z *Deszczowej piosenki* jest w dodatku dziewczyną gangstera zwodzącą postać graną przez protagonistę, Dona Lockwooda (Gene Kelly). Takie bohaterki w filmach lat czterdziestych pojawiały się na pierwszym planie, tancerka to jednak postać zaledwie epizodyczna (choć pamiętna), zepchnięta do roli tła przez główną bohaterkę, Kathy. Debbie Reynolds grywała z kolei „dziewczyny z sąsiedztwa”, dziewczęce i sympatyczne, ale raczej przeciętne, skupione przede wszystkim na wyjściu za mąż i założeniu rodziny (na przykład w *Pułapce miłości*). W *Deszczowej piosence* jej postać jest jednym ze znaków odbijania ekranów lat pięćdziesiątych przez bohaterki zwykle, strącające z piedestału zarówno rozerotyzowane wampy, jak i melodramatyczne heroiny. Takie jest bowiem *emploi* Liny Lamont (Jean Hagen), ekranowej partnerki Lockwooda – w toku perypetii musi ona skończyć karierę, którą z kolei zaczyna bezpretensjonalna Kathy. Oczywiście

<sup>330</sup> Dobrym przykładem jest scena śpiewania *You Were Meant for Me*, gdy Don (Gene Kelly) nie potrafi wyznać miłości Kathy (Debbie Reynolds) bez „odpowiedniej” scenerii, którą natychmiast kreuje w hali filmowej z efektów specjalnych i środków filmowych, z jakich konstruowano w kinie hollywoodzkim romantyczny nastrój – efekt zachodu słońca, lekkiego wiatru etc.

<sup>331</sup> Mam na myśli lata pięćdziesiąte, kiedy film powstał; jego akcja rozgrywa się w 1927 roku, czasie przełomu dźwiękowego.

<sup>332</sup> *Puszka Pandory* (*Die Büchse der Pandora*, 1929), *Dziennik upadłej dziewczyny* (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1929).

ta „wymiana” Liny na Kathy jest ahistoryczna – akcja *Deszczowej piosenki* to czas przełomu dźwiękowego, a przejście między typami kobiecości dotyczy ery Eisenhowera – niemniej jednak zauważalna, także w konstrukcji nakręconej rok później *Niagary*.

Film Henry’ego Hathaway’a to czarny kryminał, rzadki przykład *film noir* zrealizowanego w kolorze, gdyż zabieg ten był właściwy epoce, ale nie konwencji<sup>333</sup>. W *Niagarze* występują dwie postaci kobiece – dobra dziewczyna o niewinnym i typowym dla epoki imieniu Polly (Jean Peters) oraz Rose (Marilyn Monroe), *femme fatale* planująca zabicie męża, neurotycznego George’a (Joseph Cotten). Polly to zwykła kobieta z przedmieść, żona nudnego, pracującego w reklamie Raya (Max Showalter). Jako para są esencją kasy średniej lat pięćdziesiątych, co podkreślają środki wyrazu, zarówno sposób filmowania, jak i kostiumy Jean Peters. Z kolei Rose to przeciwieństwo nie tylko Polly, ale też wielu bohaterek granych przez samą Marilyn Monroe. Zgodnie z duchem lat pięćdziesiątych reprezentowała ona bowiem „niewinny erotyzm”, typ seksualności, której działania miała nie być świadoma, siłą rzeczy nikomu nie zagrażając (jak w wypadku knujących kobiet fatalnych), co najlepiej widać w filmach Billa Wildera *Słomiany wdowiec* (*The Seven Year Itch*, 1955) i *Pół żartem, pół serio*. W *Niagarze* Monroe wciela się natomiast w typową *femme fatale*, wręcz obnoszącą się z mrocznym seksapilem – aktorka jest ubierana w maksymalnie podkreślające ciało, wąskie sukienki, wydekoltowane i utrzymane w ostrych, wyzywających barwach konotujących seksualność (czerwień, fuksja). Jej postać celowo przyciąga wzrok, a twórcy w pełni korzystają z warunków fizycznych gwiazdy. Już na początku pojawia się scena istotna nie dla akcji, ale dla kontrastowego definiowania kobiecości Polly i Rose, ustanawiająca tę ostatnią jako fantazję seksualną mężczyzn-władców spojrzenia. Wychodząc przed domek w ośrodku wypoczynkowym, gdzie toczy się akcja, Rose dołącza do urządnego przez grupę młodzieży przyjęcia i od razu staje się jego

<sup>333</sup> Wśród innych kolorowych *film noir*, realizowanych jeszcze w jego klasycznym okresie, można wymienić *Zostaw ją niebiosom* (*Leave Her to Heaven*, 1945, reż. John M. Stahl), *Slightly Scarlet* (1956, reż. Allan Dwan) i *Facetkę* (*Party Girl*, 1958, reż. Nicholas Ray).

centrum – tak naprawdę prawie je rozbija, ponieważ wszyscy mężczyźni koncentrują się wyłącznie na niej, natychmiast zapominając o towarzyszących im miłych dziewczynach. Już jednak po około godzinie filmu Rose zostaje uduszona przez George'a, ponosząc w ten sposób typową dla *film noir* karę za intrygowanie przeciw mężowi. W innych czarnych kryminałach, zwłaszcza z lat czterdziestych, taki element byłby finałową kulminacją, *Niagara* trwa natomiast 92 minuty. Najważniejsza część, ostatnie pół godziny, zostaje poświęcone Polly, która staje się zakładniczką George'a, ostatecznie w finale poświęcającego życie, by ratować ją od śmierci w odmetach tytułowego wodospadu. Po raz kolejny dobra dziewczyna wybija się więc na plan pierwszy, spychając z niego przemijającą ikonę (oczywiście *femme fatale*, a nie Monroe).

W trzecim wspomnianym filmie, czyli *Dotyku zła* (również w konwencji *noir*), istotna jest już tylko żona, grana przez Janet Leigh – równie *all-American* jak Debbie Reynolds i Jean Peters. Aktorka była kolejną ikoniczną „dziewczyną z sąsiedztwa” lat pięćdziesiątych, o czym jednak często się zapomina ze względu na jej najśłynniejszą rolę, czyli Marion Crane w *Psychozie*, gdzie Alfred Hitchcock obsadził ją wbrew ustalonemu *emploi* i warunkom (znamienne, że Marion ginie jeszcze szybciej niż Rose z *Niagary*). W *Dotyku zła* Leigh wciela się w Susan, żonę Mike'a, meksykańskiego policjanta (Charlton Heston). Akcja rozgrywa się przy granicy, a Susan to doskonały przykład kulturowego archetypu niewinnej, naiwnej i nieświadomej zła Amerykanki – produktu pastelowych przedmieść – która znajduje się w niewłaściwym czasie i miejscu. W jednej ze scen niebezpieczeństwo – groźba gwałtu sugerowana ekspresyjną grą cieni – objawia się pod postacią motocyklowego gangu meksykańskich wyrostków dowodzonego przez zmaskulinizowaną lesbijkę w skórzanym kurtce (Mercedes McCambridge). Wbrew logice sytuacji Susan wychodzi jednak z opresji nietknięta – pod każdym względem (nawet strach jej nie zmienia) – i może nadal reprezentować zarówno optymistyczny entuzjazm swoich czasów, jak i pożądany w nich typ kobiecości. Znaczące zresztą, że w *Dotyku zła*, podobnie jak w *Deszczowej piosence*, pojawia się aktorka kojarzona



z typem wampa, a mianowicie Marlene Dietrich (w drugim epizodzie widzimy Zsa Zsę Gabor). Jej rola – cygańskiej wróżbiarki – jest jednak całkowicie epizodyczna, a cielesność nieerotyzowana (wręcz przeciwnie)<sup>334</sup>.

### „Kalkulator w kapeluszu” – kobiety pracujące

*Poszukiwana: najładniejsza sekretarka świata  
dla najbardziej czarującego szefa na świecie.*

*Zdobyłaś tytuł?*

*Chcesz być sekretarką przystojnego dyrektora?*

*Może nawet wyjdiesz za niego za mąż.*

*She's Beautiful When She's Angry*<sup>335</sup>.

Poza niebezpiecznym, ale kuszącym erotyzmem, wyróżniającą cechą *femme fatale* było dążenie do niezależności – nawet bardziej finansowej niż seksualnej, mężczyźni są bowiem dla niej środkami wiodącymi do celu, nigdy celem samym w sobie. Oczywiście, zgodnie z narastającą ideologią udomowienia, u kobiet ambicje tego typu były potępiane, a wampy przykładowo i symbolicznie karane nie tyle za swoje przewiny, ile próby wykroczenia poza społecznie sankcjonowaną rolę. Kwestia niezależności finansowej oraz aktywności kobiet poza domem (innej niż towarzyska) była tematyzowana także w kulturze ery Eisenhowera. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych białe kobiety z klasy średniej – a takimi interesowało się kino głównego nurtu – tkwiły wszak w pułapce bez wyjścia. Z jednej strony, chcąc awansować i utrzy-

<sup>334</sup> Zwyczajne dziewczyny wyparły z ekranu postaci kobiece obdarzone bardziej problematycznymi osobowościami nie tylko w filmach kryminalnych. Przykład utrzymany w innej konwencji znajdziemy chociażby we *Wszystko o Ewie* (*All about Eve*, 1950, reż. Joseph L. Mankiewicz), w którym tytułowa Eve (Anne Baxter) z szarej myszki przekształca się w gwiazdę teatru, zajmując miejsce skomplikowanej i trudnej, ale też nieporównanie bardziej wyrazistej Margo Channing (Bette Davis).

<sup>335</sup> Ogłoszenia o pracę dla kobiet z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych; za: *She's Beautiful When She's Angry* (2014, reż. Mary Dore).

mać się w dobrze sytuowanej warstwie społecznej, wiele z nich musiało iść do pracy. Jedna czwarta zamężnych kobiet pracowała poza domem, za powód – oraz usprawiedliwienie – podając dobro rodziny, nie własne ambicje. Nawet w emancypacyjnym (wspierającym ideę pracy wielkomięjskich singielek) i szokująco śmiałym jak na ówczesne czasy bestsellerze *Sex and the Single Girl* (1962) Helen Gurley Brown pisała:

[...] kariera jest najlepszym przygotowaniem do małżeństwa. Jesteś lepiej zorganizowana, lepiej radzisz sobie z książeczkami czekowymi, inwestycjami, ubezpieczeniami, dostawcami, przyjęciami [...]. Wiesz, jak zadowolić mężczyznę<sup>336</sup>.

Z drugiej strony z tego samego społeczeństwa, które sankcjonowało przedmieścia jako najlepszy model życia oraz wyznacznik aspiracji, płynął przekaz bardzo jednoznaczny – miejscem kobiety jest dom, a jej domeną rodzina, nie praca zawodowa. Kobiety pracujące jeszcze w latach sześćdziesiątych wspominają, że

[...] określenie „matka pracująca” było [...] oksymoronem. Było niemal nie do pomyślenia, aby mając dzieci młodsze niż dziesięć czy dwanaście lat, kobieta pracowała na cały etat, chyba że jej pensja była niezbędna dla utrzymania rodziny<sup>337</sup>.

Poczynając od lat tużpowojennych, niezależnie od realiów codzienności (nie wspominając już o ambicjach), oczekiwano, że kobiety będą porzucać edukację i pracę zawodową natychmiast po wyjściu za mąż – „bycie mamą było etatem wszystkich matek”<sup>338</sup>. Do tych powinności dostosowywano zresztą programy liceów i żeńskich college’ów, gdzie prowadzono zajęcia z gospodarstwa domowego, przygotowujące do życia rodzinnego<sup>339</sup>: „rektor żeńskiego Radcliffe’a [...] w latach pięćdziesiątych powiedział stu-

<sup>336</sup> Helen Gurley Brown, *Sex and the Single Girl: The Unmarried Woman’s Guide to Men*, Open Road Media, New York 2003, wydanie elektroniczne.

<sup>337</sup> Jane Maas, *Mad Women. Opowieść o kobiecie w świecie rządzonej przez mężczyzn*, przeł. Edyta Stępkowska, Esprit, Kraków 2012, s. 100.

<sup>338</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>339</sup> Takie zajęcia opisuje na przykład Nathan Hill w powieści *Niksy*, przeł. Jerzy Kozłowski, Znak, Kraków 2017.

dentkom pierwszego roku, że te cztery lata nauki uczynią z nich wspaniałe żony i matki i być może trudy wynagrodzi im ślub z absolwentem Harvardu”<sup>340</sup>. Kobiety mimo wszystko pracujące zatrudniano na mniej prominentnych i znacznie gorzej opłacanych posadach, z reguły administracyjno-pomocniczych – niekwestionowaną normą była niższa pensja za tę samą pracę.

W erze Eisenhowera przekaz o tradycyjnym podziale ról w rodzinie („kura domowa” i „żywiciel”) oraz przestrzeni na męską/publiczną i żeńską/domową dominował w różnych mediach, głównie w prasie i telewizji, ale także na wielkich ekranach. W kinie amerykańskim tamtego okresu można zauważyć kilka wariantów podejścia do pracy kobiet: była ona albo mało istotna, albo ukazywana jako nieszczęście dotykające bohaterkę, niemalże kara, na którą zostaje skazana; praca bywała też demonizowana. Dotyczyło to wszystkich konwencji filmowych – od melodramatów przez produkcje rock’n’rollowe aż po komedie romantyczne. Jednym z najwcześniejszych, ale i najłagodniejszych przykładów pozostają *Rzymskie wakacje* prezentujące ambiwalentne podejście do zagadnienia. Z jednej strony nie ma wątpliwości, że księżniczka Anna (Audrey Hepburn) dla obowiązków publicznych musi poświęcić radość bycia młodą dziewczyną i uczucie do przystojnego dziennikarza (Gregory Peck), a może i zwykłe, szczęśliwe życie u jego boku. Ich finałowe, podwójne (prywatne i publiczne) pożegnanie zostało zrealizowane zgodnie z nakazami melodramatycznej strategii łez. Z drugiej strony Anna zmienia się pod wpływem perypetii (co nie było częste w odniesieniu do postaci kobiecych), zyskuje pewność siebie i zdecydowanie, którego brakowało jej na początku, gdy była przede wszystkim posłuszną marionetką w rękach swego dworu.

Publiczna funkcja Anny jest rzecz jasna wyjątkiem, bohaterki filmów ery Eisenhowera i początku kolejnej dekady najczęściej nie pracują poza domem, odzwierciedlając tym samym oczekiwania społeczne. Angażują się w wychowanie dzieci, urządzenie i sprzątanie domu, zarządzanie gospożą oraz dbanie o dobre samopoczucie męża. Stereotypowym, wręcz plakatowym obrazkiem z tamtych czasów jest żona witająca wracającego z pracy

<sup>340</sup> Jane Maas, *Mad Women...*, s. 102.

męża („Honey, I'm home!”) kieliszkiem martini. Domowa funkcja kobiet była tak oczywista, że aż nie sposób wymienić wszystkich pokazujących ją filmów. Warto jednak zwrócić uwagę na te, które ją tematyzują, a także umacniają, czego dobrym przykładem mogą być zabiegi adaptacyjne – w powieściowej wersji *Człowieka w szarym, flanelowym garniturze* Betsy energicznie wkracza w świat handlu nieruchomości, wykazując więcej entuzjazmu i energii niż jej mąż; w filmie jest to jedyny wycięty wątek<sup>341</sup>.

Zasada przywiązania do domu dotyczyła jednak głównie kobiet zamężnych, z założenia będących na utrzymaniu mężów (tak też tłumaczono dysproporcje w zarobkach). Nie obejmowała samodzielnych singielek, co niekiedy znajdowało reprezentację w kinie. Samotne dziewczyny mogły pracować, ale jedynie do czasu zamążpójścia i tylko w określonej grupie zawodów postrzeganych jako stereotypowo kobiece. Ten fakt był także niekwestionowanym założeniem książki Helen Gurley Brown:

[...] mężczyźni codziennie stawiają się do pracy w miejscach, w których stawiać się mogą też dziewczyny! (nawet warsztaty samochodowe i wyrzutnie rakiet [...] zatrudniają sekretarki). Jeśli w swojej pracy nie spotykasz mężczyzn, oznacza to, że jesteś w złej pracy<sup>342</sup>.

Co interesujące, Brown wcale nie jest orędowniczką tak urządnego społeczeństwa (niekiedy pozwala sobie na uszczypliwe uwagi na jego temat), jej książka to raczej poradnik, jak w nim przetrwać (choć nie jak je zmienić). Zwłaszcza z perspektywy czasu uderza jednak, jak oczywiste musiały być dla niej (i jej czytelniczek) hierarchiczne relacje między płciami. Radząc singielkom, by przebywały w towarzystwie rozmaitych mężczyzn, niekoniecznie kandydatów na męża, sugeruje: „ci inni to twój ojciec, wujowie, bracia, kuzyni, przyjaciele rodziny, pastor, lekarz

<sup>341</sup> *Togetherness* było jednostronne i ograniczało się do angażowania mężczyzn w sprawy rodzinne. Nie oznaczało wyjścia kobiet w sferę publiczną i zawodową. Interesującym wyjątkiem od tej reguły jest *Samotna dziewczyna i seks*, gdzie rozwiązaniem problemów małżeńskich pary drugoplanowej (Lauren Bacall i Henry Fonda) jest powrót kobiety do pracy w firmie męża (motywowany tym, że nie będzie zazdrosna, mając go pod stałą kontrolą).

<sup>342</sup> Helen Gurley Brown, *Sex and the Single Girl...*

i dentysta”<sup>343</sup> – to, że pewne zawody wykonują tylko mężczyźni, jest zakładane automatycznie i traktowane jako całkowicie naturalne. Dlatego właśnie bohaterki filmowe mogą być aktorkami (*Niedyskrecja*, *Imitacja życia*), piosenkarkami (*Blondynka i ja* [*The Girl Can't Help It*, 1956, reż. Frank Tashlin]), modelkami (*Jak poślubić milionera*, *Słomiany wdowiec*), stylistkami (*Norwy rodzaj miłości*), stenotypistkami i sekretarkami (*Wszystko, co najlepsze* [*The Best of Everything*, 1959, reż. Jean Negulesco] i wszystkie filmy o korporacjach).

Nawet tradycyjne i typowe zawody są jednak problematyczne. Przede wszystkim kobiety są w nich traktowane jako ozdobne akcesoria, czego przykład można znaleźć w *Jak zdobyć męża* (*Ask Any Girl*, 1959, reż. Charles Walters), gdzie Meg (Shirley MacLaine) zostaje zatrudniona przez producenta damskiej konfekcji, ponieważ dobrze wygląda w swetrze (musi nosić o jeden rozmiar za mały), a do jej obowiązków należy „witanie klientów i głębokie oddychanie”. W filmie pada zresztą kwestia, że „ostatni raz dziewczyna założyła sweter, by się ogrzać, w 1910 roku”. Tematy romansów z szefami, podszczypywania i molestowania w pracy pojawiają się też we *Wszystko, co najlepsze*. Jednocześnie filmy szerzą lęk przed utratą kobiecości z powodu pracy. W *Cashu McCallu* Nina Foch gra Maude Kennard, menedżerkę hotelu, w którym bohater ma swoje kawalerskie mieszkanie. Już przez sam ten fakt zostaje przypisana do „niewłaściwej” przestrzeni – po pierwsze zawodowej, po drugie kawalerskiego życia Casha, który ze swą ukochaną Lory (Natalie Wood) ogląda odpowiedniejszy dla rodziny dom na wsi. Panna Kennard desperacko stara się zainteresować sobą Casha, między innymi ciągle urządzać jego apartament (wchodzi więc w rolę żony, a nie profesjonalistki), a zwłaszcza dystansując się od własnej roli zawodowej: „Jako księgowa zapominam, że jestem kobietą”. Zostaje jednak przez niego odrzucona: „Gdybym się kimś zainteresował, byłabyś to kobieta, a nie kalkulator w kapeluszu”.

Z kolei Lory, prezentująca alternatywną wersję kobiecości, to dziewczyna dopiero po dwudziestce, która w rozmowie z matką

<sup>343</sup> Ibidem.

stwierdza wprawdzie, że „nie ma nic złego w kobietach robiących karierę” (jest artystką ilustratorką), ale w odpowiedzi słyszy, że „w twoim wieku byłam już mężatką”. Praca Lory jest wyraźnie pokazana nie jako spełnienie ambicji, ale rekompensata za zawód miłosny – dziewczyna uważa zresztą, że zaangażowanie Casha w karierę także jest zastępcze i wynika z braku prawdziwego celu, jakim jest rodzina. Oczywiście znajduje to potwierdzenie w narracji. Finałowa rezygnacja Lory z własnej pracy i poświęcenie domowi są tak naturalne, że aż niekomentowane. Podobnie jest w melodramacie rodzinnym *Pisane na wietrze* – główna bohaterka, Lucy (Lauren Bacall), zostaje wprowadzona na ekran jako *executive secretary* w firmie należącej do rodziny Hadleyów, naftowej dynastii z Teksasu, z której wywodzi się jej przyszły mąż Kyle. W rozmowie z inną postacią Lucy wspomina ambicję robienia kariery w branży reklamowej, kwestia ta znika jednak całkowicie po ślubie Lucy i Kyle’a, których problemy małżeńskie są właściwym tematem filmu.

Kolejną oczywistością jest więc założenie, że kobiety pracują tylko po to, by utrzymać się do czasu znalezienia męża – kariera powinna być dla nich jedynie stanem przejściowym. Dobrze pokazuje to film *Wszystko, co najlepsze*, którego akcja rozgrywa się w firmie wydawniczej na Manhattanie, dominuje jednak nie perspektywa szefów, lecz sekretarek. Każda z nich tylko czeka na moment, gdy będzie mogła rzucić posadę i założyć rodzinę. W okresie powojennym i w latach pięćdziesiątych tak traktowano również wykształcenie kobiet – miały rezygnować z edukacji od razu po ukończeniu liceum lub w trakcie studiów, jak tylko znajdą kandydata na męża. Z badań opublikowanych w 1954 roku wynika, że „spośród 40% najinteligentniejszych absolwentów amerykańskich liceów tylko połowa poszła na studia w college’u: wśród połowy, która przerwała naukę, dwie trzecie stanowiły dziewczęta”<sup>344</sup>, a „wczesne zamążpójście było promowane popularnymi publikacjami wskazującymi, że kobiet w Stanach Zjednoczonych jest więcej niż mężczyzn”<sup>345</sup>.

<sup>344</sup> Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, s. 229.

<sup>345</sup> Jackie Byars, *The Prime of Miss Kim Novak...*, s. 200; od takiej informacji zaczyna się film *Jak zdobyć męża*: Meg w komentarzu z offu informuje wi-

Jeśli jednak dziewczyna nie znajduje męża i zostaje w pracy, jest to dla niej nieszczęście, przynoszące fatalne skutki. Nadmierne zaangażowanie w karierę sprawia, że kobieta „przegapi” właściwą (bądź jedyną) szansę na prawdziwe szczęście. W finale *Wszystkiego, co najlepsze* Amanda Farrow (Joan Crawford), kobieta sukcesu, której nie powiodło się w życiu osobistym, wraca do pracy ze słowami: „Mój moment przeminął”. Panna Farrow, podobnie jak Maud Kennard z *Casha McCalla*, jest przykładem fatalnego wpływu kariery na charakter i obyczaje kobiet, nie tylko otwartych na oficjalnie potępiane relacje pozamałżeńskie (Amanda ma żonatego kochanka), ale też niesympatycznych. Są intrygantkami, jak panna Kennard, albo osobami apodyktycznymi, surowymi i wyniosłymi, jak Amanda Farrow. Oczywiście z jednej strony wpisuje się to w trend znany z obrazów korporacyjnych, czyli pokazywania kosztów piastowania wysokich stanowisk<sup>346</sup>, z drugiej reprodukuje stereotyp pracujących kobiet oparty na podwójnych standardach – autorytatywnością cechują się przecież także McDonald Walling w *Radzie nadzorczej* i Cash McCall. Tacy mężczyźni pozostają jednak bohaterami pozytywnymi, podczas gdy bohaterki o tych samych cechach są postrzegane negatywnie, jako zmaskulinizowane. Nawet stereotypowo kobiecy zawód – praca związana z modą damską – może zostać połączony z maskulinizacją, jak w *Nowym rodzaju miłości*, gdzie „chłopięcość” Samantha (nazywanej Sam; Joanne Woodward) jest powracającym gagiem i sugeruje temat implicytny, czyli jej generalny brak zainteresowania mężczyznami; z dialogu wynika, że dziewczyna musiałaby się „całkowicie” zmienić, by w ogóle myśleć o małżeństwie, co oczywiście udaje się pod wpływem normatywizującej miłości do lekkomyślnego playboya.

Warto powrócić do *Wszystko, co najlepsze*, ponieważ jest to jeden z najważniejszych (a zarazem nielicznych) filmów epoki

---

dów, że „według statystyk w Stanach Zjednoczonych jest pięć milionów więcej kobiet niż mężczyzn”.

<sup>346</sup> Dla kobiet stanowiska są proporcjonalnie niższe – tematem *Wszystkiego, co najlepsze* jest awans sekretarki na pozycję redaktorki prowadzącej w wydawnictwie, w filmach o mężczyznach zawsze ukazywano korporacyjne szczyty.

o pracy kobiet, którego wiele bohaterek drugo- i trzecioplanowych prezentuje różne, z reguły negatywne, warianty i stereotypy losu pracującej dziewczyny (niechciana ciąża, romans z żonatym mężczyzną, ślub i porzucenie kariery, nieszczęśliwa miłość prowadząca do śmierci, molestowanie, dodatkowo podkreślające, że firma jest środowiskiem nieprzyjaznym młodym kobietom). Film do pewnego stopnia powtarza też schemat obrazów korporacyjnych, ponieważ na plan pierwszy wybijają się w nim dwie postacie – Caroline (Hope Lange) i Amanda Farrow – a ich relacja przypomina związki między ustępującym szefem a jego następcą (*Patterns, Rada nadzorcza*). Amanda osiągnęła sukces – własne biuro, silną pozycję zawodową – do którego aspiruje Caroline, w pierwszych scenach nowa stenotypistka, szybko awansująca i w końcu zajmująca miejsce Amandy. Caroline ucieleśnia jednak nie tyle ambicje, ile złudzenia dziewczyn chcących robić karierę i aż do finału nie słucha bohaterów przestrzegających ją przed konsekwencjami pięcia się w górę. Dwie postaci reprezentujące konserwatywne przekonania społeczne to zakochany w Caroline Mike Rice (Stephen Boyd) i Amanda. Wydaje się to paradoksalne, ale właśnie Amanda osobiście przekonała się, jaki jest koszt kariery – ze względu na dojrzały wiek i zatracenie instynktu opiekuńczego jej moment na szczęście przeminął, co sama gorzko przyznaje. Mike z kolei obawia się, że Caroline pójdzie w ślady Amandy i zamiast na budowaniu rodziny skupi się na karierze, która zniszczy ją jako kobietę. Nawet sukces w pracy nie potrafił bowiem wynagrodzić bohaterkom niepewności i niespełnienia emocjonalnego.

Interesującym (i zrozumiałym tylko w tamtych czasach) symbolem porzucenia aspiracji przez Caroline jest jej kapelusz. Kobiety na stanowiskach nie zdejmowały wówczas nakrycia głowy w biurze, co odróżniało je od stenotypistek<sup>347</sup>. W pierwszej scenie *Wszystkiego, co najlepsze* jeden z mężczyzn od razu wie, że to pierwszy dzień Caroline – właśnie dlatego, że nieświadoma zasad nie zdjęła kapelusza, a jest oczywiste, iż nowa dziewczyna będzie pisać na maszynie i zamawiać kawę. Pod koniec filmu

<sup>347</sup> Jane Maas, *Mad Women...*, s. 158.



Caroline osiąga stanowisko pozwalające jej (nakazujące?) przykrywać głowę – w przedostatniej scenie widzimy ją w eleganckim, czarnym toczku z woalką. Gdy jednak pod biurem spotyka Mike'a, po chwili wahania ściąga kapelusz – oboje ruszają ulicą, a z offu rozlegają się słowa piosenki: *The Best of Everything*. Choć więc brak tu finałowego pocałunku i deklaracji, znajomość ówczesnego *dress code'u* pozwala zrozumieć, że Caroline rezygnuje z kariery dla miłości, która jest wszystkim, co najlepsze. Tytułowa piosenka stanowi kłamrę kompozycyjną i nawiązanie do napisów początkowych, podkreślając odwrócenie perspektywy bohaterki – w anonsie o pracę, z którym zgłasza się ona do wydawnictwa, widniało hasło: „Przyjdź do naszej firmy, zdobądź wszystko, co najlepsze”.

Podobnie sprawę pracy zawodowej protagonistek przedstawiały komedie sypialniane, zwłaszcza *Telefon towarzyski*, *Kochanku, wróć*, *Samotna dziewczyna i seks* oraz *Szczególna przysługa*. W każdej z nich kariera – a wszystkie bohaterki są odnoszącymi sukces profesjonalistkami – jest tak naprawdę jedynie substytutem prawdziwego, rodzinnego życia. Korespondowało to z przekazem płynącym z prasy – magazyn „Life” z 1956 roku opisuje „nowe” Amerykanki jako sfrustrowane i zmaskulinizowane „ofiary fatalnej pomyłki propagandy feministycznej”<sup>348</sup>, a niedostatki w życiu prywatnym bohaterek są oczywiste od samego początku. Gdy w *Telefonie towarzyskim* Brad Allen już podczas pierwszej rozmowy dowiaduje się, że Jan Morrow potrzebuje telefonu do pracy<sup>349</sup>, natychmiast wyciąga wniosek, że nie ma ona męża, a frustrację rekompensuje karierą. Choć Jan zaprzecza (i niewiele w filmie na to wskazuje), narracja potwierdza to automatyczne założenie. Kobiety pracujące żyją więc złudzeniami na własny temat i by zrozumieć prawdę o sobie, potrzebują cudzej opinii, najczęściej mężczyzny, co widać nie tylko w filmach z Doris Day i Rockiem Hudsonem, ale także we *Wszystko, co najlepsze* (Mike).

<sup>348</sup> Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, s. 107.

<sup>349</sup> Bohaterowie mają tzw. telefon towarzyski (*party line*), co oznaczało, że dwoje abonentów korzysta z tego samego numeru.

Ze względu na przerysowanie wyjątkowo wyraziście wątek ten prezentuje się w *Szczególnej przystudze*. Film zaczyna się od przyjazdu Michela Boullarda (Charles Boyer) do Nowego Jorku, gdzie zamierza on spotkać się z córką, Lauren (Leslie Caron), której nie widział, od kiedy była dzieckiem. Jako kobieta pracująca, psycholożka i terapeutka, Lauren jest apodyktyczna i surowa, wprawdzie zaręczona, ale Arnold (Dick Shawn) to uzależniony od władzy kobiet pantoflarz egzemplifikujący groteskową wersję męskości udomowionej. Ponieważ ojciec po tylu latach nie ma odwagi po prostu zadzwonić do córki, incognito idzie do jej gabinetu, gdzie zaledwie chwila wystarczy mu, by dostrzec, że Lauren tak naprawdę jest starą panną, przypuszczalnie niedoświadczoną w relacjach miłosnych i z braku takowych realizującą się w pracy. Postanawia ją więc uratować i namawia kawalera-playboya, Paula Chadwicka (Rock Hudson), by ją uwiódł i porzucił, ponieważ – w opinii ojca – nawet nieszczęśliwy romans jest lepszy niż dotychczasowa egzystencja córki. Wpisanie bohaterek w tak mizoginistyczne fabuły stanowiło normę w komedii sypialnianej, a przekonanie niezamężnej, z reguły dojrzałej (czyli w okolicach trzydziestki) postaci do małżeńskiej aktywności seksualnej było prawie tak istotne, jak skłonienie kawalera do ślubu. Każdy z tych filmów reprodukuje podwójne standardy zgodne z konserwatywnym wzorcem, w którym mężczyzna powinien mieć jak najwięcej, a kobieta jak najmniej doświadczenia.

Na tym tle zaskakująco interesująca, zwłaszcza jak na reprezentowaną formułę, jest *Samotna dziewczyna i seks*. Wbrew pozorom nie jest to adaptacja poradnikowo-felietonowej książki Helen Gurley Brown – gdyby jej dokonać, film musiałby wyglądać od strony formalnej i narracyjnej jak odcinki pierwszego sezonu *Seksu w wielkim mieście* (*Sex and the City*, 1998–2004)<sup>350</sup>. Oczywiście w kinie głównego nurtu wczesnych lat sześćdziesiątych nie sięgano jeszcze po rozwiązania z końca XX wieku,

<sup>350</sup> Felietonowy charakter *Seksu w wielkim mieście* Candace Bushnell jest odany za pomocą przełamywania czwartej ściany, epizodyczności, a nawet afabularności.

dlatego *Samotna dziewczyna i seks* to kapitalizowanie bestselleru Brown w konwencji *df comedy*, choć twórcy wprowadzają meta-poziom – Natalie Wood gra doktor psychologii Helen Gurley Brown, autorkę *Sex and the Single Girl*; w filmie padają też cytaty z książki. Podobnie jak we wszystkich komediach sypialnianych, także tu oporny kawaler, Bob Weston (Tony Curtis), musi porzucić hulaszczę życie i zaprowadzić do ołtarza pracującą (i równie oporną) dziewczynę, Helen<sup>351</sup>. Zgodnie z tytułem doświadczenie bohaterki jest tematem dużo istotniejszym niż w pozostałych filmach z serii, wręcz centralnym. Bestseller i praca zawodowa Helen dotyczą wszak seksualności kobiet, a szukający sensacji tabloid, w którym pracuje Weston, postanawia przeprowadzić „dziennikarskie” śledztwo mające zdemaskować ją jako dziewicę, a tym samym jako pseudoekspertkę. Trudno powiedzieć, na ile było to intencją twórców, ale przy tej okazji po raz kolejny poruszyli oni kwestię podwójnych standardów. Niezależnie bowiem, jak brzmi odpowiedź na kluczowe pytanie („does she or does't she?”), bohaterka zostanie pokazana w złym świetle (co wprost mówi Bob Weston). Okaze się albo niedoświadczona – a więc niekompetentna, biorąc pod uwagę jej specjalizację – albo „puszczalska”, a obie opcje narażą ją na kpiny i kompromitację. Film nie wyjaśnia zresztą tej kwestii, sugerując oziębłość „leczo-ną” przez Westona<sup>352</sup>.

*Samotna dziewczyna i seks* pokazuje jeszcze jeden aspekt pracy kobiet, podobnie jak kwestia podwójnych standardów obecny raczej implicytnie. Niezależnie od tego, jak bardzo bohaterka się stara, ile pracuje i osiąga, wszystko okazuje się nieważne, a ona sama jest traktowana protekcjonalnie. Helen ma doktorat z psychologii, zaś jej książka jest pokazana jako naprawdę istotna dla czytelniczek (tak było zresztą w rzeczywistości), nie ma jednak

<sup>351</sup> Także tu pojawia się element maskarady, gdy Bob Weston udaje nieszczęśliwego w małżeństwie pacjenta po to, by zbliżyć się do Helen.

<sup>352</sup> Jest to zapewne nawiązanie do *Pół żartem, pół serio*, gdzie bohater grany przez Tony'ego Curtisa udawał impotencję, by „leczyła” go Sugar Kane grana przez Marilyn Monroe.

męża, a jako kobieta nie liczy się w męskim świecie. Nie jest poważana, natomiast osobisty stosunek szefów do firmy – tak znamienny w filmach korporacyjnych – tutaj przekształca się w paternalizm w relacji do kobiet, traktowanych z pobłażliwością i nieufnością, jak dzieci<sup>353</sup>. Dlatego nerwowa reakcja Helen na artykuł podważający jej wiarygodność (utożsamianą z doświadczeniem seksualnym) jest otwarta na interpretacje – może być związana zarówno z prawdziwością plotek, jak też z unieważnianiem dokonań kobiet z powodu spraw osobistych.

Motyw pracy jako nieszczęścia i pułapki najdobitniej pojawia się w finale *Pisanego na wietrze*, w odniesieniu do drugoplanowej postaci kobiecej, Marylee Hadley (Dorothy Malone), siostry Kyle’a i córki patriarchy Jaspera. Choć, podobnie jak inne melodramaty rodzinne, także *Pisane na wietrze* przedstawia konflikt między dwoma synami – w tym wypadku biologicznym, słabym Kyle’em i właściwym, choć przygarniętym Mitchem (Rock Hudson) – ważna jest również postać Marylee. Co istotne, jest ona ukazywana jako bardziej męska niż brat, choć w kluczu innym niż znamionujące ambiwalencję seksualną zmaskulinizowanie (jak w wypadku Luz Benedict granej w *Olbrzymie* przez Mercedes McCambridge). Wręcz przeciwnie – nimfomania bohaterki sugerowana jest zarówno w fabule (podrywa nieznanomych w przypadkowych miejscach), jak i w *mise-en-scène*. Marylee jeździ czerwonym, sportowym autem, otacza się przedmiotami w tym kolorze oraz symbolami fallicznymi (anturium w jej pokoju), jest też najbardziej żywiołową postacią filmu, co widać w scenach tańca (Mitch nie dotrzymuje jej kroku). Dlatego to Marylee reprezentuje w filmie Sirka agresywną męskość – bardziej niż słabowity Jasper, nie wspominając już o rozhisteryzowanym, neurotycznym i mającym problemy z płodnością Kyle’u, który w dodatku popełnia samobójstwo. Co więcej, to właśnie ona „zabija” ojca (zgodnie z tropami edypalnymi obecnymi w filmach

<sup>353</sup> W filmie *Trzy monety w fontannie* (*Three Coins in the Fountain*, 1954, reż. Jean Negulesco) szef reguluje życie prywatne swoich podwładnych („dziewcząt”, jak o nich mówi), a nawet proponuje jednej z nich, by skonsultowała się z jego lekarzem (słowo „ciąża” nie pada, ale jest obecne w domyśle).

tej konwencji<sup>354</sup>). Choć Jaspera zawodzi także Kyle, Sirk wyraźnie wskazuje na rozwiązłość Marylee jako przyczynę zawału ojca – ujęcia słabnącego i spadającego ze schodów Jaspera zostają efektownie zmontowane z dzikim i erotycznym „tańcem śmierci” Marylee ubranej w przejrzysty peniuar w ognistym kolorze. Taki status bohaterki oznacza jednak, że – niezależnie od przypadkowych przygód seksualnych – nie zrealizuje się ona jako kobieta, zwłaszcza iż jest bez wzajemności zakochana w Mitchu. Odczuwa szczęście tylko w miejscach związanych z ich wspólnym dzieciństwem – w tych scenach jest ubrana nie jak wyzywająca *femme fatale*, ale zgodnie z modą nastolatków, w dzinsy i kraciastą koszulę, strój eksponujący inną stronę jej osobowości. Nie zostanie ona jednak nigdy w pełni ujawniona, ponieważ Mitch woli porządną kobietę, Lucy, z którą w finale odjeżdża<sup>355</sup>. Marylee zostaje więc sama – jako dziedziczka wielkiej fortuny. W poprzedzającej napisy końcowe scenie widzimy ją w gabinecie ojca – za jego biurkiem i pod jego portretem, bawiącą się (także falliczną) figurką wieży wiertniczej (z prawdziwymi wieżami za oknem). Jej surowy, szary kostium kobiety interesu oznacza rezygnację z dotychczasowego trybu życia i relacji z mężczyznami, a przede wszystkim samotność taką, jakiej doświadcza inny naftowy potentat, Jett Rink w finale *Olbrzymia*.

Praca kobiet była zatem w filmach albo ośmieszana, albo unieważniana<sup>356</sup>. Jeszcze inną, znaczącą strategią była demoni-

<sup>354</sup> Odczytanie *Pisanego na wietrze* w duchu psychoanalizy proponuje Grażyna Stachówna w książce *Niedole miłowania. Ideologa i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.

<sup>355</sup> Thomas Elsaesser lapidarnie podsumowuje fabułę *Pisanego na wietrze*: „Dorothy Malone pragnie Rocka Hudsona, który pragnie Lauren Bacall, która jednak woli Roberta Stacka, który z kolei chce umrzeć”. Por. Thomas Elsaesser, *Opowieści o wściekłości i wrzasku...*, s. 35.

<sup>356</sup> W lżejszym tonie widać to w komedii *A to historia* (*The Thrill of It All*, 1963, reż. Norman Jewison). Zajęcie Beverly (Doris Day) przez dwa dni w tygodniu jest tu ukazane jako zagrażające zarówno rodzinie (która zatrudnia gosposię), jak i ambicjom męża (James Garner), a także nieistotne w porównaniu z pracą mężczyzn. Beverly zarabia bowiem w reklamach detergentów (stając się przy okazji celebrytką), a jej mąż to lekarz położnik, którego dokonania mają prawdziwe znaczenie, w przeciwieństwie do czegokolwiek,

zacja kariery, czego całkiem dosłowne przykłady znajdziemy w *Kłębowskiu żmij* (*The Snake Pit*, reż. Anatole Litvak), jeszcze z 1948 roku, oraz *Too Much, Too Soon* (1958, reż. Art Napoleon), melodramacie rodzinnym wykorzystującym prawdziwą historię legendy Hollywood, Johna Barrymore'a (Errol Flynn) i jego córki Diany (Dorothy Malone). Żadna z dwóch bohaterek – ani Virginia (Olivia de Havilland), ani Diana – nie potrafi ułożyć sobie życia osobistego, potrzebują wręcz pomocy medycznej. Virginia trafia do szpitala psychiatrycznego (jej leczenie jest głównym tematem *Kłębowska żmij*), Diana na odwyk.

Choć w *Too Much, Too Soon* najważniejsza jest relacja ojca i zaniedbywanej przez niego córki, to w obu filmach twórcy jako przyczynę problemów kobiet w dorosłym życiu wskazują zachowania ich pracujących matek. Zgodnie z logiką ideologii stawały się one bowiem oschłe i surowe, nie poświęcając córkom czasu. Związki przyczynowo-skutkowe między karierą kobiet a neurozami dzieci bądź przestępczością młodocianych były obecne nie tylko na ekranach i w prasie, ale także w publikowanych w latach pięćdziesiątych badaniach i statystykach<sup>357</sup>, służąc udomowieniu żon i matek oraz opisywanej przez Friedan mistyce kobiecości. Autorka zwraca uwagę, że – między innymi w związku z freudyzmem i badaniami prowadzonymi na zaburzonych psychicznie żołnierzach II wojny światowej – w kulturę amerykańską silnie wpisane jest obwinianie matek za wszelkie niepowodzenia potomstwa. Zgodnie z obowiązującą ideologią ofiarą tej propagandy padły kobiety niezależne i pracujące zawodowo, mające zaniedbywać dzieci dla kariery. Friedan podkreśla jednak, że tak naprawdę nadopiekuńcze matki rekrutowały się z szeregów kobiet udomowionych, „pełnych poświęcenia, niesamodzielnych męczennic domowego ogniska”<sup>358</sup>, upatrujących w miłości macierzyńskiej emocjonalnej rekompensaty za własne zawiedzione ambicje.

---

czyż kobieta mogłaby zajmować się poza domem. Bohaterka może próbować dorównać małżonkowi tylko jako matka jego trójki dzieci.

<sup>357</sup> Za: Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, s. 270–271.

<sup>358</sup> *Ibidem*, s. 266.

## Jak poślubić milionera?

*Nikt nie lubi biednej dziewczyny [...],  
a spryt w sprawach finansowych jest seksowny*<sup>359</sup>.

Helen Gurley Brown, *Sex and the Single Girl*

Ponieważ praca kobiet nie była ani właściwym wyborem prowadzącym do szczęścia, ani tematem naprawdę interesującym, należało skupić się na sprawach osobistych, stawianych na pierwszym miejscu – drugoplanowa bohaterka *Powiewu luksusu* zawsze nosi przy sobie obrączkę („na wszelki wypadek”), a postać z *Trzech monet w fontannie* stwierdza, że „każda kobieta rozważa małżeństwo z każdym mężczyzną, jakiego spotka”. Oczywiście to romanse i dążenie do ślubu słusznie były uważane za tematy szczególnie zajmujące publiczność, zapewniając wieczne powodzenie melodramatom i komediom romantycznym. Miało to duże znaczenie w erze Eisenhowera, gdyż presja na małżeństwo nigdy później nie była już tak silna. Zapewne dlatego w tym czasie – inaczej niż w epokach wcześniejszych – właśnie komedia stała się gatunkiem regresywnym, utrwalającym i reprodukującym konserwatyzm, czego przykładów dostarczają filmy sypialniane. Zachowawcze ideały epoki reprezentowały jednak także komedie nienależące do tej konwencji, w których ważną rolę odgrywały następujące kwestie: relacje wiekowe między protagonistami, ideał „komediowej” kobiecości (drugi obok aseptyczności reprezentowanej przez Doris Day) oraz wizerunki dziewczyn na drodze do małżeństwa.

Znamienne, że to właśnie w komedii schronienie znaleźli wyklęci z innych gatunków patriarchowie, ojcowie nie w sensie biologicznym, ale mężczyźni dzierżący władzę i spełniający stosowne kryteria – biali, heteroseksualni, o wysokim statusie społecznym. Dowodzą tego decyzje obsadowe, będące *novum* dla tego gatunku. U zarania komedii romantycznej w kinie amerykańskim (na przykład w *screwball comedies* lat trzydziestych) bohaterowie byli w porównywalnym wieku. W dekadach kolejnych nadal obsadzano coraz starszych Cary’ego Granta, Clarka

<sup>359</sup> Helen Gurley Brown, *Sex and the Single Girl...*

Gable'a i Gary'ego Coopera, ale ich partnerki stopniowo młodiały – sama tylko Audrey Hepburn jest wybranką Bogarta w *Sabrinie*, Freda Astaire'a w *Zabawnej buzi* (*Funny Face*, 1957, reż. Stanley Donen), Gary'ego Coopera w *Miłości po południu* i Cary'ego Granta w *Szaradzie* (*Charade*, 1963, reż. Stanley Donen). Z jednej strony Hollywood „odziedziczyło” po wcześniejszych dekadach pokolenie wielkich męskich gwiazd, które należało eksploatować, póki było to możliwe; z drugiej jednak lata pięćdziesiąte były czasem, gdy mężczyzna cieszył się szczególnym autorytetem jako nauczyciel i przedstawiciel instytucji. Kobieta miała być raczej córką i/lub uczennicą, co potwierdzają właściwie wszystkie komedie tamtych lat. Szczególnie wdzięczny przykład znajdziemy w *Urodzonych wczoraj* (*Born Yesterday*, 1950, reż. George Cukor), adaptacji sztuki Garsona Kanina, w której William Holden gra Paula Verralla, człowieka zatrudnionego, by nauczyć manier Harry'ego Brocka, nieokrzesanego przemysłowca (Broderick Crawford). Akcja prowadzi jednak do romansu Paula z Billie (Judy Holliday<sup>360</sup>), kochanką Brocka, dziewczyną w typie głupiej blondynki, która pod wpływem Paula nie tylko porzuca wizerunek wulgarniej prowincjuszki, ale też edukuje się w sensie całkiem dosłownym – zaczyna czytać książki, poznawać konstytucję i zwiedzać historycznie doniosłe miejsca.

Postaci komediowych patriarchów<sup>361</sup> były doskonale spójne z oczekiwaniami stawianymi kobiecości. Z jednej strony obowiązywał model *togetherness*, reprezentowany w kinie na przykład w *Człowieku w szarym garniturze*; z drugiej lansowany ideał to kobiecość naiwna, ufna i niewinna, której ucieleśnieniem była Marilyn Monroe, ikona lat pięćdziesiątych na równi z Jamesem Deanem i Marlonem Brando. Fenomen Monroe – ideału *it girl* swej epoki – był jednak związany nie tylko z określonym wyglądem i seksapilem, choć stanowiły one niezwykle istotną część jej

<sup>360</sup> *Urodzeni wczoraj* nie są jednak przykładem dysproporcji wiekowej, ponieważ William Holden był tylko trzy lata starszy od Judy Holliday.

<sup>361</sup> Wśród amantów w sile wieku można wymienić także Williama Powella w *Jak posłubić milionera*, Laurence'a Oliviera w *Księżu i aktorcezce* (*The Prince and the Showgirl*, 1957, reż. Laurence Olivier), Davida Nivena w *Jak zdobyć męża* i Jamesa Stewarta w *Czarnej magii na Manhattanie* (*Bell Book and Candle*, 1958, reż. Richard Quine).



wizerunku. Determinowały większość oferowanych jej ról (słynna scena podwiewania białej sukienki w *Słomianym wdońcu*), lecz nie były kluczowe. Pod tym względem przełomowa okazała się rola *femme fatale* w *Niagarze* – po raz ostatni (o ile nie jedyny) Monroe zagrała tu bowiem postać obciążoną winą, tak sprzeczną z jej gwiazdorskim wizerunkiem i rozumianą nie tylko dosłownie (zdrada, planowanie morderstwa), ale też jako samoświadomość seksualna. Potem w jej *emploi*, najlepiej uchwyconym (i utrwalonym) przez Wildera w *Słomianym wdońcu* i *Pół żartem, pół serio*, co najmniej równie ważne stały się immanentna niewinność, wręcz infantylizm, i ślepe, ubóstwiający zapatrzenie w mężczyzn. Dlatego śpiewana przez Monroe w *Pokochajmy się* (*Let's Make Love*, 1960, reż. George Cukor) piosenka *My Heart Belongs to Daddy*, zaczynająca się w dodatku od słów „na imię mi Lolita”, przybiera wydźwięk dwuznaczny – tym bardziej, im częściej grane przez nią postaci nazywały rozmaitych mężczyzn „tatuškami”.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na westernową *Rzekę bez powrotu*, jest to bowiem rzadki w karierze Monroe przykład filmu, w którym została potraktowana nieco poważniej. Gra tu obdarzoną życiową mądrością Kay – przeciwieństwo Lorelei z *Mężczyźni wolą blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, reż. Howard Hawks). Zamiast luksusów, diamentów i rubinów, o których śpiewała Lorelei, a jakie Kay obiecuje absztyfikant hazardzista, bohaterka woli proste, rodzinne – „prawdziwe” – życie, oferowane jej przez Matta (Robert Mitchum). Co istotne, choć Kay jest szansonistką w saloonie (w domyśle także prostytutką), zaś popisy wokalne Monroe stały się jednym z obrazów kobiet-ekshibicjonistek analizowanych przez Laurę Mulvey<sup>362</sup>, przez większą część akcji reżyser – a w konsekwencji Matt – nie traktuje jej erotycznie (nieczęsto proponowano jej takie role). Wyjątkiem są początkowe i końcowe występy w kobiecych, wydekoltowanych strojach, a także scena agresji seksualnej Matta, która – jako całkowicie oderwana od reszty scenariusza – mu-

<sup>362</sup> „Chwilami seksualne wrażenie, jakie wywiera aktorka, przenosi film na ziemię niczyją, poza czasem i przestrzenią. Tak właśnie zdarzyło się podczas pierwszego wejścia na ekran Marilyn Monroe w *Rzekę bez powrotu*”. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, s. 100–101.

siała być motywowana chęcią eksploataowania utowarowionej przez Hollywood cielesności Monroe, przez większość filmu ubranej po męsku. Niezależnie od tej sceny, w *Rzecz bez powrotu* wynagrodzone zostają nie uroda i wdzięk, które Kay sprzedaje, ale instynkt macierzyński oraz opiekuńczość, jakimi otacza Matta i jego małego synka. W toku akcji obie postaci – Matt na początku, Kay pod koniec – porzucają więc role rozmiijające się z ideologią ery Eisenhowera: on awanturnika, być może rewolwerowca, ona „lafiryndy” (*tramp*), jak sama siebie określa. Jej finałowe udomowienie zostaje pokazane zarówno dosłownie – Matt wynosi ją w trakcie występu z saloonu, przykrywając jej odsłonięte ramiona – jak i symbolicznie, w ostatnim ujęciu Kay wyrzuca bowiem czerwone pantofelki konotujące jej związki ze światem rozrywki (rozwiązłości) i bezdomności<sup>363</sup>. Niezależnie od pewnych słabości występu Monroe, Kay była jedną z ostatnich poważniejszych ról, jakie jej zaoferowano<sup>364</sup>. Wiązało się to zarówno ze swego rodzaju „nieobsadzalnością”, wynikającą z bardzo sztywnego i wąskiego *emploi* (zwłaszcza po *Słomianym wdowcu*<sup>365</sup>), jak i opinią niezwykle trudnej we współpracy<sup>366</sup>.

<sup>363</sup> Podobnie kończy się *Maroko* (*Morocco*, 1930, reż. Josef von Sternberg), gdzie w finale pantofelki wyrzuca Amy Jolly (Marlene Dietrich). O ile jednak w *Rzecz bez powrotu* gest ten jest symbolem udomowienia (obu postaci), o tyle w *Maroku* bohaterka rezygnuje ze związku z bogatym mężczyzną i życia szansonistki, wybierając los markietanki – podąża na pustynię za ukochanym (Gary Cooper), żołnierzem Legii Cudzoziemskiej.

<sup>364</sup> Kolejna to występ w *Skłóconych z życiem* (*The Misfits*, 1961, reż. John Huston); było to osiem lat później, a film był ostatnim w karierze Monroe; wcześniejsze to na przykład *Proszę nie pukać* (*Don't Bother to Knock*, 1952, reż. Roy Baker).

<sup>365</sup> Na rok przed filmem Wildera dramatyczne aspiracje Monroe – uczęszczającej później do Actors Studio – stały się żartem w *Nie ma jak show-biznes* (*There's No Business Like Show Business*, 1954, reż. Walter Lang), gdzie postać Vicky (ale i Marilyn) marzącej o roli Lady Makbet i próbującej sceny z *Wiśniowego sadu* zostaje wyśmiana jako „aspirująca Ethel Barrymore”; sama aktorka była tego świadoma, mówiąc: „Nigdy nie dostanę właściwej roli, takiej, jaką bym chciała. Uroda działa na moją niekorzyść. Jest zbyt specyficzna”. Truman Capote, *Portrety i obserwacje. Eseje*, przeł. Rafał Lisowski, Albatros, Warszawa 2012, s. 555.

<sup>366</sup> Był to jeden z powodów, dla których nie zagrała Holly Golightly w *Śniadaniu u Tiffany'ego* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961, reż. Blake Edwards). Por. Sam Wasson, *Piąta Aleja, piąta rano*, s. 96–97.

Żaden inny film nie stworzył (i nie utrwalił) *emploi* Monroe tak bardzo jak *Słomiany wdowiec*. Siła owego wizerunku nie byłaby jednak zapewne tak wielka, gdyby nie jego ścisła przyległość do kolektywnych ideałów, potrzeb i lęków epoki, zarazem konserwatywnej i niewinnej areny lęków nuklearnych oraz przedpola rewolucji seksualnej i niepokoju społecznych. Monroe nie tyle gra u Wildera dziewczynę ideał, ile jest ucieleśnieniem i esencją czystej fantazji znacznie od niej starszego Richarda Shermana (Tom Ewell), wytworem jego wyobraźni, a w domyśle i zgodnie z teorią Laury Mulvey także męskiej ekipy oraz widowni. Jej określana przez nadmiar kobiecość jest wręcz kostiumem dostosowanym do męskiego widzenia świata. Było to zresztą charakterystyczną cechą obrazowania kobiecości w kinie Wildera, czego szczytowym momentem jest maskaradowe *sensu stricto* *Pół żartem, pół serio*<sup>367</sup>.

Dziewczyna ze *Słomianego wdowca*, nieprzypadkowo beziemienna, jest przepełniona erotyzmem, a zarazem go nieświadoma, pozbawiona sprawstwa i kontroli nad siłą własnej seksualności. Tym łatwiej poddać ją spojrzeniu i fantazjom Richarda, który – wysławszy rodzinę na wakacje – zaczyna ulegać wszelkim złym nałogom, zakazanym zarówno przez lekarza, jak i żonę (picie, palenie, zainteresowanie piękną sąsiadką). Twórcy wprawdzie pokazują jego marzenia jako zainspirowane kinem (scena na plaży nawiązująca do *Stąd do wieczności*), ale trudno uznać *Słomianego wdowca* za próbę dekonstrukcji maszyny hollywoodzkiej (na podobieństwo *Deszczowej piosenki*), jest to bowiem wytwór całkowicie patriarchalny, pozbawiający kobietę podmiotowości. Staje się ona swego rodzaju nagrodą dla mężczyzny-nieudacznika, który nie ma odwagi złamać nakazów społecznych, projektuje więc swe wyłaniające się z podświadomości pragnienia na Dziewczynę (film jest satyrą na psychoanalizę). Choć Dziewczyna podbudowuje ego Richarda i mówi to, co on chciałby usłyszeć (inaczej niż żona), nawet owe fantazje go przerastają, a próby ich wcielenia

<sup>367</sup> Por. Elżbieta Durys, *Stworzone dla mężczyzn i miłości. Kobiety w filmach Billy'ego Wildera*, [w:] *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej*, red. Kamila Zyto, Marcin Pieńkowski, Trio, Warszawa 2011, s. 74; o maskaradzie w kontekście kobiecości pisze Mary Ann Doane w *Film and the Masquerade...*

w życie obracają się w parodię. W finale bohater z ulgą wraca zatem do przeciętnej, rodzinnej rzeczywistości, ideału epoki.

Idealna nieosiągalność ekranowej Marilyn Monroe zrodziła zapotrzebowanie na jej bardziej dostępne naśladowczynie<sup>368</sup>. O Mamie Van Doren, Monroe kina klasy B, przypominającej pierwowzór z wyglądu, ale nie z *emploi*, pisałam przy okazji *teenpics*. Van Doren została zresztą zapamiętana z filmów bardzo odmiennych od tych, w jakich grała Monroe, można więc twierdzić, że wykształciła samodzielną osobowość ekranową. Faktyczną imitatorką była natomiast Jayne Mansfield, co widać nie tylko w wizerunku (znacznie bardziej wulgarnym, Mansfield jednoznacznie prezentowała typ głupiej i seksownej blondynki), ale też filmie *Blondynka i ja* – pod wieloma względami bliźniaczym do *Słomianego wdowca*. Niezależnie od zupełnie innych fabuł, istotne jest w nich podejście do kobiecości oraz tego, co reprezentują obie gwiazdy. W filmie Tashlina Tom Ewell gra Toma Millera zakochanego w znacznie od niego młodszej Jerri Jordan (Mansfield) – seksbombie, z której kochanek gangster chce uczynić gwiazdę muzyki. Okazuje się jednak, że choć Jerri ma spory talent, jest zainteresowana nie karierą, lecz rodziną: „Chcę być tylko żoną i matką” – deklaruje, a jej ulubione czynności to sprzątanie i gotowanie. Tym samym Jerri/Jayne to postać-konstrukcja łącząca sprzeczności, jak bowiem dowodziło kino wcześniejsze, erotyzm nie szedł w parze z udomowieniem i macierzyństwem. Przeciwnostawne wartości łączyła też Monroe, zasadnicza różnica między obiema aktorkami, a także filmami, polega jednak na tym, że Monroe, jako niedostępna bogini, była też abstrakcyjna. Paradoksalnie, brak osobowości u Dziewczyny sprawiał, że pozostawała ona nietknięta cudzymi fantazjami. Mansfield była z kolei bardzo dosłownym i dostępnym dla każdego spełnieniem tych marzeń (co widać w scenach, gdy w jej obecności topi się lód lub wybucha butelka mleka, budząc jednoznaczne skojarzenia).

<sup>368</sup> Marilyn Monroe była najpopularniejszą gwiazdą epoki, ale tylko wśród mężczyzn. Nie może dziwić, że młodsze kobiety wołały Sandrę Dee i Debbie Reynolds, „dziewczyny z sąsiedztwa”, z którymi łatwiej było się utożsamiać i porównać. Za: Elżbieta Durys, *Stworzone dla mężczyzn...*, s. 83.

*Blondynka i ja* to zatem świadoma realizacja obietnicy jedynie składanej przez *Słomianego wdowca* – Monroe była nieuchwytna dla kogoś przeciętnego, czego już nie da się powiedzieć o Jayne Mansfield, jej bardziej przyziemnej i trywialnej wersji, udomowionej przez dokładnie tego samego mężczyznę. W obu filmach jest to Tom Ewell reprezentujący wszystkich zakompleksionych przeciętniaków, których ego stawiane było w centrum opowieści.

Zanim jednak Wilder, Hollywood i media uczyniły z Marilyn Monroe narodowy (i światowy) fetysz, przekształcając ją z człowieka w ikonę, była ona poszukiwaczką męża, podobną innym „łowczyniom”, takim jak Sandra Dee (*If a Man Answers*), Shirley MacLaine (*Jak zdobyć męża*) i Maggie McNamara (*Trzy monety w fontannie*), choć (w przeciwieństwie do nich) nigdy nie wpiswaną w typ „dziewczyny z sąsiedztwa”. Najbliższa mu była w *Jak poślubić milionera*, gdzie obok Lauren Bacall i Betty Grable grała jedną z trzech równorzędnych bohaterek. Twórcy pozwolili sobie zresztą na lekką grę z jej potencjałem seksbomby, Pola powinna bowiem nosić okulary, ale obawia się, że przez to przestanie być atrakcyjna dla mężczyzn. Oczywiście jest to czysto umowne, doskonały wygląd wszystkich trzech gwiazd był elementem strategicznym – film Negulesco to pierwsza w historii produkcja nakręcona w systemie szerokoekranowym (choć miała premierę jako druga, po *Szacie*). CinemaScope został tu wykorzystany przede wszystkim do obrazowania kostiumów, wpisując się tym samym w szereg dzieł adresowanych do kobiet jako konsumentek<sup>369</sup>. Poza pokazem damskiej konfekcji (bohaterki są modelkami) szczególnie znacząca jest scena w restauracyjnej toalecie (*powder room*), gdzie znajduje się wielkie lustro skonstruowane z kilku tafli, dające efekt wielokrotnego odbicia – wszystkie trzy

<sup>369</sup> Znaczącym przykładem z lat trzydziestych były *Kobiety* (*The Women*, 1939, reż. George Cukor), gdzie jedyna kolorowa sekwencja to pokaz damskiej mody; spośród omawianych przeze mnie filmów warto wspomnieć o *Nowym rodzaju miłości*, gdzie także pojawia się sekwencja pokazu strojów, tym ważniejsza, że bohaterka jest Kopciuszką muszącą przejść fizyczną metamorfozę (kolejna „konsumpcyjna” scena to obrazy jej stylizacji) i odkryć w sobie heteroseksualną kobiecość, czego owe stroje są istotnym elementem.

bohaterki kolejno się w nim przeglądają, ich ciała (i stroje) zostają więc zmultiplikowane<sup>370</sup>.

*Jak poślubić milionera* to jednak przede wszystkim doskonały przykład komedii o dziewczynach na drodze do małżeństwa. Filmy stawiające w centrum właśnie bohaterki można podzielić na dwa rodzaje. W pierwszym pracujące dziewczyny czują, że nadszedł nieuchronny moment przejścia na cudze utrzymanie, i nie wahają się zarządzać piętrową intrygą, by do tego doprowadzić<sup>371</sup>. Przykładem takiego filmu o „łapaniu” męża jest *Jak poślubić milionera*, a także *Mężczyźni wolą blondynki*, *Jak zdobyć męża* i *Trzy monety w fontannie*. Drugi rodzaj to bardziej klasyczne komedie o miłości, w których do ołtarza prowadzą wprawdzie złożone perypetie, ale nie kombinacje postaci nastawionych wyłącznie na zamążpójście (nie można tu więc mówić o „polowaniu” na mężczyznę); za przykład mogą posłużyć *Moja siostra Eileen* (*My Sister Eileen*, 1955, reż. Richard Quine) z Janet Leigh i *That Funny Feeling* z Sandrą Dee.

W *Jak poślubić milionera* postacią obdarzoną największym sprawstwem jest Schatze (Lauren Bacall), zdecydowana, chłodna i inteligentna (wręcz sprytna) – w odróżnieniu od niezbyt rozgarniętych, seksownych i przyjaznych „dziewczyn z sąsiedztwa”, granych przez Monroe i Grable. Schatze przejawia wszystkie cechy przypisywane w tej epoce kobietom pracującym, podobnym Amandzie Farrow ze *Wszystkiego, co najlepsze*; w pierwszej scenie nosi zresztą prosty, szary kostium, roboczy uniform kobiet sukcesu, kontrastujący z bardziej wymyślnymi strojami z dalszych części filmu (nominacja do Oscara dla projektanta Williama

<sup>370</sup> Zgodnie z możliwościami dawanymi przez CinemaScope, ekran zostaje kilkakrotnie podzielony na mniejsze części. W scenie w toalecie jest to seria luster, a podobną funkcję pełnią futryny i ramy okienne. Między innymi dlatego sposób wykorzystania CinemaScope w *Jak poślubić milionera* jest znacznie lepszy niż w *Szacie* i wskazuje na pomysł (którego wyraźnie brakowało u Kostera).

<sup>371</sup> Warto zwrócić uwagę, że inaczej wygląda to w komediach sypialnianych, gdzie małżeństwo jest z reguły nieplanowane. W *Kochanku, wróć* postaci pobierają się w stanie upojenia alkoholowego, w *Telefonie towarzyskim* i *Samotnej dziewczynie i seksie* pomysł ślubu pojawia się w dialogu spontanicznie, ku komicznemu zaskoczeniu obu stron.

Travilli). Schatze nie traci jednak przez to kobiecości, ponieważ wszystkie talenty i determinację koncentruje nie na karierze, lecz projekcie wyjścia za mąż, koniecznie za milionera, co traktuje nie w kategoriach romansu i miłosnej eskapady (jak koleżanki), ale przedsięwzięcia biznesowego. Oczywiście żadna z bohaterek nie jest tak naprawdę „poszukiwaczką złota” (*gold digger*), ostatecznie wszystkie wychodzą więc za mąż z miłości, co nie zmienia jednak nacisku kładzionego na istotność małżeństwa i jego kluczową rolę w życiu kobiety.

Przewrotnie – jak przystało na film reżyserowany przez Howarda Hawksa – kwestia ta zostaje ukazana w *Mężczyźni wolą blondynki*. Po pierwsze, obok *Rzeki bez powrotu* i *Sklóconych z życiem*, jest to nietypowe ukazanie Marilyn Monroe (w pierwszej gwiazdorskiej roli). Lorelei, „pilnie ukrywająca, że jest mądra”<sup>372</sup>, nie daje się bowiem wykorzystywać, wręcz przeciwnie – doskonale umie zadbać o własne interesy, nie pomijając przy tym starań o dobrobyt mniej zainteresowanej majątkiem przyjaciółki, Dorothy (Jane Russell). Ponadto Lorelei łączy cechy Poli i Schatze z *Jak poślubić milionera*. Jest to persona kolejnej (pozornie) głupiej, seksownej blondynki otoczonej bogatymi „tatuškami” (tak bohaterka zwraca się nawet do narzeczonego w swoim wieku) oraz sprytnej materialistki rozumiejącej, że miłość może przeminąć, ale „diamenty są najlepszym przyjacielem dziewczyny”, co głoszą słowa najbardziej znanej piosenki z filmu (i repertuaru gwiazdy). Jest ona śpiewana trzy razy – przez Monroe, Jane Russell oraz chór towarzyszący finałowemu, podwójnemu ślubowi; to wtedy słowo „diamenty” podwaja znaczenie – nie chodzi już wyłącznie o życiowy pragmatyzm związany z zabezpieczeniem finansowym, ale diament w pierścionku zaręczynowym gwarantujący wieczność małżeństwa (co zresztą się pokrywało, przynajmniej zgodnie z ideologią epoki). Należy wspomnieć, że choć komedie lat pięćdziesiątych były zdecydowanie konserwatywne, w niektórych jednak pojawiało się echo subwersji. Przykładem jest właśnie film Hawksa i numer *Ain't There Anyone Here for Love*, łączący homoerotyzm z kwestią kobiecego pożądania: fe-

<sup>372</sup> Peter Lev, *The Fifties...*, s. 40.

tyszystycznie wizualizowana męska drużyna olimpijska skupia się w nim tylko na ćwiczeniach, ignorując Jane Russell, która pozostaje wyłączną władczynią spojrzenia w tej sekwencji.

Co interesujące, ani w *Jak posłubić milionera*, ani w *Mężczyźni wolą blondynki* bohaterowie mężczy nie chcą uniknąć małżeństwa, wręcz przeciwnie, dążą do niego wytrwale, wbrew przeciwnościom – u Hawksa na drodze do szczęścia pary młodej staje ojciec narzeczonego, u Negulesco błędne przekonanie Schatze, że absztyfikant, Tom Brookman (Cameron Mitchell), jest ubogim pracownikiem stacji benzynowej, a nie pożądanym bogaczem<sup>373</sup>. Wprawdzie w *Sabrinie* i *Jak zdobyć męża* zapracowanym bohaterom wydaje się, że nie mają czasu na małżeństwo, jednak wcale się przed nim nie bronią, traktując je jako naturalną konsekwencję miłości. Wspominam o tym, ponieważ jednoznacznie pozytywne wartościowanie małżeństwa i rodziny w kinie epoki sprawiało, że nawet w filmach o wyrafinowanych planach zdobycia męża aktualizacji nie znajdował prezentowany w „Playboyu” wizerunek samotnej kobiety. Czołowe pismo dla mężczyzn straszyło czytelników „nieproduktywnymi pijawkami, snującymi intrygi, by złapać niczego niepodważających mężczyzn i zaprząć do kielichu, pozbawiając tym samym naturalnego prawa do życia w wolnym stanie”<sup>374</sup>. Hollywood, chętnie wprowadzając na ekrany kawalerów w stylu playboya, w portretowaniu samotnych kobiet odbiegało jednak od linii wyznaczonej przez Hugh Hefnera. Jeśli tylko zabiegały one o związek, miały budzić sympatię widzów, zwłaszcza w fabułach o „łapaniu” męża. Warto zaznaczyć, że to właśnie mężczyźni podążający za rozumowaniem wyłożonym w „Playboyu”, czyli naprawdę broniący się przed małżeństwem, byli postrzegani negatywnie, na co wskazują postaci drugoplanowe porzucające ciężarne dziewczyny we *Wszystkim, co najlepsze*

<sup>373</sup> Odwrócenie tego wątku znajdziemy w *Mężczyźni wolą blondynki*, ponieważ grana przez Jane Russell Dorothy jest przekonana, że adorator, w rzeczywistości prywatny detektyw, jest bogaczem. W przeciwieństwie do Schatze z *Jak posłubić milionera*, dla Dorothy nie jest to jednak wada; podobnie zostaje zarysowana akcja *Pokochajmy się*.

<sup>374</sup> Gail Collins, *America's Women: 400 Years of Dolls, Drudges, Helpmates and Heroines*, cyt. za: Elżbieta Durys, *Stworzone dla mężczyzn i miłości...*, s. 68.



i *Miasteczku Peyton Place*; także w melodramatach rodzinnych nieumiejętność zbudowania rodziny jest pokazana jako nieszczęście (*Dom od wzgórza, Olbrzym*).

## Żony na gorących blaszanych dachach

*Jakie zwycięstwo odnosi kotka na gorącym blaszanym dachu?  
Chyba to, że tam wytrzyma. Jak długo się da.*

Paul Newman i Elizabeth Taylor w *Kotce na gorącym blaszanym dachu*<sup>375</sup>

Temat uwięzienia między własnymi potrzebami a normami społecznymi był szczególnie obecny w filmach lat pięćdziesiątych, także tych dotyczących kobiet – głównie w melodramatach rodzinnych. O ile bowiem redefiniowanie hegemonicznej męskości polegało w dużej mierze na poszerzaniu jej ram, o tyle w wypadku kobiet było odwrotnie, na co wskazują liczne produkcje problematyzujące nie tylko pracę zawodową i zaangażowanie w zdobycie męża, ale też jego efekt, czyli mierzenie się z życiem domowym i konsekwencjami mistyki kobiecości. Jaka miała być więc kobiecość ery Eisenhowera? Przede wszystkim udomowiona, opiekuńcza i macierzyńska. Choć kino wcześniejszych epok nie łączyło erotyzmu z rodziną, to jednak w latach pięćdziesiątych kobiecość mogła (a nawet powinna) być również seksualna, co pokazują melodramaty rodzinne. Z jednej strony komedie pouczyły, że kobieta musi być niewinna i naiwna, a dobre dziewczyny wyparły z ekranów mroczne *femme fatale*, z drugiej ekranową niszę znalazła kobiecość bardziej skomplikowana<sup>376</sup>. Oczywiście w większości melodramatów rodzinnych bohaterki były udomowione i nastawione na mężczyznę, pragnęły realizacji jako żony (i matki), niemniej jednak to właśnie te

<sup>375</sup> Cytat za ścieżką dźwiękową filmu.

<sup>376</sup> Istotne reprezentacje kobiecości znajdziemy także w innych konwencjach, na przykład w westernach i melodramatach miłosnych. Poza pojedynczymi wyjątkami pomijam jednak ich analizę, ponieważ interesują mnie formuły szczególnie charakterystyczne dla ery Eisenhowera.

obrazy pozwoliły sformułować obserwację o „paniach domu na krawędzi rewolty”<sup>377</sup>. Ze współczesnej perspektywy określenie to najsilniej kojarzy się z opisaniem przez Betty Friedan nienazwanym problemem i niepracującymi „kurami domowymi” z klasy średniej, rozgoryczonymi pustką własnego życia. Takie postaci stały się domeną krytycznego retro XXI wieku, ale sygnały kobiecej frustracji regułami społecznymi pojawiały się już w latach pięćdziesiątych, na przykład w *Pajęczynie* Minnellego i *Wszystko, na co niebo zezwala* Sirka. Paradoksalnie, doprowadziwszy kobiety do ołtarza, kino hollywoodzkie tej dekady bynajmniej nie pokazywało małżeństwa jako oazy rodzinnego szczęścia. Wręcz przeciwnie. Nie cierpiąc jeszcze na nienazwany problem, bohaterki melodramatów rodzinnych ery Eisenhowera były już jednak „kotkami na gorącym blaszanym dachu”. Jeśli bowiem „dzięki postaciom takim jak Doris Day, Marilyn Monroe i Debbie Reynolds Amerykanka dowiadywała się, że szczęście jest tam, gdzie przypuszcza: w domu”<sup>378</sup>, to Elizabeth Taylor, Gloria Grahame i Lauren Bacall pokazywały jej, jak bardzo może być ono problematyczne, a Jane Wyman – jakim ciężarem są konformizm klasy średniej i kontrola społeczna.

Warto pamiętać, że lata pięćdziesiąte w Stanach Zjednoczonych to nie tylko przedmieścia, rock’n’roll i zimna wojna, ale także szczytowy moment fascynacji popularną wersją freudyzmu obecnego w każdej dziedzinie życia, szok po publikacji raportów Alfreda Kinseya (1948 – na temat seksualności mężczyzn; 1953 – kobiet), początek badań Williama Mastersa i Virginii Johnson, rozluźnienie kodeksu Haysa w warstwie obyczajowej, debiutancki numer „Playboya” i pierwsza pigułka antykoncepcyjna. Wbrew konserwatywnej fasadzie seksualność była w centrum zainteresowania różnych gremiów i środowisk, stała się przedmiotem publikacji naukowych i popularnych, z których spora część (w tym badania Mastersa i Johnson oraz druga książka Kinseya) poświęcona była kobietom. Na początku lat sześćdziesiątych Helen Gurley Brown zachęcała pracujące singielki

<sup>377</sup> *Housewives on the verge of revolt* – Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 198.

<sup>378</sup> Sam Wasson, *Piąta Aleja, piąta rano*, s. 38.

do romansowania, a Betty Friedan, choć w innym duchu, poddawała analizie seksualność mężatek<sup>379</sup>. Niewątpliwie to właśnie wtedy rozpoczęła się rewolucja seksualna, do której przyczyniło się coraz częstsze tematyzowanie tych kwestii w kinie, również w sposób mniej zakamuflowany niż proponowały to komedie sypialniane. Nie wszystkie gwiazdy tej epoki były bowiem „wymyśłem lat pięćdziesiątych, kłamstwem mówiącym, że kobiety nie mają potrzeb”<sup>380</sup>, jak Doris Day i Marilyn Monroe. Do seksualności, jawnie obecnej w Hollywood doby przedkodeksowej (przed 1934 rokiem)<sup>381</sup>, wracały melodramaty rodzinne, a właściwa im histeria – treści i formy – dotyczyła nie tylko tłumionych uczuć i wiwisekcji w relacjach ojciec–syn, ale też kobiecego niespełnienia, szczególnie znamiennego w *Pajęczynie* i *Kotce na gorącym blaszanym dachu*.

W adaptacji sztuki Williamsa, koncentrującej się wokół pytania, czemu Brick nie pożąda Maggie (Elizabeth Taylor), „Wielka Mama” (teściowa Maggie; Judith Anderson) stwierdza, że „kiedy małżeństwo przechodzi kryzys, to powody są tutaj”, pokazując przy tym na wielkie łożo. Także w *Pajęczynie* doktor McIver nie interesuje się sypialnią żony, Karen (Gloria Grahame). Powody są różne – filmowy Brick nie może wyzwolić się od dręczącej go przeszłości<sup>382</sup>, McIver zaś to kolejny bohater kina lat pięćdziesiątych spalający się w pracy ze szkodą dla życia rodzinnego. Reakcja obu żon jest jednak taka sama – frustracja, w wypadku Karen przekraczająca granice hysterii. Podobieństwo między tymi dwiema postaciami przejawia się nie tylko w ich roli zaniedbanych kobiet, ale też w środkach filmowych, obie są bowiem wyraźnie erotyzowane, co nie tylko służy wizualnej

<sup>379</sup> Rozdział *Poszukiwaczki przygód seksualnych* [w:] Betty Friedan, *Mistyka kobiecości...*

<sup>380</sup> Molly Haskell, *From Reverence to Rape...*, s. 255.

<sup>381</sup> Por. Arkadiusz Lewicki, *Seks i Dziesiąta Muza...*

<sup>382</sup> Z powodów cenzuralnych relacja Bricka ze Skipperem, przyjacielem z przeszłości, który popełnił samobójstwo, celowo pozostaje w filmie Brooksa niedookreślona, a więc otwarta na interpretację. Niedopowiedzenie sprawia, że filmowy Brick równie dobrze może być homoseksualistą zakochanym w Skipperze (trop akcentowany w sztuce Williamsa), jak i żywić zazdrość o domniemany romans Maggie ze Skipperem.

fetyshyzacji (Taylor w białej, obcisłej halce), lecz wynika również z fabuły. W epoce dominacji „dziewczyn z sąsiedztwa” w stylu Debbie Reynolds i Janet Leigh, statecznych żon grywanych przez Claudette Colbert i Jane Wyman, aseksualnych singielek (Doris Day) oraz niewinnego erotyzmu Monroe nie było to tak częste, jak jeszcze dekadę wcześniej. Elizabeth Taylor i Gloria Grahame noszą więc bardzo wydekoltowane sukienki odsłaniające ramiona, podkreślające figurę i biust. Obie aktorki filmowane są wśród kobiecych akcesoriów związanych z urodą, a zarazem seksualnością, takich jak toaletki i wielkie lustra. Każda przynajmniej raz przebiera się przed kamerą i – co istotne – mężem, pokazując się w neglizżu. Już na początku *Kotki na gorącym blaszanym dachu* Taylor – stojąc tyłem do leżącego na kanapie Bricka – starannie i zmysłowo poprawia pończochy. W kadrze, jednym z najśłynniejszych z tego filmu, na pierwszym planie widać nogi aktorki, na drugim obojętnego Bricka, który nawet na nią nie patrzy<sup>383</sup>. Analogiczna scena pojawia się w *Pajęczynie*, gdy McIver zagląda do małżeńskiej sypialni – na pierwszym planie widać Karen samą w gigantycznym łożu, na drugim on uchyla i natychmiast zamyka drzwi.

Podkreślana środkami filmowymi cielesność Taylor i Grahame (specjalizującej się w rolach uwodzicielskich *femme fatale*) jest rekwizytem intensyfikującym znaczenie kolejnego, czyli wielkiego łoża zajmującego znaczną część sypialni bohaterów oraz kadrów obu filmów. Już sam fakt pokazania wspólnego łóżka był znamienny, w latach trzydziestych, czterdziestych i w erze Eisenhowera pary małżeńskie kładziono bowiem osobno (w *Pajęczynie* obecność rozkładanej sofy w gabinecie McIvera jest już znakiem kryzysu). Było to rzecz jasna związane z kodeksem Haysa, który nie dopuszczał idei dzielenia łóżka przez osoby przeciwnych płci, nawet po ślubie<sup>384</sup>. Oczywiście zdarzali się

<sup>383</sup> Ten rodzaj obrazowania łączy obie bohaterki z Marylee z *Pisane na wietrze*, gdzie przebieranie się i obcisłe stroje sygnalizują skłonności nimfomańskie.

<sup>384</sup> Zabawna scena pojawia się we współczesnym serialu *The Marvelous Mrs. Maisel* (2017–), gdzie rano, po wspólnie spędzonej nocy, rodzice głównej bohaterki dla niepoznaki rozsuwają złączone wcześniej łóżka.

twórcy obchodzący ten zakaz. W *Wesołym sublokatorze* (*The More the Merrier*, 1943) George Stevens wykorzystuje scenograficzną fragmentację ekranu – łóżka Connie (Jean Arthur) i Joego (Joel McCrea) są ustawione w sąsiadujących pokojach, po obu stronach wspólnej ściany, co pozwoliło w ujęciu przez okno zasugerować, że leżą obok siebie i antycypować nadchodzącą miłość. W latach pięćdziesiątych, w *Niedyskrecji* i *Telefonie towarzyskim*, w tym samym celu (a także prowadząc grę z cenzurą) zastosowano podzielony ekran (*split screen*). W *Niedyskrecji* Ingrid Bergman i Cary Grant – każde w swojej sypialni – wykonują serię gestów, które zmontowane dają wrażenie, jakby naprawdę leżeli koło siebie. Twórcy *Telefonu towarzyskiego* idą jeszcze dalej i aranżują w ten sposób scenę kąpieli.

Autorzy *Kotki na gorącym blaszanym dachu* i *Pajęczyny* wprowadzając nie kładą bohaterów w jednym łóżku, lecz jego dominująca obecność w kadrach i dialogach jest znakiem przełomu obyczajowego, dobitnie sygnalizując też temat seksualnego deficytu. To kolejny element kina epoki otwarty na ambiwalentne odczytanie, ponieważ – jako silnie powiązany z udomowieniem kobiet, których całe życie zamykało się w domu i oddaniu mężczyźnie – miał potencjał zarówno emancypacyjny, jak i konserwatywny. Z jednej strony w ogóle zwrócono uwagę na pozytywnie wartościowaną seksualność kobiet, z drugiej była ona sankcjonowana małżeństwem i tylko w nim mogła się realizować. Jeśli bohaterka nie sprawdzała się jako żona i matka (Maggie desperacko pragnie zajść w ciążę, dzieci Karen są zaniedbane przez oboje rodziców), jej życie traciło sens, nie mogła zaś poszukiwać spełnienia poza kręgiem rodzinnym. Dlatego w finale Karen słyszy radę, która naprawi jej małżeństwo: „Nie opatruj swoich, lecz jego rany”. Rozwiązaniem problemów ma być jeszcze większe oddanie rodzinie i mężczyźnie, które było przecież pierwotną przyczyną kłopotów kobiet zdanych na kapryśnych mężów i ich kryzysy.

Postać emblematyczna dla takiej wizji małżeństwa to Georgie (Grace Kelly) w *Dziewczynie z prowincji* (*The Country Girl*, 1954, reż. George Seaton). Jest ona nie tylko życiową zakładniczką uzależnionego od niej emocjonalnie męża alkoholika, niegdyś uznanego aktora, Franka (Bing Crosby), ale staje się też ofiarą

mizoginistycznych tyrad chcącego przywrócić mu sceniczną świetność reżysera (William Holden). Georgie poświęca dla męża wszystko, jest jego niańką, stróżem i pielęgniarką, a całkowite wyrzeczenie się siebie odbija się w ekranowym wizerunku Grace Kelly. Aktorka, jedna z najbardziej posągowych gwiazd Hollywood, w roli Georgie jest całkowicie zwyczajna, nieumalowana, niestarannie uczesana, źle ubrana – zmęczenie postaci widać w każdym geście Kelly. Z kolei Frank to skrajny egocentryk (film daje wiarygodny obraz niektórych objawów choroby alkoholowej), nieskłonny do uwolnienia Georgie od swojej osoby, na co zdobywa się inny zapijaczony aktor z kina lat pięćdziesiątych, czyli Norman Maine (James Mason) w *Narodzinach gwiazdy* (*A Star Is Born*, 1954, reż. George Cukor), gdzie nieszczęśliwą żonę gra Judy Garland.

W dydaktycznym finale *Dziewczyny z prowincji* postawa Georgie zostaje oczywiście nagrodzona, Frank nie tylko bowiem wychodzi z alkoholizmu, ale nagle odkrywa, że ma charakter i stać go na niezależność, co jest też remedium na małżeńskie problemy. Rozwiązanie to, wprowadzone po raz kolejny w melodramacie skoncentrowanym na parze małżeńskiej, podkreśla, że stan związku – a także samopoczucie żony – zależy wyłącznie od męża, mającego całkowite sprawstwo, będące także warunkiem zaistnienia *togetherness*. Jego pojawienie się w *Dziewczynie z prowincji* znajduje również odbicie wizualne – w finałowej sekwencji Georgie to już Grace Kelly w gwiazdorskim, olśniewającym wydaniu, znowu znajdująca szczęście w byciu żoną swego męża. Co znamienne, Kelly nie była kojarzona z tego typu bohaterkami. Choć nie zagrała wiele, jej najbardziej znane postacie – z filmów Hitchcocka *Okno na podwórze* i *Złodziej w hotelu* (*To Catch a Thief*, 1955) – są niezależne i dążą do małżeństwa na własnych warunkach<sup>385</sup>. Znamienne jednak, że Kelly została doceniona właśnie za rolę Georgie (dostała za nią Oscara), a swoją legendę zawdzięczała nie tylko imponującej prezencji i nienagannemu

<sup>385</sup> O znaczeniu kostiumów dla emancypacji Lisy w *Oknie na podwórze* pisze Jagoda Murczyńska, *Tajemnice kobiecej torebki. W garderobach kobiet Hitchcocka*, <http://archiwum.stopklatka.pl/news/tajemnice-kobiecej-torebki-w-garderobach-kobiet-hitchcocka> (dostęp: 22.06.2018).

stylowi, ale też – a nawet bardziej – biografii, także w życiu wcielając się w ideał żony poświęcającej karierę dla małżeństwa.

Jak widać na przykładzie *Pajęczyny* i *Kotki na gorącym blaszanym dachu*, w melodramatach rodzinnych, w sposób typowy dla ery Eisenhowera, problem szerszy, związany ze społeczną rolą kobiet i mistyką kobiecości, zostaje sprywatyzowany i sprowadzony do kwestii seksualności. Dlatego właśnie *Pajęczyna*, choć scenariuszowo ustępuje jakością wielu filmom epoki, pozostaje trafnym przykładem krytycznego potencjału tkwiącego w melodramacie rodzinnym. Karen to bowiem modelowa reprezentantka cierpiącej na nienazwany problem pani domu na skraju rewolty. McIver odrzuca żonę przede wszystkim dlatego, że poza sprawami rodzinnymi brak im płaszczyzny porozumienia – charakterystyczne, że chce nawiązać romans ze współpracowniczką, Meg (Lauren Bacall), z którą dzieli zainteresowania zawodowe. Dla Karen jest – wedle jej słów – „niedostępny”, bo kobieta zaangażowana tylko w dom nie ma mu nic do zaoferowania<sup>386</sup>. Oczywiście, ponieważ oschły McIver nie sprawdza się w *togetherness*, zostaje poddany surowej krytyce, istotniejsza jest jednak Karen – kobieta uwięziona w domu całkowicie podporządkowanym karierze męża (także przestrzennie), która nie ma czym wypełnić własnego życia. Jej dzieci chodzą do szkoły, ona sama nie pracuje, jedyne, co może robić, to oddawać się obowiązkom domowym i małżeńskim, na które jednak brak zapotrzebowania ze strony znudzonego małżonka.

Dlatego znamieną jest w *Pajęczynie* fabularna oś konfliktu, choć trudno nie uznać jej zarazem za dość osobliwą. Ponieważ Karen czuje się wykluczona z życia McIvera, czyli jego pracy w klinice psychiatrycznej<sup>387</sup>, wpada na pomysł, by się w nie włączyć na sposób taki, jaki jest jej dostępny, a więc „kobiecy”. Jej obsesją stają się zasłony w bibliotece, z powodu których popada

<sup>386</sup> Motyw życiowej pustki udomowionych kobiet powraca w tonie komediowym w filmie *A to historia* z Doris Day i Jamesem Garnerem, gdzie remedium ma być pasja wyrabiania domowego keczupu.

<sup>387</sup> McIver nie pracuje w przerażającym szpitalu znanym na przykład z *Kłębowiska żmij* bądź *Nagle, zeszłego lata*, ale w rodzaju uzdrowiska, jakie widać też we *Wiosennej bujności traw*.

w spór z członkinią zarządu szpitala, Vicki (Lillian Gish), oraz z mężem, pragnącym, by projekt zasłon był elementem procesu terapeutycznego (zgodnie z pomysłem Meg). Umieszczenie w centrum narracji zasłon, traktowanych w dodatku ze śmiertelną powagą, nie było może koncepcją zbyt szczęśliwą, ale jednak wpisało się w temat filmu (choć trudno orzec, czy na pewno celowo). Pokazało bowiem, jak desperackie są starania Karen o zainteresowanie McIvera, a także unaocznilo istotność jego pracy w zderzeniu z trywialnością jej aspiracji i możliwości. To, że temat tak banalny, jak dekoracja okienna, doprowadza do burzliwego konfliktu, wskazuje też na charakter diegezy melodramatu rodzinnego – świat ten jest tak ciasny, hermetyczny i oderwany od rzeczywistości zewnętrznej, że najbliższe rzeczy urastają do niebotycznej rangi. W sensie negatywnym podkreśla również rozhisteryzowanie bohaterek żyjących bez mężczyzn i zajadłe ze sobą walczących – zaniedbanej przez męża Karen i starej panny Vicki. Znaczące, że w konflikcie nie bierze udziału Meg – Lauren Bacall po raz kolejny (obok *Kobiecego świata* i *Pisanego na wietrze*) została obsadzona w roli kobiety racjonalnej, wypośrodkowanego ideału lat pięćdziesiątych<sup>388</sup>.

Ten ostatni element pokazuje, że – inaczej niż chciał cytowany autor „Playboya”<sup>389</sup> – w latach pięćdziesiątych problemem są nie „łowczynie” za wszelką cenę dążące do ślubu, ale kobiety tego nierobiące, pozbawione mężów lub odrzucające męski autorytet (konflikt na linii McIver–Vicki ma charakter kompetencyjny). Najlepszym przykładem będą starzejące się heroiny melodramatów, choć już Norma Desmond (Gloria Swanson), *femme fatale* z *Bulwaru Zachodzącego Słońca* (*Sunset Blvd.*, 1950, reż. Billy Wilder), nie radzi sobie z wiekiem i nieuchronnym przemijaniem urody. Dołączają do niej Vicki w *Pajęczynie* (ukrywająca siwiznę pod kasztanową peruką), Blanche z *Tramwaju zwanego pożądaniem*, Karen Stone (*Rzymska wiosna pani Stone* [*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961, reż. José Quintero]) i lady

<sup>388</sup> Meg jest wdową, czyli kobietą pozbawioną mężczyzny, ale nie z własnej winy.

<sup>389</sup> Por. przypis 374.



Torrance (*Jak ptaki bez gniazd*). Te kobiety, postrzegane jako niepotrzebne, marniejące bez męskiego zainteresowania, uciekają albo w neurozy, albo w wyśmiewane i wzgardzane przez otoczenie związki z młodszymi od siebie kochankami, często żigolakami, których kuszą raczej pieniędzmi niż czymkolwiek innym. W efekcie zostają odrzucone i cierpią, wymienione na dziewczyny niewinne i naiwne – *all-American* – jak Alexandra (Geraldine Page) zastąpiona w *Śłodkim ptaku młodości* przez Heavenly (Shirley Knight)<sup>390</sup>.

Rzadkim wyjątkiem od tej reguły były postaci grane przez Jane Wyman w *glamour melodramas* Douglasa Sirka, czyli w *Wspaniałej obsesji* i *Wszystko, na co niebo zezwala*. W obu partneruje jej Rock Hudson, a parę aktorską dzieliła nieukrywana przez Sirka różnica ośmiu lat. Wprawdzie we *Wspaniałej obsesji* kwestia wieku nie jest podnoszona, a na początku filmu Bob Merrick (Hudson) określa Helen Phillips (Wyman) mianem „dziewczyny”, jednak reżyser celowo podkreśla rozżew między jej elegancką statecznością a jego charakterem nieodpowiedzialnego bawidamka. Różnica zarówno metrykalna, jak i pozycji społecznej jest głównym tematem *Wszystko, na co niebo zezwala*, gdzie Cary (Wyman), zrównoważoną wdowę – choć niewiele przed czterdziestką – uczucie łączy z młodszym od niej ogrodnikiem, Ronem (Hudson). Jego wiek wielokrotnie zostaje połączony z elementami charakteru zewnątrzsterownego, zgodnie z tendencjami epoki. Bohater nie wykazuje bowiem zainteresowania sukcesami finansowymi, jest za to opiekuńczy i zafascynowany przyrodą – nieprzypadkowo zajmuje się roślinami i drzewami, pracując w szkółce leśnej. Po angielsku jest to *nursery*, czyli żłobek, co konotuje cechy charakteru Rona. Paradoksalnie, jego zewnątrzsterowność jest równoznaczna z odrzuceniem miejscowej

<sup>390</sup> W tonacji grozy motywowi samotnych, starszych kobiet podporządkowano cały nurt kina klasy B, nazwany *hagsploitation*. Są to filmy eksploatacyjne ze starszymi aktorkami w rolach głównych (*hag* oznacza wiedźmę), znane też jako *Grande Dame Guignol*, *psycho-biddy* i *hag horror*, na przykład *Kaftan bezpieczeństwa* (*Strait-Jacket*, 1964, reż. William Castle), *Kobieta w klatce* (*Lady in a Cage*, 1964, reż. Walter Grauman) i *Nie płacz, Charlotta* (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, 1964, reż. Robert Aldrich).

społeczności i jej konformistycznych priorytetów (akcja rozgrywa się w małym miasteczku w stylu Peyton Place). Nie oznacza to jednak powrotu do wewnątrzsterownego indywidualizmu, Ron ma wszak własną przybraną rodzinę, grupę przyjaciół stanowiących wspólnotę. Należy do niej też Mick (Charles Drake), który porzucił życie *executive* w Nowym Jorku, by pracować na prowincji i łonie natury.

Rywalizacja między dwoma zestawami wartości jest głównym tematem filmu, ponieważ miłość Rona i Cary – akceptowana w jego „rodzinie” – zostaje całkowicie odrzucona przez jej małomiasteczkowych znajomych i dorosłe już dzieci, pod hasłem „co ludzie powiedzą”. Cary staje się współczesną wersją egipskiej wdowy zamurowanej żywcem w grobowcu męża – porównanie to pojawia się wprost, w ustach córki Cary (Gloria Talbott). Społeczność zaakceptuje tylko tryb życia wdowy żyjącej w cieniu straty, statecznej, pogodzonej z własnym losem, a jeśli ponownie wychodzącej za męża, to za kolejne wcielenie pierwszego męża. Cary jednak taka nie jest. Pierwszym znakiem jej niedopasowania staje się czerwona, wydekoltowana sukienka, którą zakłada na przyjęcie; kreacja budzi zresztą sensację wśród lokalnych strażników moralności. Ron także jest inny – przede wszystkim młodszy, nieco gorzej sytuowany (co nie znaczy, że biedny), z innej warstwy społecznej; chce dać Cary nowe życie. Bohaterka w obawie przed presją i odrzuceniem ze strony dzieci rezygnuje jednak z miłości, co pozwala wprowadzić Sirkowi drugi istotny motyw. Cary, na podobieństwo Karen z *Pajęczyny*, to bowiem przykład nienazwanego problemu – jeszcze młodej, inteligentnej i atrakcyjnej kobiety, która poświęciwszy życie rodzinie (wyszła za męża, mając siedemnaście lat), w zamian dostaje pustkę. Po śmierci męża i wyjeździe dzieci na studia Cary zostaje z niczym – może ewentualnie udzielać się towarzysko w podszytej hipokryzją grupie. Słynna stała się scena z telewizorem, gdy syn (William Reynolds) – wymusiwszy na matce rezygnację z planów małżeńskich i pałający oburzeniem, że myślała o sprzedaży rodzinnego domu – oznajmia, iż wyjeżdża na rok, a skoro jego siostra wychodzi za męża, domu trzeba się pozbyć, bo będzie za duży tylko dla Cary. Żeby matka nie była samotna, Ned kupuje jej telewizor (którego boha-

terka nie chce) – „Wystarczy nacisnąć ten przycisk i będzie miała każde towarzystwo, jakiego zapagnie – tu, na ekranie. Dramat, komedię, paradę życia w zasięgu ręki”<sup>391</sup>.

Wprowadzie Betty Friedan już osiem lat po premierze filmu Sirka postulowała, by lekarstwem na nienazwany problem była zawodowa i publiczna aktywność kobiet, w latach pięćdziesiątych była to jeszcze kwestia przyszłości. Remedium na samotność Cary, podobnie jak innych bohaterek filmów epoki, jest więc miłość i właściwy mężczyzna u boku; w tym sensie film jest koncesją na rzecz tradycji. Nie zmienia to jednak faktu, że *Wszystko, na co niebo zezwala*, obok melodramatów rodzinnych oraz innych *glamour melodramas* Sirka, pozostaje jednym z najbardziej subwersywnych filmów ery Eisenhowera. Podobnie jak *Pisane na wietrze* i *Wspaniała obsesja*, spełnia reguły logiki ekscesu (elementy ikonografii, takie jak idylliczne gołąbki i jelonki, ultraintensywny technicolor), dodatkowo kpiąc z mądrości Freuda (nieustannie deklamowanych przez córkę Cary) i podważając małomiasteczkowe wartości. Sirk postanowił także złamać reguły i zakończyć happy endem historię podwójnego meżaliansu (kwestia wieku i pozycji społecznej). Przede wszystkim jednak w pozytywnym świetle przedstawił bohaterkę starszą, dając jej prawo do godności i miłości, co nie było częste w latach pięćdziesiątych, nawet w odniesieniu do postaci wdów<sup>392</sup>. O ile bowiem aktorzy młodzi w latach trzydziestych nadal z powodzeniem grali postaci wiodące i partnerowali dziewczęcym aktorom, z reguły w komediach, o tyle przy obsadzaniu głównych ról pomijano kobiece gwiazdy ery wielkiego kryzysu, a nawet lat czterdziestych<sup>393</sup>. Oczywiście były wyjątki, do których należała Katharine Hepburn (stara panna znajdująca miłość w *Afry-*

<sup>391</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

<sup>392</sup> Obok Jane Wyman, inną aktorką, która mimo upływu czasu odnajdywała się w konwencji *glamour*, była Lana Turner – również tuż przed czterdziestką, gdy grała w *Imitacji życia* Sirka oraz *Miasteczku Peyton Place* (w obu jest matką dorosłych córek).

<sup>393</sup> Problem ten doskonale ujmuje antologiczny serial *Konflikt: Bette i Joan (Feud, 2017–)*, którego pierwszy sezon opowiada o realizacji *Co się zdarzyło Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962, reż. Robert Aldrich)

kańskiej królowej), a w mniejszym stopniu Olivia de Havilland. Większość innych gwiazd albo kończyła kariery, albo stopniowo przenosiła się na mały ekran, jak Jean Arthur, Myrna Loy, Ginger Rogers i Claudette Colbert, która jeszcze w 1951 roku w *Pobierzmy się* (*Let's Make It Legal*, 1951, reż. Richard Sale) zagrała atrakcyjną rozwódkę, matkę dorosłej córki, wdającą się wprawdzie w romans z dawnym narzeczonym, ale tylko po to, by ponownie wyjść za własnego męża.

Komédie sypialniane obiecywały, że małżeństwo przyniesie całkowite zaspokojenie i szczęście, którego wcześniejszą namiastką miała być aktywność poza domem. Melodramaty rodzinne pokazują kolejny nierozwiązywalny paradoks egzystencji kobiet poddanych presji ideologii – nie nakłaniają ich wprawdzie do wyjścia poza sferę prywatną, ale jednocześnie obrazują fatalne skutki porażki małżeńskiej. W kinie lat pięćdziesiątych, czasie triumfu społeczeństwa terapeutycznego, konflikt znajdował względnie łatwe rozwiązanie gwarantowane albo przez zmianę wzorca męskości, jak w *male weepies*, albo przez psychoanalizę wpisaną w narrację, co widać w *Kotce na gorącym blaszanym dachu*<sup>394</sup>. Prywatyzacja związanych z rolą społeczną problemów kobiet najczęściej oznaczała bowiem sprowadzenie ich do frustracji seksualnych, których szerokie spektrum prezentowano i (*nomen omen*) fetyszyzowano na ekranie – od nimfomanii Marylee z *Pisane na wietrze*, przez oziębłość Constance z *Miasteczka Peyton Place*, Hannah z *Domu od wzgórza* i Clary z *Długiego, gorącego lata*, aż po frustrację i niezaspokojenie Maggie, Karen z *Pajęczyny* i Lucy z *Pisane na wietrze*. Oferowane przez narrację rozwią-

---

i pozycji starzejących się gwiazd – Bette Davis (Susan Sarandon) i Joan Crawford (Jessica Lange).

<sup>394</sup> W *Kotce na gorącym blaszanym dachu* nie pojawiają się wprawdzie bezpośrednie odwołania do psychoanalizy, ale wszystkie wydarzenia są podporządkowane nieustannie odwlekanej prawdzie na temat relacji między Brickiem, Maggie a zmarłym Skipperem. Poszczególne partie dialogów – między Maggie a Brickiem, a zwłaszcza Brickiem a „Wielkim Tata” – przypominają antagonyistyczną bądź koncyliacyjną interakcję między terapeutą a pacjentem, co w efekcie prowadzi do pojednania – ojca z synem i żony z mężem – dodatkowo zwizualizowanego atmosferą po burzy (narastającej w miarę nabrzmiewania konfliktu).

zanie jest jednak proste i polega na znalezieniu odpowiedniego mężczyzny, o czym mowa we wszystkich wspomnianych filmach. Niezależnie zatem od emancypacji kobiecego pożądania, widocznej też w zmianie wizualizacji męskich ciał i uczynieniu z kobiet władczyń spojrzenia, ich seksualność nadal należała do mężczyzn i była podporządkowana ideologii patriarchalnej. Widać to zwłaszcza w *Raporcie Chapmana*, gdzie młody lekarz nawet nie podejmuje próby pomocy jednej z postaci (Claire Bloom), stwierdzając, że jako zgwałcona nimfomanka i tak była skazana na klęskę, a więc niewarta zachodu. Bohaterka popełnia samobójstwo.

Z wyjątkiem *Marylee*, zmuszonej w *Pisanym na wietrze* do szukania rekompensaty braku szczęścia osobistego w pracy, pozostałe bohaterki czeka happy end utrzymany w duchu epoki oraz konwencji, czyli spełnienie w kobiecości udomowionej. Melodramaty rodzinne często jednak porzucały bohaterów w momencie rozwiązania kryzysu (czyli fabularnego odpowiednika zaręczyn lub ślubu z komedii romantycznych). Interesującym wyjątkiem jest *Olbrzym*, pokazujący kilka dekad z małżeństwa Bicka i Leslie Benedictów. Grana przez Elizabeth Taylor bohaterka realizuje się wprawdzie w małżeństwie, ale stawia w nim swoje warunki. Rzuca wyzwanie bratowej, Luz, postrzegającej Leslie jako wątlą kwiatek z Północy, zbyt słaby, by poradzić sobie na ranczu. Już przy pierwszym spotkaniu z Bickiem krytykuje ekspansjonistyczną politykę Teksasu, konsekwentnie sprzeciwia się też rasizmowi, wbrew woli męża i społeczności odwiedzając meksykańską wioskę i wysyłając do niej rodzinnego lekarza (Bick protestuje: „On nie może tam jechać. To nasz lekarz [...], nie zajmuje się tamtymi ludźmi. Sami się o siebie troszczą”). Leslie bezwarunkowo akceptuje także wybory syna, który nie chce być ranczerem i poślubia Meksykankę. Najlepszym i najdosłowniejszym przykładem niezależności jest awantura, którą Leslie robi mężowi i jego znajomym, gdy Bick odsyła ją do innych kobiet podczas politycznej rozmowy prowadzonej przez mężczyzn: „Męskie sprawy! Boże, zmiłuj się. Przygotujcie dla mnie kołowrotek. Dołączę do haremu za minutę”. W finale *Olbrzyma*, czyli wspomnianej wcześniej bójce Bicka w obronie

meksykańskiej synowej, odrzucenie maczystowskich ideałów w imię triumfującej zewnątrzsterowności i *togetherness* zostaje zrównane z emancypacją Leslie. O wyjątkowości filmu Stevensa na tle epoki świadczy jednak przede wszystkim to, że końcowe zwycięstwo Leslie ma charakter inny niż Karen w *Pajęczynie* i Maggie w *Kotce na gorącym blaszanym dachu*, bohaterek wreszcie uwzględnionych w życiu mężów. Związek Leslie i Bicka był bowiem od początku partnerski, nawet bardziej niż pozwalała na to era Eisenhowera, a problemy poruszane w filmie Stevensa, choć pokazywane z osobistej perspektywy postaci, nie zatraciły społecznego wymiaru i nie uległy prywatyzacji. Ma to duże znaczenie, ponieważ jednym z nich, szczególnie istotnym, jest ksenofobia wymierzona w Meksykanów pracujących na ranchu i mieszkających w Teksasie, temat sporadycznie pojawiający się w kinie amerykańskim, nawet w XXI wieku. Dlatego *Olbrzym* kończy seria ujęć pokazujących dwoje malutkich wnucząt Benedictów w jednej kołysce – białe i z mieszanego związku – przechodząca w zbliżenie jednego z nich, półmeksykańskiego chłopca. Wieńczy ono wielopokoleniową sagę rodzinną, ale też zapowiada (postuluje?) nowy świat, kierujący się wartościami od początku filmu reprezentowanymi przez Leslie.



Wszystkie omawiane filmy (nie tylko o kobietach) tematyzują niemożliwy do pogodzenia „rozdźwięk między powinnością (rolami genderowymi, które postaci winny przyjmować) a byciem (naturą, która [...] odpowiada ich najgłębszym pragnieniom i potrzebom)”<sup>395</sup>, tak bardzo charakterystyczny dla ery Eisenhowera. Lata pięćdziesiąte to bowiem zarówno okres udomowienia kobiet i poddawania ich silnej presji ideologicznej, jak też początek ich uniezależniania.

Druga fala amerykańskiego feminizmu dla wielu była zaskoczeniem, pojawiając się – pozornie – znikąd w latach sześćdziesiątych. Nie była jednak wybuchem, a raczej narastającą odpowiedzią na

<sup>395</sup> R. Barton Palmer, William Robert Bray, *Hollywood's Tennessee...*, s. 162.

społeczne, kulturowe i ekonomiczne zmiany, jakie zaszły w Stanach Zjednoczonych w latach pięćdziesiątych<sup>396</sup>.

Podobnie było z kinem – długotrwałe wrzenie pod powierzchnią (zwłaszcza w melodramatach rodzinnych) odzwierciedlało coraz gorętszą atmosferę zimnowojennej Ameryki.

---

<sup>396</sup> Jackie Byars, *The Prime of Miss Kim Novak...*, s. 199.





# Re-dekady: od retro nostalgicznego do krytycznego

---



*Nostalgia to wielce zniekształcająca siła.*

Zadie Smith, *Londyn NW*<sup>397</sup>

Późne lata sześćdziesiąte, z jednej strony okres kontestacji i kontrkultury, z drugiej narastania mody retro i kultury pamięci, nie unicestwiły ery Eisenhowera, ale chwilowo ją zmarginalizowały, przesunęły w obszary latentne, które za Aleidą Assmann można nazwać pamięcią magazynującą<sup>398</sup>. Zgodnie z logiką postmodernizmu, dominującego w kulturze w drugiej połowie XX i w XXI wieku, oraz z mechanizmami obserwowanymi w ramach studiów pamięciologicznych, lata pięćdziesiąte rychło powróciły jednak do życia po życiu. Nie było to niczym wyjątkowym, nie pierwszy raz przywoływano przecież minione mody i dekady, przejmując je, wykorzystując, adaptując i redefiniując. Stylistyczno-artystyczne przyspieszenie rytmu zmienności kolejnych nurtów stało się typowe dla sztuki XX i XXI wieku, prowadząc w końcu do nieustannego kulturowego recyklingu oraz powrotów coraz bar-

<sup>397</sup> Zadie Smith, *Londyn NW*, przeł. Jerzy Kozłowski, Znak, Kraków 2014, s. 268; w oryginale pojawia się słowo „nostalgia” zastąpione przez polskiego tłumacza „tęsknotą”; por. Zadie Smith, *N.W.*, Penguin Group, Toronto 2012, wydanie elektroniczne.

<sup>398</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 58.

dziej nieodległej przeszłości. Odrodzenie przeżyły już więc (między innymi i zapewne nie po raz ostatni) szalone lata dwudzieste i dekada wielkiego kryzysu, a najnowsza popkultura żyje dzięki inspiracjom latami osiemdziesiątymi i dziewięćdziesiątymi; za pewnik można przyjąć, że początek XXI wieku tylko chwilowo przebywa w kulturowej poczekalni.

Żaden z tych powrotów nie miał jednak wymiaru tak świadomego politycznie i społecznie, jak odwołania do ery Eisenhowera. Pierwsza fala ich renesansu to lata osiemdziesiąte, Reaganowski okres konserwatywnej reakcji<sup>399</sup>. Druga, współczesna, to efekt rozwoju *memory studies*, wojen kulturowych końca XX wieku<sup>400</sup>, krytycznego podejścia do strategii kształtowania pamięci kolektywnej i coraz głośniejszego domagania się przez grupy mniejszościowe uznania ich obecności w przestrzeni publicznej oraz dostrzeżenia ich krzywd. Nie bez znaczenia pozostaje (być może chwilowa) zmiana klimatu politycznego, która doprowadziła do dwóch kadencji Baracka Obamy. By jednak przeanalizować obraz ery Eisenhowera w dobach Reagana i Obamy, czyli (odpowiednio) w nurcie nostalgii za epoką rock'n'rolla oraz krytycznym retro XXI wieku, należy zagłębić się w kwestie związane z samą modą na retro, zagadnienia pamięci zbiorowej podsuwane przez studia pamięciologiczne, a także odróżnić retro od nostalgii (w ramach refleksji postmodernistycznej). *Memory studies* pozwolą na połączenie strategii ekranowych (nostalgizacja, podejście krytyczne) z kontekstem politycznym – konserwatywnym doby Reagana i liberalnym Obamy – podkreślając tym samym szczególnie retro potencjał ery Eisenhowera.

<sup>399</sup> Termin „reakcja” stosuję jako tłumaczenie *backlash*, w rozumieniu przyjętym w przekładzie książki Susan Faludi *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, przeł. Anna Dzierzgowska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2013.

<sup>400</sup> Termin „wojny kulturowe” (*culture wars*) ukuł w 1991 roku James Davison Hunter. Tym mianem określa się wzmożone dyskusje toczone w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych pomiędzy konserwatystami a liberałami, w których dominowały kwestie związane z tożsamościami mniejszościowymi, zagadnieniami reprezentacji oraz przedefiniowywania historii Stanów Zjednoczonych. Por. Oliver Gruner, *Screening the Sixties...*, s. XV.

## 1. Powrót do przeszłości

Lata pięćdziesiąte i początek sześćdziesiątych w kinie amerykańskim to epoka teraźniejszości – co oczywiste – ale też przyszłości, co paradoksalnie było już znacznie mniej naturalne. Po wysiłku II wojny światowej Amerykanie chcieli korzystać z dóbr konsumpcyjnych i z optymizmem patrzeć przed siebie, najpierw zbudować, a potem bronić społeczeństwa dobrobytu klasy średniej – stworzyć nowy, wspaniały świat. Parcie do przodu było zauważalne zarówno w przejawach pozytywnych, jak i negatywnych, już na poziomie życia codziennego, z jednej strony w jego postępującym unowocześnianiu (na przykład sprzętów domowych), z drugiej w nuklearnych i zimnowojennych obawach żywionych przed alternatywnym nowym, wspaniałym światem wznoszonym po drugiej stronie żelaznej kurtyny. To zapatrzenie w przyszłość było odzwierciedlane w kulturze, czego najlepszym (choć niekoniecznie optymistycznym) przykładem pozostają narodziny *science fiction* jako gatunku filmowego metaforyzującego lęki atomowe związane z rozwojem nauki, a jednocześnie antycypującego potencjalne skutki wyścigu kosmicznego, który zdominował lata sześćdziesiąte. Wskazują na to liczne produkcje o konfrontacji Ziemi z tym, co nieznanne, zarówno tu (*Wojna światów* [*The War of the Worlds*, 1953, reż. Byron Haskin]), jak i w kosmosie (*Zakazana planeta* [*Forbidden Planet*, 1956, reż. Fred M. Wilcox]).

Nie oznacza to oczywiście, że przeszłość jako punkt odniesienia została wówczas wymazana – kino ery Eisenhowera to w końcu epoka zdominowana także przez westerny i filmy sandałowe dostarczające metafor bieżącej rzeczywistości, co widać w obrazach tak różnych, jak *W samo południe* (odczytywane jako wyraz antymakkartyzmu) oraz *Dziesięcioro przykazań* (biblijna i konserwatywna metafora zimnej wojny<sup>401</sup>). Sposób wykorzystywania historii pozostawał jednak konwencjonalny – dostarczała inspiracji lub była „prezentowana” (w mniej lub bardziej swobodny sposób), stanowiąc barwne tło perypetii bohaterów i kostium dla współczesności. Poza pojedynczymi przykładami, wśród których

<sup>401</sup> Por. Steven Cohan, *Masked Men...*, rozdział *The Body in the Blockbuster*, s. 122–163.

można wymienić *Gwiazdę szczęścia Billy Kida*<sup>402</sup> oraz *Bulwar Zachodzącego Słońca* i *Deszczową piosenkę* (autorefleksyjnie przywołujące okres przełomu dźwiękowego), przeszłość nie była pokazywana samoświadomie i tematyzowana – ani historia sama w sobie, ani też kwestia jej narratywizacji.

Dopiero koniec lat sześćdziesiątych przyniósł zasadniczą zmianę w sposobie funkcjonowania przeszłości w kinie. Można to zauważyć zarówno pod postacią demitologizujących antywesternów, zwanych też rewizjonistycznymi ze względu na fundamentalną dla nich narrację historyczną odwracającą wektory dobra i zła ustalone w klasycznych odsłonach tego gatunku, jak i w modzie retro oraz kinie nostalgicznym. Trendy te nie okazały się ani marginalne, ani przejściowe, stając się dominantami nie tylko w kinematografii amerykańskiej, ale również w innych obszarach rozrywki i kultury – muzyce, designie, modzie – oraz w refleksji socjologicznej i rozważaniach teoretyków kultury. Wskazują na to, między wieloma innymi, pisma Fredrica Jamesona i Jeana Baudrillarda o postmodernizmie, Simona Reynoldsa o retromanii, Svetlany Boym o nostalgii bądź *Retrotopia*, ostatnia książka Zygmunta Baumana, analizującego fenomen upatrywania utopii już nie w przyszłości, lecz w tym, co minęło. Dla badaczy przedmiotem analizy są zarówno przyczyny, jak i dominacja przeszłości w drugiej połowie XX wieku (i na początku XXI) – we wszelkich możliwych obszarach życia, od rozrywki do polityki (oraz w nauce, co oznacza wejście na kolejny z kilku obecnych tu metapoziomów). Wszyscy oni wpisują się w znacznie szerszy obszar studiów pamięciologicznych (*memory studies*), reprezentowanych między innymi przez Jana i Aleidę Assmannów, Dominicką LaCaprę i Astrid Erll. Te interdyscyplinarne<sup>403</sup> badania poświęcone są różnym przejawom pamięci-

<sup>402</sup> Istotną postacią w *Gwiazdzie szczęścia Billy Kida* jest dziennikarz podążający za bohaterem. Za pomocą tej postaci reżyser pokazuje fałszowanie i mitologizowanie historii na bieżąco.

<sup>403</sup> Nauki, których częścią stają się *memory studies*, są bardzo od siebie odległe, wprowadzając w omawiany obszar odmienne metodologie i aparaty terminologiczne – poczynając oczywiście od historii, poprzez socjologię, antropologię, etnografię, nauki polityczne, filozofię aż po kulturoznawstwo,

ci, w tym niezwykle szerokiemu zagadnieniu pamięci zbiorowej i kulturowej, jej kształtowania i źródeł, a także relacji z pamięcią indywidualną i historią oraz koniecznego zapośredniczenia przez media, między innymi kino popularne.

Zainteresowanie zagadnieniem „przeszłości w terażniejszości”, jego silna obecność, ale też nie do końca określona, niekiedy migotliwa tożsamość uwidaczniają się już w różnorodności terminów narosłych wokół tego tematu. Retro, retromania, *rememoration*<sup>404</sup>, *memoradelia*<sup>405</sup> – bynajmniej nie wyczerpują listy pojęć do siebie podobnych, choć niekiedy rozmiągających się znaczeniowo, z których nie wszystkie się utrwały. Na przykład określenie *memoradelia* się nie przyjęło, w przeciwieństwie do Derridiańskiej „duchologii”<sup>406</sup>, choć oba odnoszą się do istoty kolektywnej nieświadomości i oznaczają duchy przeszłości powracające, by nas nawiedzać<sup>407</sup>. Oba sugerują istnienie intersubiektywnej wrażliwości proustowskiej, wyzwalanej orientacyjnymi punktami pamięci, niczym powieściową magdalenką. Pojęcie duchologii, wywiedzione z książki Jacques’a Derridy *Widma Marksa*, wprowadziła do potocznej polszczyzny Olga Drenda, najpierw zakładając profil facebookowy pod taką nazwą<sup>408</sup>, a potem publikując *Duchologię polską. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*<sup>409</sup>.

---

medioznawstwo, nauki o sztukach i literaturze. *Memory studies* to jednak nie tylko dziedziny humanistyczne i społeczne, ale także psychologia, neurologia, a nawet kryminalistyka. Jak widać, jest to obszar tak rozległy, że nie sposób postrzegać go całościowo, choć oczywiście ścieżki badawcze poszczególnych dziedzin nieustannie się przecinają, uzupełniają i warunkują.

<sup>404</sup> „Powracanie do romantyzowanej, patriarchalnej przeszłości” – Diane Negra, 1981 – *Movies and Looking Back to the Future*, [w:] *American Cinema of the 1980s...*, s. 47.

<sup>405</sup> Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 420.

<sup>406</sup> Inna nazwa to „widmontologia” (ang. *hauntology*, fr. *hantologie*), za: Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 31.

<sup>407</sup> Por. Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 420.

<sup>408</sup> Zob. [https://www.facebook.com/pg/Duchologia/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Duchologia/about/?ref=page_internal) (dostęp: 26.04.2018).

<sup>409</sup> Olga Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.

Oczywiście nie tylko w Polsce hauntologia stała się nośną koncepcją, odnoszoną do roli odgrywanej przez przeszłość w teraźniejszości, aplikowaną do interpretacji zjawisk kultury tak rozmaitych, jak anglosaska muzyka popularna (Simon Reynolds) bądź obraz lat osiemdziesiątych i okresu transformacji (Olga Drenda). *Widma Marksa*, geneza hauntologii, to rozważania na temat uporczywej obecności myśli Marksa w świecie po (oraz mimo) upadku komunizmu europejskiego. Derrida określa duchologię mianem „logiki nawiedzania”<sup>410</sup> teraźniejszości przez historię – „zjawę, to znaczy to, co wydaje się pozostawać tak nierzeczywiste, wirtualne, niesubstancjalne, jak symulakrum”<sup>411</sup>. Ta enigmatyczna definicja, przykładana już nie tylko do dziedzictwa myśli Marksa, ale przede wszystkim do interakcji między historią a teraźniejszością, sugeruje ambiwalentny status przeszłości zapośredniczonej przez wspomnienia, a przez to migotliwej, zmiennej, stale przepracowywanej i konstruowanej na nowo – „kluczem do *hauntology* jest pamięć niewyraźna, widmowa, zmutowana i zdeformowana przez nacisk nakładających się na nią warstw informacji”. Z kolei

[...] połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju jest znajome wielu ludziom, którzy doświadczyli momentu małego końca pewnego świata, entropii na gruzach utopii, albo tym, którzy przynajmniej umięją to sobie wyobrazić<sup>412</sup>.

Ów „koniec pewnego świata” w książce Drendy, opublikowanej w drugiej dekadzie XXI wieku, w szerokim sensie odnosi się do przywoływanego nostalgicznie przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oraz zmiany ustroju w Polsce, czego przykładów dostarczają polskie kino i popkultura. Również w Stanach Zjednoczonych zapatrzenie w przeszłość związane jest z projektem kapitalistycznym i społeczeństwem postindustrialnym. W optyce Fredrica Jamesona postmodernizm – dla którego retro jest elementem fundamentalnym i kluczowym – był kulturą dominantą późnego kapitalizmu, a wręcz jego apoteozą,

<sup>410</sup> Jacques Derrida, *Widma Marksa*, s. 31.

<sup>411</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>412</sup> Olga Drenda, *Duchologia polska...*, s. 9.



wytworem sytego społeczeństwa konsumpcyjnego<sup>413</sup>. Z jednej strony obejmował gwałtowne zerwanie z tym, co obowiązywało wcześniej, przede wszystkim z modernizmem w sztuce, z drugiej stał się emanacją *Pax Americana* i globalnej, militarno-ekonomicznej dominacji Stanów Zjednoczonych.

Dla Baudrillarda, podobnie jak Jameson sięgającego w swych rozważaniach po przykłady filmowe, koniec historii i wygnanie historycznej celowości z „życia, wskutek swego rodzaju neutralizacji o ogromnym zasięgu”<sup>414</sup> doprowadziły do powstania epoki symulacji. Oznacza ona odwzorowywanie przeszłości doskonalsze niż oryginał, fantazmat istniejący w próżni pozbawionej odniesień innych niż tylko do obrazów i znaków zastępujących rzeczywistość (czyli prawdziwy pierwowzór). „Owa historia wyegzorcyzmowana przez zamarzające z wolna społeczeństwo świętuje swoje zmartwychwstanie na ekranach”<sup>415</sup>, zapośredniczona przez „hiperrzeczywistość [...] bardziej rzeczywistą od samej rzeczywistości, jak w wypadku symulowanych lotów kosmicznych i komputerowych symulacji naturalnego środowiska”<sup>416</sup>. W podobny sposób hiperrzeczywistość jest kreowana przez kino, zwłaszcza to, które dąży do pełnej immersji, zarówno środkami filmowymi i narracją, jak i technologicznie (wirtualna rzeczywistość, trójwymiar). W *Symulacjach i symulacji* Baudrillard przywołuje zresztą jako przykłady filmy należące do pierwszej fali mody retro w latach siedemdziesiątych, takie jak *Chinatown* (1974, reż. Roman Polański) i *Ostatni seans filmowy* (*The Last Picture Show*, 1971, reż. Peter Bogdanovich), niesłusznie jednak redukując je wyłącznie do imitacji i stylistycznej fasady.

Z kolei Bauman<sup>417</sup>, sięgając do tego samego tematu blisko trzy dekady po Jamesonie i Baudrillardzie, upatruje trwałości

<sup>413</sup> Por. Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*.

<sup>414</sup> Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 57.

<sup>415</sup> Ibidem.

<sup>416</sup> Michał Paweł Markowski, *Baudrillard: słownik*, [w:] Jean Baudrillard, *Amerika*, s. 179.

<sup>417</sup> Por. Zygmunt Bauman, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. Karolina Lebek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

powrotów do przeszłości, obecnych we wszelkich obszarach życia społecznego, już nie tyle w projekcie społecznym późnego kapitalizmu, generującym postmodernistyczny model kulturowy, bądź w tezie o końcu historii i ideologii, ile w lęku przed przyszłością. To on każe ludziom powracać do idealizowanej przeszłości i konstruować retro utopie – tytułowe retrotopie. Połączenie określeń „retro” i „utopia” wskazuje na odwrócenie wektorów. Zdaniem polskiego socjologa nowoczesne społeczeństwa nie zwracają się już z nadzieją w przyszłość, skażoną nacjonalizmem, populizmem, nową terytorialnością i skrajnym indywidualizmem, skutkującymi brakiem myślenia wspólnotowego i solidarności społecznej, ale idealizują przeszłość, uznawaną – zgodnie z logiką nostalgii – za prostszą i bezpieczniejszą. Efektem okazuje się przekonanie, że przywrócenie określonych, związanych z przeszłością reguł przyniesie stabilność, a nakierowanie na historię będzie panaceum na lęki współczesnego (i przyszłego) świata. Co znaczące, przeszłość może stać się utopią o tyle, o ile teraźniejszość i przyszłość nabierają znamion antyutopii, co znajduje interesujące egzemplifikacje we współczesnych produkcjach, na przykład serialach *Czarne lustro* (*Black Mirror*, 2011–), *Opowieść podręcznej* (*The Handmaid's Tale*, 2017–) i *Westworld* (2016–) bądź trylogii Christophera Nolana o Batmanie<sup>418</sup>. Rozgrywają się one już nie w wymaginowanej przyszłości zaaranżowanej w sztafażu *science fiction*, lecz w diegezie przypominającej rzeczywistość pozaekranową – codzienność jedynie wzbogaconą o racjonalizowane w świecie przedstawionym wynalazki, będące logiczną konsekwencją tego, czym ludzkość już dysponuje (na przykład technologia wojskowa, z której korzysta Bruce Wayne/Batman, by walczyć z przestępczością).

Bauman koncentruje się wprawdzie na wieku XXI, ale jego obserwacje można rozciągnąć w czasie – początek najintensywniejszej i nadal trwającej fali retro mody (obejmującej wszystkie obszary kultury popularnej, także kino) to koniec lat sześćdziesiątych oraz dekada kolejna. Był to czas istotnych, a zarazem bezprecedensowych w takim natężeniu, turbulencji społecznych

<sup>418</sup> *Batman – Początek* (*Batman Begins*, 2005), *Mroczny Rycerz* (*The Dark Knight*, 2008), *Mroczny Rycerz powstaje* (*The Dark Knight Rises*, 2012).

i politycznych w Stanach Zjednoczonych – eskalowały lęki wywołane krwawymi zamachami (1963 – prezydent Kennedy, 1965 – Malcolm X, 1968 – Martin Luther King i Robert Kennedy, 1969 – szokująca śmierć Sharon Tate), wojna w Wietnamie generowała coraz głębsze podziały, afera Watergate zapoczątkowała kryzys konstytucyjny, a na to nakładały się dążenia do poważnych zmian systemowo-kulturowych (walka o równouprawnienie kobiet i mniejszości). W tym kontekście wyidealizowana – zarówno w mediach, jak i w retoryce politycznej – era Eisenhowera zaczęła być przedstawiana już nie tak, jak to się działo na bieżąco, czyli ambiwalentnie, ale jako społeczny, konserwatywny raj, w którym wszystko było prostsze i lepsze. Warunkiem takiej reprezentacji przeszłości, której kulminacja nadeszła w latach osiemdziesiątych pod rządami Ronalda Reagana, było oczywiście stopniowe przedefiniowanie bądź rugowanie z pamięci zbiorowej tak istotnych jej elementów, jak rasizm, dyskryminacja ze względu na płeć, homofobia, makkartyzm i lęki nuklearne, zastępowanych przez wizję tradycyjnej rodziny, prosperity i powojennego optymizmu aseptycznych przedmiotów.

Koncepcja Baumana nie jest nowatorska, stanowi raczej podsumowanie dekad rozważań prowadzonych zarówno przez polskiego socjologa, jak i innych obserwatorów kondycji ponowoczesnej i postmodernizmu, zwłaszcza tych nastawionych pesymistycznie, jak Jameson i Baudrillard, a nawet Reynolds, upatrujący w modzie na przeszłość znamion marazmu artystycznego, uniemożliwiającego innowację w sztuce. Oczywiście nie jest to jedyna opcja odczytania dominanty retro. Na przykład Marc Ferro pisał, że film umożliwia tworzenie

[...] przeciwhistorii i historii nieoficjalnej, dystansującej się częściowo wobec archiwaliów pisanych, które w dużej mierze są trwałą pamięcią naszych instytucji. Odgrywają tym samym aktywną rolę w konfrontacji z historią oficjalną<sup>419</sup>.

Z kolei Kaja Silverman wskazuje, że retro niekoniecznie świadczy o wyczerpaniu kreatywności i „zjadaniu własnego ogona”, ale może być ironicznie wykorzystywanym źródłem

<sup>419</sup> Marc Ferro, *Kino i historia*, s. 11.

emancypacji i subwersji. Przede wszystkim zaś pozwala na odczytanie wcześniejszych epok w sposób „maksymalizujący ich radykalny i transformacyjny potencjał”<sup>420</sup>, czego najlepszym przykładem jest krytyczne retro XXI wieku.

Jeszcze inne podejście można odnaleźć, wpisując rozważania nad retro i nostalgią w kinematografii końca XX oraz początku XXI wieku w aparat teoretyczny studiów pamięciologicznych. Badacze albo zajmują tu stanowiska emocjonalnie neutralne, koncentrując się na sposobach uobecniania przeszłości i funkcjonowania pamięci kolektywnej, a nie na ich ocenie (jak Assmann i Erll), albo proponują projekt pozytywny, czego przykładem jest koncepcja pamięci protetycznej Alison Landsberg. Zakłada ona, że obrazy i przekazy generowane przez kulturę popularną mogą wykreować w odbiorcach „sztuczną” pamięć niebezpieczną, dotyczącą wydarzeń, jakich nie pamiętają, bo są – na przykład – za młodzi. Nie chodzi tu jednak o badaną w myśli postkolonialnej postpamięć – pamięć dziedziczną, doświadczaną przez kolejne pokolenia migrantów, dzieci i wnuki ofiar wysiedleń bądź mordów – czyli międzygeneracyjne przekazywanie traumy potomkom, którzy sami jej nie doświadczyli<sup>421</sup>. Pamięć protetyczna – „nowa forma publicznej pamięci kulturowej”<sup>422</sup> – ma oddziaływać przede wszystkim poprzez kulturę popularną, kino, literaturę, a jej potencjałem jest unaocznienie odbiorcom przeżyć, z którymi się nie zetknęli, na przykład białym widzom traumę rasizmu. Oczywiście nie chodzi o wspomnienia w sensie dosłownym, choć Landsberg przekonuje, że media generują doświadczenia i pamięć o nich tak, aby odbiorcy mogli się z nimi utożsamić na wielu poziomach, nie tylko emocji chwilowo doświadczanych podczas seansu.

<sup>420</sup> Kaja Silverman, *Fragments of a Fashionable Discourse*, [w:] *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, red. Tania Modleski, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1986, s. 151.

<sup>421</sup> Por. Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego świata*, Universitas, Kraków 2016, s. 112.

<sup>422</sup> Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004, s. 2.

W szerszym sensie, który chcę przyłożyć do krytycznego retro, pamięć protetyczna ma po prostu nakłaniać do empatii z innymi grupami, do uwzględniania cudzego punktu widzenia poprzez odwołania do przeżyć i traum o charakterze grupowym, odkrywanych w ramach konstruowania kontrpamięci kontestującej bądź poszerzającej narrację dominującą. Takie spojrzenie metaforycznie pogłębia też znaczenie samego pojęcia doświadczenia, analizowanego między innymi przez Dominicką LaCaprę. Badacza interesował zwrot ku temu conceptowi obserwowany w najnowszych badaniach historycznych, które zaczęły uwzględniać nie tylko relacje między pamięcią a historią, ale też grupy mniejszościowe i podporządkowane, odzyskujące dzięki temu głos – wcześniej wykluczony z oficjalnych wersji historii<sup>423</sup>. Elementem tych rozważań – tym istotniejszym, że tematyzowanym także we współczesnym kinie rewizjonistycznym – jest pytanie o to, jak były kształtowane źródła historyczne (a w odniesieniu do kultury – narracje). Prowadzi to do obserwacji, że pamięć, nawet fetyszyzowana, nie jest równoznaczna z nostalgią i zapatrzeniem w przeszłość, ale może być zjawiskiem krytycznym, wpływającym na teraźniejszość w sposób pozytywny<sup>424</sup>.

Przed analizą możliwości oferowanych przez refleksje nad pamięcią trzeba zastanowić się jednak nad chronologią tych rozważań i zadać pytanie, czemu *memory studies* w sposób tak systematyczny, interdyscyplinarny i szeroko zakrojony zaczęły rozwijać się dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku<sup>425</sup>.

<sup>423</sup> Por. Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 11.

<sup>424</sup> Por. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance...*; Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture*, [w:] *Memory and Popular Film*, red. Paul Grainge, Manchester University Press, Manchester–New York 2003.

<sup>425</sup> Pierwsza fala zainteresowania pamięcią zaczęła się wraz z XX wiekiem, gdy wielu naukowców skoncentrowało się na przecięciach między kulturą a pamięcią, by wymienić tylko Freuda, Henriego Bergsona, Émile'a Durkheima, Aby'ego Warburga i Waltera Benjamina. Różnica pomiędzy ówczesnymi badaniami nad pamięcią a współczesną falą *memory studies* polega na tym, że dawniej były to osobne, wręcz indywidualne studia, które

Przecież wydarzenia badane w ich ramach – dla przykładu Holocaust bądź konsekwencje rozpadu systemu kolonialnego – stały się dużo wcześniej przedmiotem dociekań naukowych (historii, politologii). Przynajmniej częściowej odpowiedzi na to pytanie dostarcza obserwacja, że samo istnienie reprezentacji przeszłości – warunkujące wszystkie zagadnienia badane w ramach *memory studies*, zarówno retromanię, jak i pamięć kolektywną – jest możliwe tylko dzięki ich zapośredniczeniu medialnemu. Zapewne stąd zbieżność gwałtownego rozwoju mody retro, studiów pamięciologicznych i dalszego przyspieszenia medialnego, które w nową fazę wkroczyło jeszcze w latach pięćdziesiątych. Czas ten w Stanach Zjednoczonych przyniósł najpierw dostępność, a potem raptowną popularyzację telewizji – jak wspomniałam, już w 1958 roku odbiorniki miało 85 procent gospodarstw domowych. Kolejny, nawet znaczniejszy skok technologiczny przyniosły jednak właśnie lata osiemdziesiąte – była to pierwsza dekada, w której większość gospodarstw domowych dysponowała nie tylko telewizorami, ale miała też dostęp do telewizji kablowej i magnetowidu<sup>426</sup>. Oznaczało to, że poczynając od lat pięćdziesiątych przeszłość zaczynała być żywym elementem teraźniejszości, funkcjonującym na zupełnie innych prawach niż dawniej. Oczywiście już wcześniej przeszłość była dokumentowana, fabrykowana, opisywana, kreowana, chociażby w literaturze, architekturze i malarstwie, ale wszystkie formy jej „życia po życiu” cechowała ograniczona dostępność (elitarny odbiór, zamknięcie w archiwach, likwidacja bądź zaginięcie artefaktów). Telewizja, medium masowe, zaczęło zaś na przykład emitować wybrane stare filmy, które wcześniej, po zejściu z ekranów odchodziły do przeszłości niedostępnej, nie było ich już bowiem jak zobaczyć (nie tylko były chowane w archiwach, ale czasem wręcz niszczone). Wprowadziło to swego rodzaju równoczesność przeszłości (i jej artefaktów) oraz współczesności.

Nie jest więc przypadkiem, że w Stanach Zjednoczonych jaśkółką samoświadomego zainteresowania przeszłością (warunek

---

nie składały się w interdyscyplinarny fenomen, jakim – po fazie pierwotnego rozproszenia – są dzisiaj.

<sup>426</sup> Za: David Sirota, *Back to Our Future...*

estetyki retro w popkulturze, również w kinie) było powracanie do estetyki secesyjnej w latach pięćdziesiątych XX wieku. Z kolei lata osiemdziesiąte XX wieku to zarówno początek *memory studies* (także z tego okresu i z kolejnej dekady pochodzą cytowane prace Jamesona i Baudrillarda), jak i rynku kaset VHS. Zainaugurowały one zapośredniczenie praktyk odbiorczych przez DVD, VOD, a potem Internet i repozytoria artefaktów cyfrowych, takie jak YouTube, co jeszcze bardziej zintensyfikowało immersję. Przeszłość stała się immanentnym, integralnym i równoprawnym składnikiem terażniejszości nie tylko w stopniu nigdy wcześniej nieosiągniętym, ale też w sposób rozproszony, jednoczesny i chaotyczny, a nie – jak dotychczas – linearny i uporządkowany. Przetworzone, lecz literalne reprezentacje przeszłości (która zaczęła być utrwalana dosłownie wraz z narodzinami fotografii) stały się dostępne stale, metodą dowolną i zależną od użytkownika, a nie nadawcy, mecenasa, właściciela bądź artysty.

Dlatego właśnie, obok też na temat końca historii, poczucia wyczerpania w sztukach przedstawieniowych, mniej lub bardziej prawdziwych lęków nękających ludzkość i „ogólnego zwątpienia w idee i prawdy”<sup>427</sup>, należy zwrócić baczną uwagę na aspekty technologiczne i marketingowe jako na kluczowe konteksty współczesnej retromanii. Z jednej strony właśnie dostęp stał się jednym z najistotniejszych elementów i katalizatorów mody retro, dostarczając materiału do modyfikowania przeszłości i jej reprezentacji w procesach kulturowego recyklingu (*found footage*, wideoseje, wersje fanowskie). Jest to twierdzenie tym bardziej zasadne, że retromania pokrywa się z momentem gwałtownego

<sup>427</sup> Marc Ferro, *Kino i historia*, s. 67; w cytowanym wywiadzie (*O trzech sposobach pisania historii*) Ferro odnosi się konkretnie do *la mode rétro*. Nie było to po prostu retro *en bloc*, lecz konkretny nurt w kulturze i kinie francuskim lat siedemdziesiątych, oparty na rosnącym, ale też ambiwalentnym zainteresowaniu problematyką II wojny światowej, a zwłaszcza działaniami ruchu oporu. W *la mode rétro* moda retro i nostalgia się nakładały. Dzieła takie jak *Lacombe Lucien* (1974, reż. Louis Malle) były niejednoznaczne wobec faktów i postaw, przynosiły atmosferę melancholii pozbawionej elementu krytycznego, na przykład wobec kwestii Vichy. Sprowadzały też rzeczywistość historyczną do tematu mody, przekierowując świadomość odbiorców, zwłaszcza niepełniących lat czterdziestych, z rzeczywistości na hiperrzeczywistość.

poszerzenia medialnego dostępu i powstawaniem nowych repozycji obejmujących filmy, muzykę, telewizję, a nawet spektakle operowe, teatralne bądź ekspozycje dzieł sztuki. Z drugiej strony tak rozumiana przeszłość stała się popularnym dobrem konsumpcyjnym, pozwalającym czerpać zyski z ciągłego sprzedawania tego samego produktu na skalę wcześniej niespotykaną. Dzieje się to albo dosłownie, na przykład gdy dany film funkcjonuje w różnych kanałach dystrybucji (kino, DVD, streaming), albo poprzez nawiązania do przeszłości, przywoływanie konwencji, ikon, postaci, czyli kulturowy recykling.

W późnych latach sześćdziesiątych zdecydowanym ruchem odwrócono wektory, trwale zastępując przyszłość przeszłością i narracjami tematyzującymi pamięć, także na metapoziomiu. W kolejnych dekadach nawet filmy utrzymane w konwencji *science fiction* zaczęły rozgrywać się „dawno, dawno temu”, jak *Gwiezdne wojny (Star Wars: Episode IV – A New Hope, 1977, reż. George Lucas)*, a ich twórcy sięgali po inspiracje estetyką retro, czego najdonioślejszym przykładem pozostaje *Łowca androidów (Blade Runner, 1982, reż. Ridley Scott)*, modelowy przykład *cyber-noir*<sup>428</sup>.

## 2. Studia nad pamięcią

Nie jest przypadkiem, że współcześni twórcy krytycznego retro sięgają akurat po tę samą epokę, którą wcześniej na sztandarach umieścił Ronald Reagan i reprezentanci kinematograficznego reaganizmu, obrazując ją jednak z całkowicie innych, wręcz biegunowo przeciwstawnych pozycji. Kluczowe pytanie, na które staram się odpowiedzieć, analizując fenomen retromanii na przykładzie wizerunku ery Eisenhowera, dotyczy przyczyn pojawiania się i stosowania określonych strategii reprezentacji w konkretnym momencie historycznym. Odpowiedzi upatruję

<sup>428</sup> *Cyber-noir* to *neo-noir* rozgrywające się w przyszłości, w tym wypadku wzorowanej jednak na obrazach z klasyki kina, zarówno *film noir* z lat czterdziestych XX wieku, jak i *Metropolis* (1927, reż. Fritz Lang).



w klimacie politycznym, na gruncie którego w latach osiemdziesiątych wyrósł reaganizm, a współcześnie – nie całkiem jeszcze określone i dość szerokie zjawisko zwane kinem Obamy, które łączę z krytycznym retro. Oczywiście popularność mody retro, także na lata pięćdziesiąte, nie jest monokauzalna. Dlatego ważniejsze pozostaje zastanowienie się, czemu miał służyć i czym motywowany był określony obraz ery Eisenhowera, tak odmienny w latach osiemdziesiątych i w XXI wieku (choć w obu tych okresach oparty na silnej stylizacji). Sądzę, że ramy pozwalające najlepiej odnieść się do tej kwestii, a przede wszystkim zbudować pomost między strategiami ekranowymi a wpływami społecznymi i politycznym instrumentalizowaniem historii, proponuje aparat terminologiczny *memory studies*. Ułatwia on nazwanie i naświetlenie mechanizmów łączących konkretne zabiegi filmowe (prowadzące do nostalgizacji bądź nadające rys krytyczny) z ich otoczeniem politycznym oraz wskazanie celu i sensu określonego zarządzania reprezentacjami ery Eisenhowera. Umożliwia też zgłębienie, dlaczego akurat ta epoka jest stale obecna, choć zarazem tak radykalnie przedefiniowywana.

Jak już wspomniałam, studia pamięciologiczne można określić jako szeroko zakrojone, interdyscyplinarne badania nad rozmaitymi przejawami pamięci, obszar nauki, który w szczególności intensywny i systematyczny sposób zaczął rozwijać się w latach osiemdziesiątych XX wieku. Oczywiście ta definicja jest bardzo ogólna i dalece niewystarczająca, także dlatego, że już samo pojęcie pamięci jest nieprecyzyjne i zależy od dziedziny, w jakiej jest badane – nauki, których częścią stają się *memory studies*, są od siebie bardzo odległe, wprowadzając w omawiany obszar odmienne metodologie i aparaty terminologiczne. W kontekście kulturowych i medialnych praktyk upamiętniania ery Eisenhowera szczególnie istotne będą więc kategorie ramowe studiów pamięciologicznych, obejmujące całość omawianej problematyki, czyli pamięć zbiorowa i kulturowa. Przed ich zdefiniowaniem trzeba jednak zoperacjonalizować samo pojęcie pamięci w medialnym obszarze *memory studies* – poprzez próbę przyjrzenia się, jak w nim funkcjonuje.

Astrid Erll wyróżnia kilka płaszczyzn obecności pamięci w literaturze (także popularnej), a jej propozycję można bez trudu odnieść do mediów w ogóle, w tym do kina. Pierwszy poziom należy do porządku diachronicznego i obejmuje dwojako rozumianą pamięć mediów: albo jako system symboliczny, czyli intertekstualność, funkcjonowanie wcześniejszych tekstów oraz ich fragmentów w kolejnych, albo jako system społeczny, czyli kanon. Postmodernizm, modę retro, samoświadomą nostalgizację, recykling kulturowy – stanowiące dominantę współczesnej popkultury – można więc rozumieć po prostu jako kolejny etap społecznej „praktyki pamięci”<sup>429</sup>. W takim ujęciu zabiegi postmodernistyczne, do których z taką niechęcią podchodzą Reynolds, Jameson i Baudrillard, nie byłyby zatem zjawiskiem nowym (i godnym ubolewania), lecz po prostu kolejnym stadium pewnego procesu, który akurat teraz występuje w szczególnym i wcześniej niespotykanym natężeniu dzięki możliwościom technologicznym. W tej perspektywie wszelka działalność artystyczna byłaby „aktem pamięci, jako że z konieczności opiera się na elementach tradycji kulturowej”<sup>430</sup>. Ponieważ każdy tekst odwołuje się do znanych już konwencji, formuł gatunkowych, tropów i motywów, media zarówno dostarczają tworzywa dla owej pamięci, jak też stają się jej zapisem i repozytorium.

Drugi aspekt pamięci mediów to pojęcie kanonu instytucjonalnego, czyli wyselekcjonowanego korpusu tekstów kultury, które powinny przetrwać próbę czasu. Wśród podstawowych funkcji kanonów jest kreowanie tożsamości zbiorowych, w tym narodowych, utrwalanie dominującego systemu wartości oraz legitymizacja władzy politycznej. Dlatego ich tworzenie, zarówno w ścisłym i sformalizowanym sensie (kanon lektur szkolnych), jak też nieco luźniejszym i utrwalanym na innych zasadach (na przykład filmy o Rambo i Rockym – trzecia i czwarta część<sup>431</sup> – jako trzon kanonu filmowego reaganizmu), znajduje się w centrum

<sup>429</sup> Astrid Erll, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, London 2011, s. 70.

<sup>430</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>431</sup> *Rocky III* (1982, reż. Sylvester Stallone), *Rocky IV* (1985, reż. Sylvester Stallone).

wielu dyskusji. Przypominają one rozważania związane z samym pojęciem pamięci kolektywnej – kto ma prawo tworzyć kanony? Na jakich warunkach, z dominacją bądź pominięciem jakich punktów widzenia? Paradoksalnie, właśnie dlatego także kanony są procesualne, czego przykładów pod koniec XX i w XXI wieku dostarczają chociażby postkolonialne głosy przeciwne wyłączeniu faworyzowaniu wytworów zachodniego kręgu kulturowego (na przykład literatury w światowym kanonie) i przypisywaniu mu w sposób automatyczny prawa do globalnej dominacji. Kanony są więc zarówno repozytoriami pamięci – pamięcią sztuki/mediów – jak i przykładami na mechanizmy jej kształtowania.

Kolejny poziom powiązań pamięci i mediów, tym razem o charakterze synchronicznym, to koncepcje jej inscenizowania i odtwarzania w mediach, przede wszystkim dziełach literackich i filmowych, wykraczające poza podstawowy opis („bohater przypomniatł sobie” etc.). Poprzestając tylko na kinie, można wskazać wiele pomysłów na ekranową reprezentację pamięci obecną zarówno w fabule (filmy o psychoanalizie), narracji, jak i środkach filmowych. Będą się do nich zaliczać zarówno najprostsze retrospekcje, jak też ich bardziej wyrafinowane i złożone formy – od wielu pierwszoosobowych narratorów klasycznego okresu kina (jak w *Obywatelu Kane*) aż po typowe dla *puzzle films* komplikowanie planów czasowych i wprowadzanie narracji wstecznej (jak w *Memento* [2000, reż. Christopher Nolan]). Jeszcze czym innym będzie podporządkowywanie narracji (oraz zabiegów inscenizacyjnych i montażowych) logice pamięci, czego przykłady znajdziemy w filmach tak różnych, jak *Hiroshima, moja miłość* (*Hiroshima mon amour*, 1959, reż. Alain Resnais), *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973, reż. Wojciech Jerzy Has) i *Memento*, a podane przykłady oczywiście nie wyczerpują całego bogactwa możliwości.

Najistotniejszy rodzaj relacji między pamięcią a mediami dotyczy jednak poziomu kolejnego, czyli wzajemnego zapośredniczenia, sytuacji, kiedy media funkcjonują jako narzędzia kształtowania oraz przechowywania pamięci. Nie chodzi jednak o pamięć indywidualną, co byłoby trudne (wręcz niemożliwe) do zbadania i udowodnienia, lecz kolektywną, kluczową dla medioznawczego i kulturoznawczego obszaru *memory studies*, obecną

w strategiach nadawczych wpisywania przeszłości w określone schematy narracyjne<sup>432</sup>. Choć już od zarania studiów nad pamięcią (czyli początku XX wieku, gdy pojedynczy badacze zaczęli skupiać się na fenomenie pamięci, indywidualnej i intersubiektywnej) pojęcie pamięci zbiorowej poddawano krytyce, utrwaliło się ono zarówno w żargonie naukowym, jak i mowie codziennej. Z jednej strony czyniono zarzuty, że badanie tego fenomenu sprowadza się do ekstrapolowania mechanizmów właściwych psychologii jednostkowej oraz do powielania pojęć już istniejących, takich jak mity, tradycje bądź pamięć indywidualna; z drugiej, kontrargumentem okazało się przede wszystkim doprecyzowanie pojęcia.

Najogólniejsza definicja mówi, że pamięć zbiorowa to „wzajemna zależność między przeszłością a terażniejszością w kontekście społeczno-kulturowym”<sup>433</sup>, „wytwarzana” przez grupy, formalne bądź nie, takie jak rodzina, wspólnota wyznaniowa albo naród. Nie „posiadają” one własnej pamięci, lecz ją „tworzą” za pomocą systemu symbolicznego znaków, rytuałów, miejsc pamięci, artefaktów kultury, bowiem jest ona „zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości”<sup>434</sup>. Wśród jej repozytoriów będą wytwory kultury, z definicji przechowujące i reprodukujące obrazy przeszłości – „poprzez takie media i ćwiczenia pamięci wpaja się jednostkom określone treści, czyniąc je tym samym nośnikami pamięci zbiorowej”<sup>435</sup>. Ponieważ termin ten nadal jest szeroki i „przelewny”, istotnym elementem jego definicji będą także dodatkowe pytania ramowe, stawiane przez badaczy *memory studies*. Są one fundamentalne również przy analizie re-

<sup>432</sup> Halbwachs – inaczej niż Freud – postrzegał pamięć nie indywidualnie, jako konsekwencję własnych przeżyć, ale jako funkcję instytucji społecznych. Por. Astrid Erll, *Cultural Memory Studies: An Introduction* [w:] *Media and Cultural Memory*, red. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2008, s. 1–19.

<sup>433</sup> Astrid Erll, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, [w:] *Media and Cultural Memory*, s. 2.

<sup>434</sup> Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 68.

<sup>435</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 48.

prezentacji lat pięćdziesiątych w kinie późniejszych dekad: jak kolektywne formy pamiętania funkcjonują w roli zbiorowych reprezentacji przeszłości?; w jaki sposób konstruują spektrum kulturowych źródeł dla tożsamości społecznych i historycznych?; jak uprzywilejowują wybrane opcje i marginalizują inne?<sup>436</sup>

Wśród najważniejszych cech pamięci zbiorowej należy wymienić jej konstruktywistyczny charakter. Jest ona „pamięcią przemyślanego wyboru”, choć, co niezwykle istotne, nie może być zarazem wyłączną „domeną ekspertów (na przykład historyków, bibliotekarzy czy archiwistów), wymaga indywidualnej uwagi, kontemplacji i przyswojenia”<sup>437</sup>. Rzeczywiście, nie jest to coś, co może zostać narzucone odgórnie, wytworzone w próżni i jednostronnie, czyli tylko przez ekspertów – raczej przy ich pomocy. By dana wizja przeszłości się przyjęła, musi zostać wygenerowana i przyjęta społecznie w znacznie szerszym sensie – nie tylko w najbliższych relacjach jednostek ze znaczącymi innymi, na przykład w rodzinie bądź grupie rówieśniczej, ale także z uogólnionym innym, czyli bezosobowymi instytucjami społecznymi, takimi jak system edukacji, religia, a zwłaszcza media. Kolejne cechy pamięci zbiorowej to selektywność i związane z nią ograniczenie do konkretnej perspektywy, przy czym odmienne punkty widzenia na to samo wydarzenie mogą, a nawet muszą konkurować ze sobą w przestrzeni publicznej (diachronicznie lub synchronicznie), przekształcając się w polemiczną relację na linii pamięć i kontrapamięć. Przykładów dostarcza chociażby myśl postkolonialna – jako kontrapamięć wobec perspektywy kolonialnej i neokolonialnej, pozwalająca „wyrazić pamięć pokonanych”<sup>438</sup>.

Pamięć zbiorowa jest także zmediatyzowana – może istnieć tylko i wyłącznie poprzez media, dzięki którym jest przekazywana międzypokoleniowo grupom społecznym szerszym niż rodzina (lub równie niewielki krąg), gdzie wspomnienia mogą

<sup>436</sup> Emily Keightley, Michael Pickering, *Introduction: Methodological Premises and Purposes*, [w:] *Research Methods for Memory Studies*, red. idem, Edinburgh University Press, Edinburgh 1994, s. 2.

<sup>437</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 10.

<sup>438</sup> Marc Ferro, *Kino i historia*, s. 11.

być podawane bezpośrednio (zapośredniczenie jest kluczowe dla koncepcji pamięci protetycznej). Zmediatyzowany charakter pamięci zbiorowej współgra z wpisaniem jej w klarowną i z reguły uproszczoną strukturę narracyjną. Służy to celowi analogicznemu jak jej oparcie na symbolach, które także „utrwalają, uogólniają i ujednociają wspomnienie dla przyszłości, nakładają obowiązek wspólnej pamięci na kolejne generacje”<sup>439</sup>. Podstawową funkcją pamięci zbiorowej – na każdym poziomie – będzie bowiem jej uczestniczenie w wytwarzaniu tożsamości zbiorowej, opartej na określonych narracjach i symbolach. Również dlatego kluczową rolę w kształtowaniu pamięci w ogóle, a za jej pomocą tożsamości zbiorowej, odgrywa społeczny, polityczny i ekonomiczny kontekst czasów generujących pamięć, a nie tych, których ma ona dotyczyć. Pamięć zbiorowa jest zorientowana na teraźniejszość, która warunkuje interesy i potrzeby poszczególnych „pamiętających” grup. To do jej wymogów dostosowywany jest obraz przeszłości, co sprawia, że pamięć zbiorowa zostaje zorientowana na potrzeby bieżące, nadając historii funkcje ideologiczne i polityczne. W odniesieniu do popkultury można zaobserwować, że narzędziem owego narzucania będzie między innymi nostalgiczne bądź krytyczne podejście do retro, odpowiednie zastosowanie pastiszu, cytatu intertekstualnego, innymi słowy – kolonizacja przeszłości obejmująca aspekt estetyczny, ale też znacznie poza niego wykraczająca.

Pamięć kolektywna musi być fundowana na „historiach o wspólnej przeszłości, oferujących orientację w teraźniejszości i nadzieję na przyszłość”<sup>440</sup>. Może być ona konserwatywna, jak w wypadku reaganizmu, albo bardziej równościowa, co sugeruje koncepcja pamięci protetycznej nastawionej na budowanie empatii poprzez przekazy medialne dotyczące przeszłości. Dlatego właśnie w konstruowaniu późniejszych narracji o latach pięćdziesiątych – a zarazem zbiorowej pamięci tej epoki – większe znaczenie mają szerokie konteksty reaganizmu i Ameryki XXI wieku niż jej własne realia. To okoliczności lat osiemdziesiątych i XXI wieku decydują, na jaki obraz ery Eisenhowera jest zapotrzebo-

<sup>439</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 49.

<sup>440</sup> Astrid Erll, *Memory in Culture*, s. 34.

wanie, jakie elementy z rzeczywistości i popkultury tej epoki zaakcentować, a które przededefiniować bądź pominąć.

Wyizolowane pojęcie pamięci zbiorowej nie wyczerpuje oczywiście wszystkich zjawisk i procesów związanych z jej kolektywnym konstruowaniem i funkcjonowaniem. Aleida Assmann wprowadza dodatkowe, jeszcze bardziej precyzyjne podziały: pamięć kulturową (nieco odmienną od zbiorowej) oraz pamięć magazynującą i funkcjonalną. Warto się im przyjrzeć, wszystkie one mogą bowiem znaleźć zastosowanie w analizie kina jako narzędzia wytwarzania, kształtowania oraz repozytorium pamięci.

Pamięć kulturowa także jest formą pamięci kolektywnej (co łączy ją z pamięcią zbiorową), jednak ma charakter nieco bardziej diachroniczny, ponieważ istnieje nie w symbolach, lecz w zmaterializowanych nośnikach, artefaktach kultury magazynujących wiedzę i wspomnienia, które z kolei są uobecnianie w ramach pamięci zbiorowej – w miarę bieżących potrzeb. Innymi słowy, zarówno pamięć zbiorowa, jak i kulturowa jest kształtowana narracyjnie i symbolicznie, ale ta pierwsza ma charakter doraźny i synchroniczny, natomiast ta druga – diachroniczny i zobiektywizowany. Mimo to pamięć kulturowa pozostaje na służbie pamięci zbiorowej, gdyż jest stale przededefiniowywana i dostosowywana do warunków zmiennej teraźniejszości. Z jednej strony pamięć kulturowa powinna wprawdzie długoterminowo i w skali historycznej zapewniać poczucie tożsamości (jednocześnie je legitymizując), zakorzeniając je w „tradycji i szeroko zakrojonych doświadczeniach historycznych”<sup>441</sup>, z drugiej jednak także w ramach pamięci kulturowej zapisane są opcje konkurencyjne i kontrpamięci, aktualizowane zależnie od zapotrzebowania. Nie jest ona zatem wszechobjmująca, a jej „atrybuty” – materialne nośniki i artefakty – podlegają reinterpretacjom, dyskusjom i są przycinane do kolejnych odsłon rzeczywistości. Są one nieobiektywne już w punkcie wyjścia – książki, filmy, obrazy same okazują się bowiem interpretacjami rzeczywistości, które podlegają dalszej interpretacji. Największa różnica między pamięcią zbiorową a kulturową polega więc na tym, że ta pierwsza opiera się przede wszystkim na doraźnych, gorących relacjach między

<sup>441</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 56.

różnymi wersjami pamięci i kontrapamięci, natomiast ta druga, chłodniejsza i szersza – na napięciach między pamiętaniem a zapomnianiem, aktywnym użytkowaniem wybranych fragmentów repertuaru kulturowego a marginalizowaniem innych. Ta dialektyka także jest zresztą zmienna w czasie i zależna od kontekstu.

Przykładając kategorie pamięci zbiorowej i kulturowej do ery Eisenhowera, można zauważyć, że wraz z upływem czasu epoka ta, jej obraz i należące do niej artefakty stały się domeną pamięci kulturowej, zmagazynowanej na nośnikach materialnych. Zostały one wykorzystane i przypomniane w latach osiemdziesiątych, w ramach konstruowania tożsamości i pamięci zbiorowej doby reaganizmu. Wraz z upływem kolejnych lat proces ten się powtarza – z perspektywy XXI wieku rzeczywistość i artefakty zarówno lat pięćdziesiątych, jak i reaganizmu są już częściami pamięci kulturowej, z których wybrane elementy zostają zaktualizowane w ramach „nowej” pamięci zbiorowej. Tym razem jest ona oparta na kontrapamięciach związanych z mniejszościami, takimi jak Afroamerykanie, a zarazem z wrażliwością krytycznego retro i kina Obamy.

Jeszcze innymi, choć analogicznymi, kategoriami wprowadzonymi przez Aleidę Assmann są pamięć funkcjonalna i pamięć magazynująca. Ta pierwsza oznacza „kulturową wiedzę, wiążącą dla uczestników danej grupy”, podczas gdy druga to „zobiektywizowana wiedza kulturowa, zapisana w różnych systemach znaków i zachowana w nośnikach materialnych”, „przyjmująca ogromne ilości przyrastającej wiedzy historycznej”<sup>442</sup> – oraz jej medialnych reprezentacji. Pamięć funkcjonalna, którą można określić mianem doraźnej pamięci zbiorowej, wybiera z tej „niezróżnicowanej masy treści, które są warte zachowania w żywej pamięci, mają potencjał budujący tożsamość albo funkcjonują jako punkty orientacyjne”<sup>443</sup>.

Co ciekawe, obie te kategorie można zaaplikować do mediów rozumianych jako nośniki i przekaźniki pamięci zbiorowej. Stanowią one bowiem repozytoria wszelkich aspektów wiedzy historycznej – jej magazyny (w sposób dosłowny, jako miejsca

<sup>442</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>443</sup> Ibidem, s. 67.



przechowywania, ale też metaforyczny, czego przykładem jest Internet), w których są „archiwizowane” kategorie abstrakcyjne, aktualizowane i utrwalone w mediach. Pamięć magazynująca jest więc miejscem właściwym dla trzech kategorii bytów: po pierwsze – dla faktów historycznych, społecznych, obyczajowych, ekonomicznych związanych z latami pięćdziesiątymi i pochodzących ze źródeł prymarnych; po drugie – dla ich interpretacji w źródłach sekundarnych; po trzecie – dla ich reprezentacji konstruowanych w ramach hollywoodzkiej produkcji filmowej ery Eisenhowera (i w mediach popularnych w ogóle).

Co się dzieje, gdy wyselekcjonowane elementy tamtych czasów – na przykład w reaganizmie lęki zimnowojenne i mit przedmieść, a w krytycznym retro nienazwany problem i szowinizm – zaczynają stanowić istotne punkty orientacyjne pamięci, odgórnie wpisane w rzeczywistość (reaganizm) lub bardziej spontanicznie wynikające z kontekstu czasów (krytyczne retro)? Wybrane aspekty danych czasów zostają wówczas „przesunięte” z pamięci magazynującej do pamięci funkcjonalnej. Dlatego (całkowicie przededefiniowana) figura klasycznego buntownika powróciła w szczególnym nateżeniu w latach osiemdziesiątych, zanikając z kolei w krytycznym retro, a nieobecna w reaganizmie udomowiona żona i matka pozostaje jednym ze znaków rozpoznawczych kina XXI wieku. Mechanizm ten towarzyszy konstruowaniu każdego tekstu kultury dotyczącego przeszłości – wpisują się w niego także strategie nostalgizacji i krytycznego retro. Różne, niekiedy przeciwstawne, treści ideologiczne są bowiem ciągle przemieszczane pomiędzy pamięcią funkcjonalną a magazynującą, doceniane bądź marginalizowane w dominującej narracji społecznej. Współistnieją w stałym napięciu, ponieważ zamiana miejsc jest zawsze możliwa – polityczny i społeczny kontekst nieustannie się przekształca, a „rozszerzanie i rozsadzanie granic pamięci magazynującej stoi w dialektycznej relacji z zawężaniem pamięci funkcjonalnej”<sup>444</sup>.

*Memory studies* pozwalają przyjrzeć się również charakterowi zmian, jakim podlegają pamięć kolektywna oraz mechanizmy upamiętniania przeszłości. Nie sposób tu ustalić konkretnej

<sup>444</sup> Ibidem, s. 68.

cezury czasowej, także dlatego, że procesy te zachodzą w różnym tempie w odniesieniu do różnych obszarów i społeczeństw. Niemniej jednak można zauważyć, że „dawniej”, w zachodnim kręgu kulturowym, najpowszechniejsze było kreowanie tożsamości zbiorowej głównie w oparciu o pamięć heroiczną i martyrologiczną, historię własnych zwycięstw bądź cierpień, zawsze przekładających się na wyobrażenie swojej wspaniałości, wyjątkowości i wyższości. Taka pamięć automatycznie warunkuje postrzeganie wspólnot, w tym narodowych, jako spójnych i jednolitych całości organizowanych przez hegemoniczne wyobrażenia – tożsamość i pamięć. Nie jest jednak przypadkiem, że naukowe zainteresowanie pamięcią i rozkwit studiów pamięciologicznych przypadły na lata osiemdziesiąte, kiedy nastąpiło nie tylko gwałtowne przyspieszenie medialne, ale też szczyt refleksji postmodernistycznej przekształcający sposób myślenia o przeszłości, czego przykładem są publikacje Haydena White’a o historii jako narracji i konstrukcie zależnym od kontekstu<sup>445</sup>. Kulturowe wojny tego okresu przyczyniły się ponadto do *novum*, jakim było rozciągnięcie pojęcia tożsamości zbiorowej (a w konsekwencji – pamięci) poza kwestie narodowe, poszerzenie jej o religię, etniczność, *gender* bądź rasę<sup>446</sup>.

Sprawiło to, że w toku geopolitycznych procesów zachodzących na świecie w XX wieku coraz silniej zaczęła wyłaniać się szeroka kategoria tożsamości (a więc i pamięci) mniejszościowej (często opartej na doświadczeniu traumatycznym, na przykład niewolnictwie i podległości kolonialnej). Odnosi się ona nie tylko do relacji między grupami tak wielkimi jak narody – na przykład dawni kolonizatorzy i kolonie – ale też do bardziej partykularnych relacji w ich obrębie (na przykład rasowych, klasowych). W tym ujęciu koncentracja na pamięci, która tak bardzo zdominowała drugą połowę XX oraz XXI wiek, zyskuje moc generowania przemian i podważania *status quo*. Pojawiają się nowe sposoby pamiętania, które uwzględniają już nie tylko męczeństwo i zasługi, ale także „odpowiedzialność za własne

<sup>445</sup> Por. na przykład: Hayden White, *Proza historyczna*, przeł. Rafał Borysławski i inni, Universitas, Kraków 2009.

<sup>446</sup> Por. Astrid Erll, *Memory in Culture*, s. 2.

winy i empatię<sup>447</sup>. Taka praktyka pamiętania będzie otwarta na punkt widzenia innych – albo stojących poza wspólnotą narodową (w obszarze niemieckich *memory studies* bada się pamięć ofiar II wojny światowej pochodzących spoza III Rzeszy), albo do niej należących (kwestia niewolnictwa i rasizmu w Stanach Zjednoczonych). Państwa, rezygnując z korzystnego autowizerunku, coraz częściej są bowiem skłonne uznać zarówno krzywdę wyrządzoną innym, jak i dyskryminację własnych obywateli. Optymistycznie można zauważyć, że – w dobie współczesnej demokracji medialnej – nawet jeśli nie będzie to gest zinstytucjonalizowany i odgórny, głosy mniejszości i tak mają szansę zaistnieć i wpisać się w kolektywne formy pamięci<sup>448</sup>.

W tym świetle nostalgizująca pamięć o erze Eisenhowera, stanowiąca narzędzie bieżącej polityki administracji Ronalda Reagana, byłaby więc pamięcią (i formą polityki historycznej) „starego” typu. Jej selektywność polega bowiem na wypieraniu tego, co konfliktowe, po to, by stworzyć idealizowaną i jednolitą wizję przeszłości, która okazuje się jednak totalna, odgórnie niwelując wewnętrzne podziały poprzez ich eliminację. Pamięć obecna w krytycznym retro to już stadium kolejne, konsekwencja uwzględniania kulturowego zróżnicowania społeczeństw oraz pamięci mniejszościowej wielu grup, znak „podążania tropem etycznych postulatów praw człowieka”<sup>449</sup>. Oczywiście nie sugeruję tu ewolucyjnego następowania po sobie kolejnych form pamięci kolektywnej – funkcjonują one równolegle, konkurując ze sobą, dominując lub ustępując sobie miejsca w przestrzeni publicznej. By kolektywna pamięć krytyczna w ogóle zaistniała, musiały jednak nastąpić pewne procesy historyczne dostarczające odpowiedniego kontekstu – między innymi rozpad imperiów kolonialnych, kontestacja i kontrkultura, a potem wojny kulturowe w Stanach Zjednoczonych.

<sup>447</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 15.

<sup>448</sup> Na przykład Turcja konsekwentnie ignoruje ludobójstwo Ormian popełnione w czasie I wojny światowej, przebija się ono jednak do świadomości publicznej zarówno przez publikacje naukowe, jak i popkulturę.

<sup>449</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 18.

Wśród alternatywnych form przepracowywania pamięci w popkulturze, odchodzących od schematów heroizacji, znajduje się krytyczne retro. Nie tylko daje ono możliwość zdystansowanego spojrzenia na własną kulturę w sposób uwzględniający wielość perspektyw, ale proponuje też pogłębioną refleksję nad wcześniejszymi (obowiązującymi) konstrukcjami pamięci, w których pozytywny autowizerunek odgrywał rolę pierwszoplanową. Być może także dlatego większość filmów z nurtu krytycznego retro tak bardzo akcentuje mediatyzację rzeczywistości i rolę dyskursu medialnego, nie poprzestając jedynie na powierzchownym intertekstualizmie, obecnym w filmach spod znaku nostalgii za epoką rock'n'rolla. W to miejsce krytyczne retro proponuje zarówno zastępowanie pamięci przez jej dyskurs (narrację o pamięci), jak i rekonstrukcję pamięci wcześniej utraconej, poddanie krytycznej refleksji samych procesów kulturowego pamiętania – wypełnianie luk w odpowiedzi na potrzebę odzyskania (i uznania) swojej wersji historii przez grupy mniejszościowe i peryferyjne.

### 3. Retro a nostalgia

Aleida Assmann zwraca uwagę, że o ile w europejskich studiach pamięciologicznych dominującym i centralnym pojęciem jest pamięć zbiorowa, wprowadzona przez Maurice'a Halbwachsa, o tyle badania amerykańskie ugruntowały inne terminy i podziały<sup>450</sup>. Jeden z nich ma charakter diachroniczny – według niego pamięć archaiczna wiązana jest ze społeczeństwami tradycyjnymi (tutaj kluczowe koncepcje to tradycja i mit), z kolei pamięć nowoczesna (*modern memory*) obejmuje zapominanie i zostawianie przeszłości za sobą, właściwe społeczeństwom przyspieszenia informacyjnego i technologicznego (także nakierowanej na przyszłość erze Eisenhowera). Trzecią formą jest pamięć postmodernistyczna, zaczynająca się w latach sześćdziesiątych – powrót do przeszłości, dowartościowanie roli wspomnień, które są już

<sup>450</sup> Ibidem, s. 59.

jednak dyskursywne, samoświadome, ostentacyjnie subiektywne i wzajemnie konkurencyjne (stąd w popkulturze postmodernistycznej moda na retro oraz intertekstualność). Ponieważ to podejście do kwestii pamięci, a także koncepcje końca wielkich narracji, subiektywnego oraz narracyjnego charakteru historii i historiografii dostarczyły najsilniejszego impulsu dla rozwoju *memory studies*, można powiedzieć, że teorie postmodernistyczne najpierw zainspirowały współczesne badania nad pamięcią, by potem zostać przez nie wchłonięte. Kulturowe reprezentacje ery Eisenhowera w kolejnych, politycznie odmiennych rzeczywistościach, lokujących się po dwóch stronach barykady wojen kulturowych, należą więc nie tylko do studiów pamięciologicznych, ale też do postmodernizmu. Dlatego ich analiza przy zastosowaniu związanej z nim terminologii – film nostalgiczny, nostalgia i retro – będzie najtrafniejsza i najpełniejsza.

W potocznym odbiorze termin „retro” rozumiany jest jako odwoływanie się do przeszłości. Najbardziej podstawowa definicja jest jednak dalece niewystarczająca i wymaga nie tylko doprecyzowania, lecz również odróżnienia od określeń podobnych i często stosowanych wymiennie. Simon Reynolds w *Retromanii* trafnie ujmuje retro jako „samoświadomą fetyszyzację stylizacji danego okresu (w muzyce, modzie, designie) kreatywnie wyrażoną przez cytaty i pastisz”<sup>451</sup>, i szerzej: jako luźne określenie wszystkich zjawisk odnoszących się do względnie nieodległej przeszłości kultury popularnej<sup>452</sup>. Definicja ta, obejmująca cały obszar kultury, okazuje się adekwatna także w odniesieniu do

<sup>451</sup> „[retro] refers to a self-conscious fetish for period stylisation (in music, clothes, design) expressed creatively through pastiche and citation”. Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber & Faber, New York 2011, s. XII. Proponuję własne tłumaczenie z angielskiego, ponieważ dosłowność przekładu (nacisk na słowa „samoświadomość” oraz „stylizacja”) lepiej służy celom mojej książki. W tłumaczeniu Filipa Łobodzińskiego definicja retro wygląda nieco inaczej: „[retro] odnosi się do świadomego fetyszyzowania minionej epoki (poprzez muzykę, stroje oraz stylistykę wnętrza i przedmiotów), a realizowanego dzięki twórcy wykorzystaniu pastiszu i cytatu”. Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 12.

<sup>452</sup> Por. *ibidem*.

kina amerykańskiego, ponieważ podkreśla dwa fundamentalne aspekty omawianego zjawiska. Po pierwsze, wyraźnie zaznacza, że retro jest kategorią estetyczną, dla której kluczowy jest auto-refleksyjnie cytowany bądź odtwarzany styl danej epoki. Po drugie podkreśla, że retro dotyczy przeszłości „nowoczesnej”, stosunkowo niedawnej, istniejącej w „żywej” pamięci, nie obejmując okresu sprzed rewolucji przemysłowej (czas ten pokrywa się mniej więcej z wynalezieniem mediów dosłownie rejestrujących rzeczywistość). Odróżnia to retro od zawsze obecnego w kulturze sięgania do historii, której świadkowie już odeszli – „zamkniętej”, a niekiedy wręcz legendarnej.

Reynolds, który (odwołując się też do Derridiańskiej duchologii) poświęcił *Retromanię* przede wszystkim muzyce popularnej, wyszczególnia kilka dalszych cech typowych dla retro w ogóle, wyróżniających je spośród innych strategii mówienia o przeszłości. Retro opiera się więc na materiałach pozwalających szczegółowo odtworzyć styl, takich jak zdjęcia, nagrania audio i wideo, współcześnie szeroko dostępnych dzięki Internetowi. W rezultacie margines twórczego błędu, charakteryzujący chociażby modę na gotyk, jest tu bardzo niewielki. Ponadto retro odnosi się głównie do wytworów kultury popularnej, podczas gdy wcześniejsze odrodzenia „powstawały w łonie najwyższych warstw społecznych, wśród artystowskich arystokratów i antykwariuszy o wyrafinowanych upodobaniach do wykwintnych egzemplarzy kolekcjonerskich”<sup>453</sup>. W ten sposób pamięć kolektywna zaczyna dotyczyć przede wszystkim obszaru kultury popularnej i przedstawień medialnych, a miejsce i czas akcji są określane – także w kinie – przez ikony, obrazy, rekwizyty, piosenki i piętrowe cytaty z tekstów kultury, w tym filmów i seriali. Sięgając do terminologii studiów pamięciologicznych, można tu skorzystać z pojęcia kondensacji, czyli „skompresowania kilku złożonych pojęć, zjawisk, uczuć, obrazów w pojedynczy obiekt”<sup>454</sup> – jak skórzana kurtka, od lat pięćdziesiątych symbolizująca bunt.

<sup>453</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>454</sup> Astrid Erll, *Memory in Culture*, s. 145.

Ostatnia, niezwykle istotna charakterystyka mówi, że retro nie dąży ani do idealizowania, ani do sentymentalizowania przeszłości, a raczej się nią bawi za pomocą narzędzi postmodernizmu, takich jak pastisz, cytat intertekstualny, recykling, brikolaż. Na neutralność tych praktyk, które dopiero w ekranowych aktualizacjach mogą zyskać konkretny rys (na przykład sentymentalny albo krytyczny), wskazuje definicja pastiszu, czyli jednego z kluczowych narzędzi postmodernizmu. Jest on „imitacją [...], podrabianiem innych stylów” (a zatem warunkiem koniecznym zaistnienia retro), „neutralnym przypadkiem praktyki podrabiania, pozbawionym ukrytej intencji parodystycznej, satyrycznego impulsu [...], pustą parodią”<sup>455</sup>, co oznacza, że sam z siebie nie nacechowany emocjonalnie, może być dowolnie wykorzystywany przez twórców. Neutralny charakter pastiszu podkreślają też jego inni badacze, na przykład Ingeborg Hoesterey<sup>456</sup> i Richard Dyer<sup>457</sup>.

W zestawieniu z trwałą obecnością trendu retro opisywanie go przez odniesienia do relatywnie nieodległej przeszłości rodzi interesującą kwestię definicyjną. Retro, jak każde długo istniejące zjawisko kulturowe, okazuje się bowiem procesem zmiennym, którego granice są elastyczne. Z jednej strony samo się uhistoryczniło – początek retro jako stałej i powszechnej tendencji to koniec lat sześćdziesiątych, gdy elementami „żyjącej historii” były lata trzydzieste i czterdzieste XX wieku, a czasem jeszcze epoka jazzu. Pod koniec drugiej dekady XXI wieku moda retro obejmuje już jednak także lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte wieku XX, czyniąc (na razie) pojedyncze wycieczki w dokonania jeszcze bliższej przeszłości. Dlatego definicja retro musi być procesualna i zmieniać się wraz z przyrostem czasu i kolejnych przykładów, co nie oznacza, że przesuwa się również jej dolna granica

<sup>455</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, s. 193, 195.

<sup>456</sup> Ingeborg Hoesterey, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2001. Na pastisz można też spojrzeć w świetle *memory studies*, jako na przykład pamięci mediów (w przytoczonym rozumieniu Astrid Erl). Pastisz byłby więc pamięcią gatunkową opartą na przejmowaniu konwencji i mód.

<sup>457</sup> Richard Dyer, *Pastiche*, Routledge, New York 2006.

czasowa. Współczesne odwołania do – na przykład – epoki jazzu nadal są więc przejawami retro, a nie „historyzmu”. Retro będzie zarówno najnowsza wersja *Wielkiego Gatsby’ego* (*The Great Gatsby*, 2013, reż. Baz Luhrmann), zgodnie z fabułą powieści Francisca Scotta Fitzgeralda rozgrywająca się w szalonych latach dwudziestych, czasie dawno już niepamiętanym bezpośrednio przez współczesnych widzów, jak i osadzony w latach osiemdziesiątych XX wieku serial Netflixa *Stranger Things* (2016–) odwołujący się do popkulturowych doświadczeń pokolenia, którego dzieciństwo i nastoletniość przypadły na tamten okres i fenomen Kina Nowej Przygody.

Jak już wspomniałam, moda retro w kinie rozpoczęła się pod koniec lat sześćdziesiątych i umocniła w kolejnej dekadzie. To wówczas na ekranach pojawiły się filmy prowadzące do konkluzji tylko trochę mijającej się z prawdą, że „najważniejszą nową rzeczą w kinie amerykańskim lat siedemdziesiątych jest to, co stare. Nie mają one własnej kultury, własnego stylu, chyba że nostalgii”<sup>458</sup>, na co wskazują na przykład *Ojciec chrzestny* (*The Godfather*, 1972, reż. Francis Ford Coppola), *Ządło* (*The Sting*, 1973, reż. George Roy Hill), *Wielki Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974, reż. Jack Clayton) i *Ojciec chrzestny II*. Ich realizacja przypadła z jednej strony na czas kontestacji i kontrkultury, aktualizującej się także w modzie retro, czego dowodzi *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967, reż. Arthur Penn), z drugiej – stopniowo narastającej dominacji postmodernizmu. Ten okres w kinie Stanów Zjednoczonych naznaczyły więc dwie równoległe, a zarazem przeciwstawne tendencje: nostalgiczno-elegijna, wprost kontynuująca mitotwórczą funkcję kina gatunkowego pierwszych dekad Hollywood, oraz krytyczna, demitologizująca. W kinematografii – w obu tych zjawiskach – chodziło jednak nie tylko o sięgnięcie do relatywnie wówczas nieodległej przeszłości historycznej, ale przede wszystkim o samoświadomość tej strategii, czyli zastosowanie filtra historii kina, konwencji i ikon filmowych zapośredniczających obraz wybranych epok. Jeden z kluczowych wyznaczników retro i jego warunek konieczny,

<sup>458</sup> Thomas Doherty, *Teenagers & Teenpics...*, s. 234.



nieakcentowany przez Reynoldsa, to bowiem autorefleksyjność, oznaczająca nie tylko zastępowanie przedstawiania przeszłości jej tematyzowaniem, ale także poszerzanie jej zakresu. Z jednej strony, co zresztą oczywiste, na ekranie uwzględniano dzieje – z braku lepszego słowa określe je mianem podręcznikowych. Bohaterowie, jak w każdym filmie historycznym, są więc osadzeni na tle wydarzeń decydujących o trajektorii ich losów, a lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku szczególnie upodobały sobie czasy prohibicji, wielkiego kryzysu i II wojny światowej, na co wskazują wymienione przykłady. Z drugiej strony, co odróżnia omawiany trend od filmów „po prostu” historycznych, pełnoprawnym elementem tych przedstawień staje się przeszłość kina, czyli powrót do kultury filmowej poszczególnych dekad; w tym sensie retro będzie zatem równoznaczne z autotematyzmem. Wkraczając w optykę *memory studies*, można zauważyć, że autotematyzm, intertekstualność oraz pastisz również będą rodzajem pamięci – gatunkowej, tekstu kultury, mniej opartej na minionych wydarzeniach, a bardziej na przejmowaniu mód i konwencji. Dlatego twórcy drugiej połowy XX wieku traktują nurty i trendy, a zwłaszcza ikony – takie jak *film noir* bądź kino gangsterskie, z jego bohaterami, trenczami, fedorami i bronią – na równi z Czarnym Czwartkiem, 18. poprawką do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, wojnami gangów i atakiem na Pearl Harbor.

Tak ukazane minione epoki ulegają „estetycznej kolonizacji”<sup>459</sup> – retrospektywnemu „podbojowi” narzucającemu selektywne wyobrażenia o tym, czym była przeszłość i jak wyglądała. Twórcy posługujący się estetyką retro w istocie dokonują bowiem (mniej lub bardziej) arbitralnego wyboru tego, co sami uznają za szczególnie fotogeniczne, malownicze, typowe – w sensie „filmowym”, niekoniecznie kierując się historyczną precyzją (przy założeniu, że to w ogóle możliwe). Co znaczące, zapośredniczenie przeszłości przez kulturę wizualną jest podwójne – zarówno przez procesy towarzyszące powstawaniu oryginalnych dzieł (kino gang-

<sup>459</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. Katarzyna Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 76.

sterskie lat trzydziestych), jak i późniejsze pastiszowanie pierwotnej estetyki (retro w gangsterskim kinie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, na przykład *Dawno temu w Ameryce* [*Once Upon a Time in America*, 1984, reż. Sergio Leone]). Często będzie to równoznaczne z estetyzowaniem. W tym ujęciu retro jest więc strategią kreowania kolektywnej pamięci o niedawnej przeszłości, stosowaną przez twórców kulturowych artefaktów (nie tylko w ramach imaginarium kinematograficznego), którzy kierują się zmysłem estetycznym i wizualną atrakcyjnością.

Tak rozumiana moda retro (przede wszystkim w sztuce, także użytkowej) pojawiła się już na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, gdy zaczęto sięgać po wybrane elementy wzornictwa secesyjnego, takie jak motywy roślinne. Emblematyczna dla tego trendu stała się ponowna popularność witrażowych lamp projektu Tiffany'ego, przyczyniająca się też do gwałtownego rozwoju rozważań na temat estetyki kampu<sup>460</sup>. Nie była to jeszcze moda wszechobejmująca – reprezentacja art nouveau w kinie wypada dużo skromniej niż późniejszego art déco i stylu ery Eisenhowera. Za jeden z nielicznych przykładów może posłużyć *My Fair Lady* (1964, reż. George Cukor), film ten nie jest jednak reprezentatywny ani dla trendów ekranowych tego okresu (mimo jego znacznej popularności<sup>461</sup>), ani dla wprowadzania estetyki retro w kinie. Dzieło Cukora pozostaje bowiem obrazem po prostu kostiumowym w przerysowanym, umownym i musicalowym stylu klasycznego Hollywood<sup>462</sup>, operującym raczej efektownym *glamour* niż samoświadomością stylu epoki, która jest warunkiem koniecznym retro mody. Wskazuje jednak, że jej pojawienie się w kinematografii końca lat sześćdziesiątych nie nastąpiło w kulturowej i społecznej próżni, wręcz przeciwnie – wynikało z powszechnie panującej atmosfery estetycznej, kreowanej zarówno w muzeach (na przykład wystawy secesji i art déco w nowo-

<sup>460</sup> Susan Sontag opublikowała *Notatki o kampie* w 1964 roku.

<sup>461</sup> *My Fair Lady* dostał osiem Oscarów i znalazł się na ósmym miejscu najbardziej kasowych filmów dekady; zob. <http://www.filmsite.org/boxoffice2.html> (dostęp: 18.04.2018).

<sup>462</sup> Z umowną dbałością o historyczną wiarygodność.

jorskim MoMA), jak i w masowym designie, czego przykładem będą właśnie lampy Tiffany’ego, ale też wzory tapet bądź okładki kolorowych magazynów. Gwałtowny rozwój filmowego retro w późnych latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych był więc elementem pejzażu kulturowego wykreowanego w mediach masowych, który współtworzyły czasopisma, muzyka, głośne ekspozycje i design, zarówno ekskluzywny, jak i popularny.

Eksploatowanie secesji okazało się pewnego rodzaju poligonem doświadczalnym, jaskółką właściwej mody retro i jej strategii, które ukonstytuowały się wraz z dużo bardziej triumfalnym i powszechnym powrotem formacji chronologicznie późniejszej niż secesja. Art déco (pierwotnie trwające w latach 1919–1939) podbiło bowiem modę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zgodnie z mechanizmem estetycznej kolonizacji, zarówno powojenna epoka jazzu, jak i okres wielkiego kryzysu zostały zdefiniowane na nowo – przez styl zastępujący rzeczywistość. Zrekonfigurowano jednak także ów styl – lata dwudzieste i trzydzieste zlały się w jedno, a powojenne, optymistyczne spojrzenie na przyszłość w epoce jazzu oraz nowoczesność kryjąca się w geometrycznych, zdyscyplinowanych wzorach architektonicznych i zdobniczych zostały zamienione w estetyczny i samoświadomy emblemat przeszłości.

Inaczej niż moda na secesję, która właściwie ominęła filmy, popularność art déco nie tylko znalazła odzwierciedlenie na wielkich ekranach, ale wręcz określiła przyszłość amerykańskiej kinematografii, dobitnie wyznaczając obowiązującą od tego momentu dominację retro – filmy takie jak *Bonnie i Clyde*, *Żądło* bądź *Chinatown* do dziś pozostają wzorcami i punktami odniesienia dla kolejnych kinematograficznych retro strategii. Istotne jest też, że później kinematografia zawsze już uczestniczyła w estetycznym, retrospektywnym definiowaniu kolejnych epok (w XXI wieku często wręcz kreując mody, a tym samym wyprzedzając design i muzykę). Dla przykładu: lata czterdzieste odzyskały ekranową świetność w tendencji *retro-noir*, dominującej jeszcze w latach siedemdziesiątych, a era Eisenhowera stała się kluczowa dla lat osiemdziesiątych i reaganizmu, które z kolei przeżywają renesans współcześnie. Sprawia to, że określenia

typu „najbardziej zmitologizowana epoka” bądź „najbardziej fetyszizowany okres”, zyskujące także znaczący wymiar marketingowy, zostały już zastosowane chyba do wszystkich dekad w najnowszej amerykańskiej historii, trwających nie tyle w podręcznikach, ile w popkulturze.

Warto zwrócić uwagę, że obserwacje Elizabeth E. Guffey – „retro nie poszukuje przykładów dumnej przeszłości, przemierza natomiast nieotwarte szafy i zaciemnione zaułki”<sup>463</sup> – doskonale podsumowują także kinowy postmodernizm krytyczny spod znaku Briana De Palmy, Olivera Stone’a, Quentina Tarantino, Baza Luhrmanna czy Christophera Nolana. Jak pisze Guffey,

[...] atrybuty retro, jego autorefleksyjność, ironiczne przedstawienia przeszłości, lekceważenie dla tradycyjnych granic oddzielających „wysokie” od „niskiego”, wszystko to jest echem kwestii fundujących teorię postmodernizmu<sup>464</sup>.

Jest on oparty na cytatach intertekstualnych, zerwaniu z zasadą *decorum*, dekonstrukcji, zabiegach dystansujących, „stylu MTV” i zaniku poczucia ciągłości historii, przy jednoczesnym fetyszizowaniu jej poszczególnych obszarów i symboli. Retro cytuje bowiem z przeszłości, ale zmienia kontekst tych cytatów, nadając im odmienne znaczenie i stosując pastisz, co wraz z przełomem lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku przerodziło się w kulturowy recykling. W jego ramach – inaczej niż w retro wcześniejszych dekad (i kinie nostalgicznym) – twórcy nie powracają do przeszłości ujmowanej *en bloc*, lecz wybierają z niej konkretne, często pojedyncze elementy, które na zasadzie stapiania rozmaitych cytatów zaczynają tworzyć nową, płynną całość. Wektor strategii zostaje więc odwrócony – zamiast ze współczesności przenosić się w przeszłość, to jej poszczególne elementy zostają włączone w narrację terażniejszą, co istotne, bez zachowania porządku historycznego bądź hierarchii rejestrów, czego przykładów dostarczą filmy takie, jak *Świadek mimo woli* (*Body Double*, 1984, reż. Brian De Palma), *Pulp Fiction* (1994, reż. Quentin Tarantino) czy *Jackie Brown* (1997, reż. Quentin Tarantino).

<sup>463</sup> Elizabeth E. Guffey, *Retro...*, s. 14.

<sup>464</sup> *Ibidem*, s. 21.

Konieczny rozdźwięk między pamięcią „historyczną” a „audiowizualną” powinien rodzić pytanie także o inny rodzaj spoglądania w przeszłość, czyli o nostalgię. Pojęcie to, wywiedzione z diagnozowania stanu emocjonalnego żołnierzy tęskniących za domem rodzinnym, z czasem zaczęło oznaczać tęsknotę za idealizowaną przeszłością, podobnie jak retro naznaczając kulturę drugiej połowy XX wieku. Jak pisze Svetlana Boym, „nostalgia (od *nostos* – »wracać do domu« – i *algia* – »tęsknota«) jest tęsknotą za domem, który już nie istnieje, albo nie istniał nigdy”<sup>465</sup>. Żal za miejscem to jednak przede wszystkim tęsknota za czasem, co jest nieuniknione, ponieważ czas i przestrzeń są nierozzerwalne, wzajemnie się warunkują i definiują. Owo utracone (bądź wymaginowane) miejsce istnieje zatem w dwóch wymiarach – w niedoskonałej pamięci „tu i teraz”, ale też w czasie. Oba określają jego tożsamość, nie tę „prawdziwą”, lecz ważniejszą – która przetrwa przekazywana kolejnym generacjom, zakłeta w obrazach, filmach i literaturze, zniekształcona nowym kontekstem swej kulturowej egzystencji i doraźną potrzebą, która ją przywołała. W odniesieniu do kultury popularnej i kina amerykańskiego doskonale widać, że nostalgia dotyczy nie tylko tego, co faktycznie zostało utracone (jak rzeczywistość kolonialna w brytyjskim kinie z nurtu *Raj Revival* bądź francuskim *cinéma de patrimoine*), ale wręcz przeciwnie – silnie tutaj obecna nostalgia działa odwrotnie, nadając obiektom nostalgicznego kultu nieśmiertelność i wywołując je z niebytu, niekiedy wręcz stwarzając od nowa, czego przykłady znajdziemy w fetyszyzującym erę Eisenhowera kinie lat osiemdziesiątych.

Dlatego drugim kluczowym pojęciem, obok retro, jest film nostalgiczny, opisywany przez Fredrica Jamesona, który nadał mu dwa znaczenia. Węższe obejmowało filmy pokazujące w sposób idealizujący konkretny wycinek przeszłości (niekiedy z istotnymi elementami określającymi jej tożsamość, na przykład doświadczeniami pokoleniowymi). W szerszym chodzi już nie o przywracanie rzeczywistości historycznej, ale jej zmedia-

<sup>465</sup> Svetlana Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. Lidia Stefanowska, [w:] *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, Czarne, Wołowiec 2002, s. 273.

tyzowanego obrazu, stylu, atmosfery i rytuałów, kreowanie mitycznego porządku (na przykład wokół „magicznych” postaci i miejsc), a przede wszystkim pewnego doświadczenia popkulturowego, także kinematograficznego<sup>466</sup>. Dla Jamesona podstawą analizy stały się dwa obrazy z lat siedemdziesiątych odnoszące się do ery Eisenhowera – *Amerykańskie graffiti* (*American Graffiti*, 1973, reż. George Lucas) i *Gwiezdne wojny* – jaskółki prawdziwej eksplozji mody na ten okres, która przypadła na kolejną dekadę.

Uwagę zwraca zwłaszcza drugi przykład, bowiem *Amerykańskie graffiti*, w przeciwieństwie do *Gwiezdných wojen*, faktycznie cofa się do idealizowanej, ale istniejącej przeszłości. „Dawno temu w odległej galaktyce” to natomiast czysta fikcja nieodnosząca się do rzeczywistości historycznej. Inaugurująca Kino Nowej Przygody<sup>467</sup> *space opera* Lucasa przywraca jednak konkretne doświadczenie kinematograficzne i telewizyjne właściwe latom pięćdziesiątym, gdy jej twórca był dzieckiem, podobnie jak jego rówieśnicy wychowanym na tanich *science fiction* klasy B oraz popularnych serialach telewizyjnych. *Gwiezdne wojny* miały zaspokoić tęsknotę widzów za utraconymi dzieciństwem i nastoletniością poprzez przywracanie nastroju tego czasu, wspomnień związanych z powstającą wówczas popkulturą, która ich ukształtowała. Twórcy Kina Nowej Przygody, George Lucas i Steven Spielberg, wielokrotnie wspominali zresztą, że kręcili filmy takie, na jakich się wychowali – tego rodzaju kino dawali też publiczności, mogącej dzięki niemu „zaspokoić głębsze i prawdziwie nostalgiczne pragnienie powrotu do tamtego okresu i powtórnego przeżycia dawnych, obcych wytworów jego estetyki”<sup>468</sup>.

<sup>466</sup> Por. Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, s. 198, 199.

<sup>467</sup> Za początek Kina Nowej Przygody uważa się rok 1977, gdy premierę miały *Gwiezdne wojny* oraz *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (*Close Encounters of the Third Kind*) Stevena Spielberga. Największy rozkwit tego zjawiska przypadł na lata osiemdziesiąte i właśnie z nimi jest kojarzony, co związane było z premierą filmu *Poszukiwacze zaginionej Arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, reż. Steven Spielberg).

<sup>468</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, s. 198–199.

Co ciekawe, właśnie ta cecha *Gwiezdných wojen* okazała się trwała ze względu na wyjątkową popularność serii Lucasa. Pierwszy film nakręcony w 1977 roku przywracał emocje odbiorcze po raz pierwszy przeżywane w latach pięćdziesiątych. Z kolei *Przebudzenie mocy* (*Star Wars: Episode VII – The Force Awakens*, 2015, reż. J.J. Abrams) było obliczone na wywołanie podobnego efektu u widzów, którzy widzieli wcześniejsze odsłony kosmicznej sagi jako dzieci i nastolatki w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Twórcy wykorzystują ich nostalgię całkowicie świadomie, *Przebudzenie mocy* odwołuje się bowiem nie tylko fabularnie, ale i estetycznie do części pierwszej, stając się nie tyle jej sequelem, ile wręcz remakiem (podobieństwo fabuły, analogiczne postacie, estetyka). Tak zarysowane kryteria filmu nostalgicznego – przywołującego nie realną przeszłość, lecz konkretne doświadczenie kinematograficzne o charakterze pokoleniowym bądź grupowym (w każdym razie intersubiektywnym) – spełnia wiele innych filmów. Do najnowszych przykładów należą *La La Land* (2016, reż. Damien Chazelle), autorefleksyjnie oparty na nostalgii za starymi musicalami, bądź aktorska wersja *Pięknej i Bestii* (*Beauty and the Beast*, 2017, reż. Bill Condon), do tego stopnia bazująca na popularności animowanego filmu wytwórni Disneya (*Beauty and the Beast*, 1991, reż. Gary Trousdale, Kirk Wise), że aż odtwarzająca go niemal dosłownie (analogiczne ujęcia, kostiumy, gesty wzorowane na animacji). Trwałość tego zjawiska (Disney planuje aktorskie remaki wielu swych klasycznych dzieł oraz kolejną trylogię *Gwiezdných wojen*) wskazuje, że pokoleniowa nostalgia za rolą minionego doświadczenia odbiorczego stała się istotnym dobrem konsumpcyjnym – z pewnością już w czasach narodzin Kina Nowej Przygody nie sposób było określić, na ile jest wyrazem autentycznie przeżywanych emocji, a na ile zostały one sfabrykowane w ramach dobrze rokującego „marketingu przeszłości”.

Ponieważ nostalgia funkcjonuje zarówno przez wskrzeszanie uczuć doznanych w dzieciństwie i wczesnej młodości, jak też przez idealizację konkretnego okresu (jak w *Amerykańskim graffiti*), jest kategorią psychologiczno-emocjonalną, podczas gdy retro należy do obszaru estetyki. Nie są to więc pojęcia ani

wymienne, ani synonimiczne, ewentualnie mogą się na siebie nakładać. Często bywają jednak utożsamiane, co widać chociażby w tytule ostatniej książki Zygmunta Baumana, który łączy w jedno słowa „retro” i „utopia”, pisząc zarazem o idealizacji przeszłości. Podobnie jest w cytowanych tekstach Jamesona, definiującego film nostalgiczny za pomocą wyznaczników retro – „łśniących cech obrazu”, „atrybutów mody”, „intertekstualności”<sup>469</sup> – i piszącego wprost: „film nostalgiczny (co Francuzi trafnie nazwali *la mode rétro* – modą retro)”<sup>470</sup>. Ten trop – wymienności omawianych kategorii – można też znaleźć we współczesnym piśmiennictwie, czego przykładem są chociażby teksty Paula Grainge’a, badacza zajmującego się kinem w ramach studiów pamięciologicznych.

W *la mode rétro*, podobnie jak w *Amerykańskim graffiti* i zapowiadanych przez nie nurcie nostalgii za epoką rock’n’rolla lat osiemdziesiątych, estetyczna kategoria retro nakładała się na nostalgię, czyli idealizującą tęsknotę – zjawisko z obszaru psychologii. Nie oznacza to jednak identyczności między retro a nostalgią. Jest to uproszczenie mogące wywołać błędne wrażenie, że wszystkie spojrzenia w przeszłość są równoznaczne z konserwatyzmem. Kategorie retro i nostalgii mogą bowiem funkcjonować oddzielnie, zwłaszcza retro bez nostalgii. Może ono przynieść także niesentymentalny, a niekiedy wręcz polemiczny i nieufny stosunek do przeszłości, funkcjonując jako nośnik kontrapamięci – kwestionowania oficjalnej narracji (i pamięci) historycznej – czego dowodem są zarówno kontestacyjne antywesterny, jak i tendencje kinowe XXI wieku, krytyczne retro i rewizjonizm historyczny. Odslony retro końca XX wieku wskazują wszak na to, że jest ono neutralne, łącząc się z innymi zjawiskami wręcz na zasadzie immersji (jak chociażby z nostalgią). Paradoksalnie, doskonałą elastyczność retro znakomicie widać zarówno w konserwatywnym

<sup>469</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu...*, s. 76.

<sup>470</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, s. 197. Warto zwrócić uwagę, że Jameson pisze o *la mode rétro*, co oznacza nie retro w ogóle, jak sugeruje ten cytat, ale konkretny nurt w kulturze i kinie francuskim lat siedemdziesiątych; por. przypis 427.



reaganizmie, jak i zjawisku dokładnie przeciwnym, czyli krytycznym retro XXI wieku.

Być może ta problematyczność terminologiczna sprawiła, że Svetlana Boym – koncentrująca się głównie na analizie tęsknoty za Związkiem Radzieckim – dokonała rozróżnienia na dwa rodzaje nostalgii: refleksyjną (*reflective*) i pokrzepiającą (*restorative*). Refleksyjność oznacza „nacisk na samą tęsknotę [...], pamięć o ambiwalencji [...], nieuciekanie przed sprzecznościami nowoczesności”. Nostalgia pokrzepiająca „nie postrzega siebie jako nostalgii, ale jako prawdę i tradycję”<sup>471</sup>, „chroni prawdę absolutną, w którą powątpiewa nostalgia »refleksyjna«”<sup>472</sup>. Jak dalej zauważa Boym, „ta typologia pozwala dokonać rozróżnienia na narodową pamięć, opartą na jednej opowieści o tożsamości, oraz na pamięć społeczną, opartą na strukturze kolektywnej, która nazywa, ale nie definiuje pamięci indywidualnej”<sup>473</sup>, potwierdza też inne twierdzenie autorki – „podczas gdy tęsknota jest uniwersalna, nostalgia może dzielić”<sup>474</sup>. Ta refleksja Boym dobrze wpisuje się w analizowaną w *memory studies* dialektykę pamiętania i zapominania. Pamiętanie, rozumiane także jako uwzględnianie wielu perspektyw (w tym mniejszościowych) oraz antyheroiczna wersja własnej historii, miałoby charakter rewolucyjny, równościowy i emancypacyjny. Zapominanie – kreowanie jednej wizji przeszłości – byłoby z kolei nastawione antyrewolucyjnie, a więc *ex definitione* konserwatywnie, co skłania do powiązania strategii stosowanych w krytycznym retro z pamiętaniem (o wykluczanych), a reaganowskiej nostalgii z zapominaniem (o konfliktach).

Choć pojęcia nostalgii refleksyjnej i pokrzepiającej dobrze charakteryzują dwa główne nurty kinematograficznego powracania do ery Eisenhowera – nostalgię za epoką rock’n’rolla lat osiemdziesiątych (pokrzepiająca) i krytyczne retro XXI wieku (refleksyjna) – to jednak zostaną przy ścisłym rozróżnieniu

<sup>471</sup> Svetlana Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, s. 277.

<sup>472</sup> „Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into Doubt”. Za: Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, s. XVII.

<sup>473</sup> Ibidem.

<sup>474</sup> Ibidem, s. XIII.

między retro a nostalgią oraz rozumieniu retro wyłącznie jako kategorii estetycznej opartej na samoświadomych odwołaniach stylistycznych do relatywnie nieodległej przeszłości. Dla klarowności wywodu nie chcę też przejmować rozróżnień takich, jak na przykład dokonane przez Paula Grainge'a – na nostalgię jako nastrój oraz styl (*mood i mode*)<sup>475</sup>. Sądzę, że wyraźny podział na retro i nostalgię oraz odejście od ich wymiennego stosowania są trafne z kilku powodów. Po pierwsze – jak wspomniałam – retro w swym podstawowym znaczeniu odnosi się do estetyki, a nostalgia do emocji. Ponadto samoświadome, ekranowe przedstawienia przeszłości zawsze są oparte na silnej stylizacji (niekiedy wręcz hiperstylizacji, co jest szczególnie zauważalne w filmach i serialach z XXI wieku), a określony rodzaj emocjonalności okazuje się kwestią drugorzędną, co sprawia, że zbiór filmów retro jest znacznie szerszy niż filmów nostalgicznych. Estetyka stanowi więc warunek konieczny zaistnienia tego rodzaju kina, podczas gdy emocjonalność (nostalgia bądź krytyczny sprzeciw wobec pokazywanej rzeczywistości) już nie. Wskazują na to filmy albo świadomie odstające od głównego nurtu swoich czasów (jak *Dirty Dancing* [1987, reż. Emile Ardolino] w reaganizmie), albo mniej udane i popadające w stereotypy nieprzewidziane przez formułę (jak *Uśmiech Mony Lizy* [*Mona Lisa Smile*, 2003, reż. Mike Newell] w nurcie krytycznego retro).

Także z tego powodu, obok neutralnie rozumnego terminu „retro”, zasadne wydaje mi się stosowanie w analizie kinematografii reaganizmu oraz nurtów filmowych XXI wieku dwóch ściśle rozumianych kategorii: retro nostalgicznego (afirmującego), czyli procesu nostalgizacji przeszłości za pomocą mody retro (w latach osiemdziesiątych), oraz retro krytycznego. To ostatnie pojęcie, szczególnie dla mnie istotne, odnoszę do współczesnego nurtu kinematografii amerykańskiej, w którym estetyka retro jest jednym z elementów krytycznego spojrzenia na minioną rzeczywistość oraz jej demitologizowania, przy czym owa przeszłość z reguły oznacza erę Eisenhowera, jak w *Daleko od nieba*, *Godzinach* (*The Hours*, 2002, reż. Stephen Daldry), *Drodze do*

<sup>475</sup> Paul Grainge, *Nostalgia and Style in Retro America: Moods, Modes, and Media Recycling*, „Journal of American & Comparative Cultures” 2000, nr 1 (23).

szczęścia (*Revolutionary Road*, 2008, reż. Sam Mendes) bądź serialu *Mad Men*<sup>476</sup>.

#### 4. Krytyczne retro

Chociaż wymienione tytuły wskazują, że krytyczne retro jako określona, silna tendencja przynależy do wieku XXI, nie oznacza to, że filmów utrzymanych w tym duchu nie realizowano wcześniej. Wprawdzie były to odległe jaskółki dzisiejszych trendów, ale definiując to pojęcie, trzeba odnieść się do dwóch sztan-darowych produkcji z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. *Bonnie i Clyde* oraz *Chinatown* wyróżniały się bowiem wśród produkcji retro tamtego okresu ze względu na wpisany w nie potencjał krytycznego odczytania. *Bonnie i Clyde*, heroizując wprawdzie swych bohaterów, niekoniecznie już idealizuje świat przedstawiony (lata trzydzieste), nie spełnia więc podstawowego kryterium filmu nostalgicznego. Co więcej, tytułowi protagoniści – para gangsterów napadająca na banki współodpowiedzialne za wielki kryzys w prowincjonalnej Ameryce – postrzegani przez pryzmat kontestacyjnej współczesności, stawali się herosami walki z establishmentem, szczególnie bliskimi rewolucyjnej publiczności końca lat sześćdziesiątych. Zamiast otulać widzów sentymentalnym, sepiowym obrazem przeszłości i wciągać ich w świat przedstawiony, to Bonnie i Clyde byli niejako „wyciągani” z rzeczywistości diegetycznej i wpisywani w burzliwe czasy kontrkultury. Ich finałowa śmierć, estetyzowana środkami filmowymi (w niektórych ujęciach zwolnione tempo, dynamiczny montaż, zbliżenia twarzy pozwalające zrozumieć emocje), tym

<sup>476</sup> Czas akcji ma znaczenie – ponieważ wcześniej zdefiniowałam retro jako obejmujące powroty do przeszłości relatywnie niedawnej, krytyczne retro będzie więc czymś innym niż rewizjonizm historyczny, zarówno w postaci antywesternów okresu kontestacji, jak i współczesnego powracania do czasów *antebellum* i niewolnictwa w *Django* (*Django Unchained*, 2012, reż. Quentin Tarantino) oraz *Zniewolonym* (*12 Years a Slave*, 2013, reż. Steve McQueen).

bardziej przeciwstawiała ich władzy instytucjonalnej i wpisywała w liberalną wrażliwość kontestacji.

Przykładem jeszcze wyrazistszym, wręcz wyznaczającym kluczowe cechy krytycznego retro – zapewne też jednym z pierwszych reprezentantów tego nurtu w ogóle – jest *Chinatown*, mylnie zaklasyfikowane przez Jamesona jako film nostalgiczny, a przez Baudrillarda krzywdząco postrzegane jako pusta imitacja. Film Polańskiego jest osadzony w 1937 roku, a więc czasach relatywnie nieodległych i nieidealizowanych (podobnie jak w *Bonnie i Clyde* oraz współczesnych przykładach krytycznego retro). Wręcz przeciwnie, akurat w wypadku tej produkcji wyjątkowo ponury obraz przeszłości stanowi fundament wizji świata przedstawionego i podstawę koncepcji filmu (także narracyjnej). Przeszłość funkcjonuje tu na kilku poziomach. Pierwszy z nich to czas akcji, lata trzydzieste. Wprawdzie Polański nie poświęca wiele uwagi wielkiemu kryzysowi (inaczej niż Penn w *Bonnie i Clyde*), ale pokazuje beneficjentów systemu, bogaczy i przemysłowców z Los Angeles. Realizując odmianę czarnego kryminału zwaną *Cal-noir*<sup>477</sup>, skupia się na patologiach rządzących rzeczywistością, przekrętach finansowych na największą skalę, korupcji i katastrofalnym rozwarstwieniu społecznym. Innym, komplementarnym poziomem przeszłości są w *Chinatown* historie osobiste – Evelyn (Faye Dunaway) i Jake’a (Jack Nicholson). Historia Evelyn kryje przemoc i traumę, od których bohaterka nie jest w stanie uciec, w finale przyczyniających się do jej śmierci. Przeszłość Jake’a – niedopowiedziana, a jedynie sugerowana – także jest naznaczona tragedią, związaną z tytułowym *Chinatown*, do którego mężczyzna nigdy nie chce wracać, ale które go przyciąga, będąc jego fatalnym przeznaczeniem. W *Chinatown* przestrzeń miejska, jak w większości *film noir*, staje

<sup>477</sup> W *Cal-noir*, od *California-noir*, przestępstwa łączą się ze ścieżkami kariery – przede wszystkim z wielkim biznesem i dynastycznymi elitami stanu – których nieformalne wpływy korumpują wszystko i wszystkich, także oficjalne instytucje, co widać w prozie Raymonda Chandlera oraz filmach i serialach: *Marlowe* (1969, reż. Paul Bogart), *Półmrok* (*Twilight*, 1998, reż. Robert Benton), *Wada ukryta* (*Inherent Vice*, 2014, reż. Paul Thomas Anderson), drugi sezon *Detektywa* (*True Detective*, 2014–).

się więc metaforą zamknięcia, zarówno w pułapce egzystencjalnej, jak i w minionych wydarzeniach, od których bohater chce uciec, lecz im bardziej się stara, tym mocniej jest zniewolony. Szczególnie konsekwentny i dojmujący, niemal piekielny obraz przeszłości (istotnym motywem filmu jest susza) ściśle powiązanej z fatum wpisuje się w krytyczne retro, również dlatego, że poza wymiarem osobistym obejmuje relacje społeczne.

Kolejnym wyznacznikiem krytycznego retro, związanym z samą jego nazwą, jest kwestia *mise-en-scène*, które można określić mianem hiperstylizacji. Staranność przygotowania strojów, rekwizytów i wnętrza funkcjonuje w krytycznym retro na kilku poziomach, na przykład marketingowym – informacje o kostiumach i scenografii stanowią istotną część kampanii reklamowych (było to wiele razy podkreślane chociażby w odniesieniu do serialu *Mad Men*) – i prestiżowym (na co z kolei wskazują kampanie w sezonach nagród). Podporządkowywanie tych aspektów produkcji kwestiom stylizacji dodatkowo uwypukla jej znaczenie wewnątrz tekstu. Z jednej strony stylizacja służy celom autotematycznym – wiernemu odtworzeniu wizualnych wyznaczników konwencji, do których nawiązuje dany film. W wypadku *Chinatown* jest to oczywiście czarny kryminał, we współczesnych produkcjach osadzanych w erze Eisenhowera – melodramat rodzinny i film korporacyjny lat pięćdziesiątych. Z drugiej strony chodzi o skonstruowanie doskonałej fasady czasów, w jakich osadzona jest akcja. Zgodnie z wyznacznikami retro składa się ona zarówno z artefaktów codzienności, takich jak samochody, meble, stroje, jak i przedmiotów, których źródłem jest nie ulica, lecz popkultura epoki. Nie chodzi tylko o piosenki, książki i filmy istotne dla czasu akcji, ale też o stylizowanie postaci i wnętrza na obrazy zaczerpnięte z kina – konkretne bądź o charakterze symulaków (w *Chinatown* Jake jest „każdym” prywatnym detektywem kina czarnego, z rewolwerem i fedorą). Stylizacja w krytycznym retro jest więc nie tylko fetyszystycznie staranna i autorefleksyjna, ale jej samoświadomość ma podstawowy wpływ na konstrukcję i odczytanie tekstów filmowych. Było to widać już w *Chinatown*, gdzie Polański prowadził grę z konwencjami *film noir* za pomocą postaci Evelyn – fałszywej *femme fatale*. Boha-

terka zdaje się spełniać wszystkie kryteria bycia kobietą fatalną, manipulującą mężczyznami przez uwiedzenie i kłamstwa. Wraz z rozwojem narracji reżyser stopniowo jednak zmienia jej obraz, a raczej obnaża nie tylko pozorność tej konstrukcji, lecz również konsekwencje zawierzenia konwencji. Widz może mylnie ocenić Evelyn, ponieważ ulega znanej formule. Jakże popełnia ten sam błąd – patrzy na fasadę, lekceważąc podważające ją tropy. Dlatego ponosi klęskę i przyczynia się do śmierci ukochanej.

Wynika z tego, że samoświadomość krytycznego retro rozciąga się nie tylko na stylizację, ale też na formuły filmowe. Są to konwencje nie tylko znane, lecz wręcz oswojone, a przez to, zdawałoby się, całkowicie przewidywalne. Dlatego widzowie potrafiący rozpoznać w stylizacji *Chinatown* inspiracje czarnym kryminałem i odczytać go na poziomie meta, a nie tylko fabularnym, będą znali reguły, jakimi musieli kierować się twórcy klasycznego *film noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych, w tym wymogi kodeksu Haysa wymuszające szczęśliwe zakończenie i zwycięstwo dobra. Nawet jeśli nie znają zapisów kodeksu, mogą być przyzwyczajeni do określonego rodzaju finałów. Istotą krytycznego retro jest jednak wykorzystanie tych oswojonych formuł do celów subwersywnych. W *Chinatown* będzie to przede wszystkim nihilistyczny finał – tym bardziej szokujący, im większą wiarę widzowie pokładali w znanej konwencji prowadzącej do szczęśliwego rozwiązania. W wypadku *film noir* okazuje się to dodatkowo ironiczne, ponieważ był to chyba najbardziej pesymistyczny nurt w historii Hollywood, a jednak – niezależnie od logiki wydarzeń i charakteru postaci – w okresie kodeksowym w zakończeniu triumfować musiały dobro i prawo. Umknąć temu nakazowi dało się jedynie połowicznie, decydując się na przykład na ironiczny happy end<sup>478</sup>. Można więc powiedzieć, że wyznaczając ramy krytycznego retro, Polański przywrócił czarnemu kryminałowi właściwy mu finał, pesymistyczny i niekrepowany dydaktycznymi nakazami kodeksu Haysa.

<sup>478</sup> Ironiczny happy end oznaczał zakończenia postawione całkowicie poza nawiasem fabuły bądź otwarte, w których brak odpowiedzi na pytania wynikające z treści filmów, jak w *Wielkim śnie* (*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks).

W szerszym sensie subwersja służy także wypełnianiu luk pojawiających się w klasycznych konwencjach, a wywołanych właśnie nakazami kodeksu bądź atmosferą społeczną represjonującą pewne tematy. W odniesieniu do *Chinatown* będą to kwestie takie jak: krzywda dziecka, przemoc seksualna, gwałt kazirodczy, potomstwo pochodzące z takiego związku, a przede wszystkim kumulacja tych wszystkich elementów w ostatecznym triumfie zła personifikowanego przez postać graną przez Johna Hustona<sup>479</sup>. We współczesnych filmach osadzonych w erze Eisenhowera, choć należą one do innego modelu kina niż dzieło Polańskiego, strategia zostaje ta sama. Zmienia się natomiast treść – w krytycznym retro wypełnianie luk obejmuje przede wszystkim wprowadzanie doświadczeń marginalizowanych we wcześniejszych narracjach, nieobecnych lub podporządkowanych perspektywie większościowej, czyli Afroamerykanów, mniejszości seksualnych, kobiet.

Strategia ta przypomina do pewnego stopnia przepisywanie historii znane z badań postkolonialnych i postimperialnych. Są to zabiegi stosowane przez rejony peryferyjne w stosunku do kulturowego centrum, polegające na uchwyceniu języka kultury dominującej (także tekstów kultury: przekazów historycznych, powieści, filmów) i wykorzystaniu go do przedstawiania kwestii dotąd nieobecnych. Literackie i filmowe przykłady przepisywania historii, między innymi w twórczości pisarskiej Sarah Waters i A.S. Byatt bądź kinematograficznej Miry Nair, nie są jednak identyczne ze strategią wypełniania luk. Opierają się bowiem głównie na odwracaniu perspektywy, ukazywaniu danej rzeczywistości (w tym wypadku imperialnej i kolonialnej) z punktu widzenia nie tych, którzy dominowali, lecz tych, którzy byli podlegli. Wypełnianie luk może uwzględniać i to, ale kluczowe jest tu nie odwrócenie, a poszerzenie perspektywy. Chodzi o swoiste „rozciągnięcie” skondensowanych wcześniej narracji w taki sposób, żeby owe luki albo się w ogóle unaocznily, albo zaistniały nie jako neutralne, tylko problematyczne – czego przykładem może być (nie)obecność Afroamerykanów na ekranach, dobitnie tematyzowana w *Daleko od nieba* bądź *Mad*

<sup>479</sup> Obsadzenie Hustona to kolejny element autorefleksyjności *Chinatown*, nakreślił on bowiem *Sokoła maltańskiego* uchodzącego za pierwszy film noir.

*Men.* Celem jest także, by treści wcześniej obecne, ale kamuflowane, jak homoseksualizm i frustracja kobiet w melodramatach rodzinnych lat pięćdziesiątych, mogły zaistnieć na powierzchni, otwarcie wprowadzone do opowieści jako pierwszoplanowe wątki podlegające szerokiej analizie uwzględniającej aspekt społeczny, a nie ograniczonej do prywatyzowania problemów. Będzie się to objawiać albo zagładaniem za ideologiczną fasadę budowaną w społeczno-medialnej rzeczywistości lat pięćdziesiątych, również w kinie, albo przywracaniem historii wcześniej wypartej, albo sięganiem po przeżycia traumatyczne, które mogą zostać wyrażone w tekście kultury dopiero z opóźnieniem.

Gdyby szukać wizualnej odpowiedzi na pytanie, czym jest krytyczne retro, doskonałej metafory dostarcza nakręcony w 1986 roku *Blue Velvet* Davida Lyncha. Jako całość nie wpisuje się on w żadną z omawianych przeze mnie tendencji obrazowania ery Eisenhowera, nie jest nawet w niej osadzony, funkcjonując w swoistym Lynchowskim bezczasie. To przykład – po pierwsze – hermetycznego uniwersum filmowego swego twórcy, a po drugie – zabiegów postmodernistycznych, czyli inkorporowania obrazów przeszłości do diegezy zyskującej w ten sposób walor bezczasowości. Tak się jednak składa, że wiele z tych elementów odwołuje się właśnie do wizerunku lat pięćdziesiątych. Jako wizualna metafora krytycznego retro istotna jest scena inicjalna, zaczynająca się przy dźwiękach napisanej w 1950 roku piosenki *Blue Velvet* śpiewanej w słodko-pastelowym stylu z epoki (w dalszej części filmu, gdy wykonuje ją Isabella Rossellini, aranżacja jest już bardziej jazzowa). Po ostatniej tablicy z napisami pojawia się obraz idealnie błękitnego nieba, a kamera schodzi w dół, pokazując czerwone róże na tle białego płotka. Po cięciu widać, że otacza on dom na sielskim przedmieściu – ironicznym znakiem bezpieczeństwa będzie mijający go w lekko zwolnionym tempie wóz straży pożarnej, który nie udaje się jednak na żadną interwencję (w postmodernistycznym zabiegu przełamywania czwartej ściany strażak macha wprost do kamery). Po kolejnym cięciu znowu widać płotek, tym razem z żółtymi tulipanami, a obraz doskonałego przedmieścia zostaje uzupełniony kadrem z dziećmi przechodzącymi przez ulicę.



Mieszkańcy domu wykonują „typowe” czynności: mężczyzna podlewa trawnik, kobieta ogląda telewizję – pistolet widoczny na ekranie jest pierwszym zwiastunem zaburzeń rzeczywistości, które będą organizować dalsze części filmu. Pojawiają się one już w ekspozycji – wąż do podlewania zatyka się i owija wokół krzaków, a nieco zintensyfikowane, diegetyczne dźwięki naturalne zaczynają zagłuszać niediegetyczną piosenkę tytułową. Gdy mężczyzna dostaje zawału serca i umiera na trawniku w obecności psa i małego dziecka, spryskiwany ukazanymi w zwolnionym tempie kroplami wody, ironicznie przywodzi to na myśl słynną scenę śmierci nostalgicznej – Vita Corleone (Marlon Brando) w pierwszej części *Ojca chrzestnego*. Mężczyzna nie pozostaje jednak w centrum zainteresowania Lyncha, wręcz przeciwnie, znika w przestrzeni pozakadrowej, a kamera, zbliżając się coraz bardziej do źdźbeł trawy, skupia się na samym trawniku, ujawniając to, co tkwi pod jego nienaganną powierzchnią – wstrętne wijące się robactwo; wydawany przez nie niepokojący i nieprzyjemny szelest stopniowo zaczyna dominować nad dźwiękami wody lejącej się z ogrodowego węża. Podobnie jak Lynch, w 1986 roku kręcący film o pokazowym produkcie ery Eisenhowera, czyli małomiasteczkowej Ameryce<sup>480</sup>, twórcy krytycznego retro XXI wieku także konstruuja idealną fasadę tylko po to, by skupić się na tym, co się za nią kryje. I podobnie jak Lynch znajdują tam rzeczy odstręczające, choć – inaczej niż twórca *Blue Velvet* – nie interesują się psychoanalizą jako kluczem interpretacyjnym.

Szczególnie dobitnym przykładem strategii odkrywania i wypełniania luk jest poruszanie kwestii rasizmu. Jest ona fundamentalna dla jednego z najwcześniejszych przykładów krytycznego retro, czyli *Daleko od nieba* Todda Haynesa, remake'u *Wszystko, na co niebo zezwala* Douglasa Sirka. Jak pisałam wcześniej, w melodramacie Sirka centralne miejsce zajmuje temat nieakceptowanej społecznie miłości starszej kobiety i nieco młodszego mężczyzny z niższej klasy społecznej. Haynes, zachowując główną linię fabularną, dokonuje jednak istotnych

<sup>480</sup> David Lynch jest jednym z reżyserów często odwołujących się do idei ery Eisenhowera, czego przykłady znajdziemy też w najnowszej odsłonie *Miasteczka Twin Peaks* (*Twin Peaks*, trzeci sezon: 2017).

przesunięć – główna bohaterka to nie wdowa, lecz kobieta, której małżeństwo rozpada się po odkryciu homoseksualizmu męża. Cathy (Julianne Moore) znajduje pocieszenie w platonicznej relacji z czarnoskórym ogrodnikiem, co nie zostaje zaakceptowane przez białą społeczność klasy średniej z przedmieść. Homoseksualizm nie był tematem filmów hollywoodzkich jeszcze długo po erze Eisenhowera, a jeśli się pojawiał, to aluzyjnie (jak w melodramatach rodzinnych i adaptacjach Tennessee Williamsa), często w charakterze stygmatyzującym i prześmiewczym (w komediach sypialnianych). Z kolei związki międzyrasowe były zakazane przez kodeks Haysa aż do jego złagodzenia w 1956 roku, ale nawet później wprowadzano je bardzo ostrożnie, na przykład w *Wyspie w słońcu* (*Island in the Sun*, 1957, reż. Robert Rossen) mieszana para (Joan Fontaine i Harry Belafonte) nawet się nie całuje. Relacje takie albo się rozpadają, albo prowadzą do nieszczęścia, czego przykładem są chociażby wspomniana *Wyspa w słońcu* i *W poszukiwaniu deszczowego drzewa* (*Raintree County*, 1957, reż. Edward Dmytryk). W obu filmach bohaterki (odpowiednio: Joan Collins i Elizabeth Taylor) nie mogą sobie poradzić z mieszanym pochodzeniem ukazany jako ciężar.

Wypełnianiu luk służy także inna cecha dystynktywna krytycznego retro, czyli autotematyzm. Znakomita większość twórców wpisujących się w ten nurt wprowadza do filmów – w różnym stopniu rozbudowany – element medialnego zapośredniczenia diegezy przez popkulturę z epoki. Ten akurat element nie pojawił się jeszcze tak silnie u Polańskiego, choć sam autotematyzm już tak, nie tylko w nawiązaniu do konwencji *noir*, ale też w podkreślaniu i tematyzowaniu aktu percepcji (na przykład jednym z kluczowych dowodów są okulary, zaś Evelyn zostaje postrzelona w oko). We współczesnych przykładach narracje literackie (książki czytane przez bohaterów), telewizyjne, kinowe i prasowe są istotnymi strategiami wprost wskazującymi na źródła luk, które krytyczne retro musi wypełniać<sup>481</sup>. Po-

<sup>481</sup> Szczególnie charakterystyczny pod względem takiej dokumentacji jest *Mad Men*, gdzie na przykład w piątym sezonie biuro agencji reklamowej jest kopią siedziby wydawnictwa z filmu *Wszystko, co najlepsze* (bohaterowie czytają tę książkę i omawiają jej adaptację w sezonie pierwszym).

nadto tego rodzaju autotematyzm pełni funkcję podobną jak intertekstualność w krytycznym postmodernizmie spod znaku Quentina Tarantino. Podkreśla bowiem dyskursywność ekranowych reprezentacji, całkowicie zrywając z nadrzędną zasadą modelu kina klasycznego budującego wrażenie naturalności i neutralności fabuły poprzez przezroczystość narracji i środków filmowych. Krytyczne retro przypomina o uwikłaniu każdej produkcji w sieć okoliczności – ekonomicznych, politycznych, społecznych – decydujących na przykład o tym, czyja perspektywa zostanie uwzględniona, a czyja pominięta. Innym elementem podkreślającym dyskursywność filmów jest wspomniana wyżej stylizacja, której nadmierna i fetyszystyczna staranność powinna nie tylko zachwycić, ale przede wszystkim zdradzać sztuczność świata przedstawionego, zaakcentować jego status jako konstrukt. Tę strategię można określić mianem powtórzonej, ponieważ pełniła ona ważną funkcję w *glamour melodramas* Douglasa Sirka. O ile jednak we *Wszystko, na co niebo zezwala*, *Pisanym na wietrze* i *Imitacji życia* Sirk i Ross Hunter uciekali się do ironicznie stosowanego ekscesu wizualnego, zmuszeni przez kodeks Haysa i nastroje epoki, o tyle w krytycznym retro, realizowanym już bez podobnych obostrzeń, osiągnany jest efekt kumulacji – intensyfikacji i spiętrzenia elementów subwersywnych.

Wspomniane strategie – nieidealizujący obraz przeszłości, wypełnianie luk, dystansująca stylizacja – łączą się z jeszcze jedną kategorią wartą wyróżnienia i zaczerpniętą z *memory studies*. Jest to kontekstualizacja, czyli „jedna z reguł komunikacyjnego obchodzenia się z przeszłością”. W wymiarze pamięci indywidualnej oznacza to

umiejętność włączania tego, co się przeżyło i pamięta, w szerszy kontekst [...], możliwe *post factum* [...]. Umieszczając pamięć w bardziej rozległym kontekście, można ją ponownie zinterpretować, uczynić kompatybilną z innymi pamięciami<sup>482</sup>.

Aplikując tę koncepcję do filmowego obrazowania przeszłości, zwłaszcza w ramach krytycznego retro, można wskazać, jak istot-

<sup>482</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 270.

nym jego elementem jest wpisywanie wspomnianych luk, białych kart historii nieodnotowywanych w mediach, właśnie w szerszy kontekst. Może on obejmować albo wydarzenia i grupy z różnych powodów marginalizowane w czasach, do których powracają współczesne filmy – na przykład walka o prawa obywatelskie w erze Eisenhowera – albo uwzględniać krytykę, która pojawiła się *post factum*. Najlepszym przykładem wpisywania rzeczywistości lat pięćdziesiątych w narracje stworzone nieco później będzie figura kobiety udomowionej, cierpiącej na nienazwany problem (opisany w 1963 roku w *Mistyce kobiecości*), pojawiająca się w znakomitej większości filmów z nurtu krytycznego retro. Jeszcze innym przejawem takiej kontekstualizacji jest przedefiniowywanie niektórych obrazów i narracji utrwalonych w filmach z lat pięćdziesiątych – nie tyle ich demitologizacja, ponieważ nigdy nie zyskały rangi prawdziwego mitu, ile właśnie osadzanie w szerokim kontekście. Zabieg taki można zaobserwować w ukazywaniu postaci pracujących dziewczyn i kobiet (na przykład w *Mad Men* i *Masters of Sex* [2013–2016]) bądź człowieka w szarym, flanelowym garniturze (*Mad Men*, *Droga do szczęścia*).

Za właściwy początek krytycznego retro można uznać rok 1998 i *Miasteczko Pleasantville* (*Pleasantville*, reż. Gary Ross), choć znacznie istotniejsze były premiery *Godzin* i *Daleko od nieba* w 2002 roku. To te dwa filmy zarysowały bowiem kryteria i główne tematy nurtu, eliminując pewne błędy, które pojawiły się w *Miasteczku Pleasantville*. Krytyczne retro trwa nadal i nie jest zjawiskiem zamkniętym, lecz procesualnym. Jego główne cechy zdają się już wyznaczone, choć występują w różnym natężeniu, a zakres przeszłości, do którego powracają twórcy, jest do pewnego stopnia wariantywny. Na obecnym etapie krytycznego retro zdecydowanie dominuje era Eisenhowera i wczesne lata sześćdziesiąte (zwłaszcza w odniesieniu do filmów o społeczności afroamerykańskiej), nie oznacza to jednak, że tak będzie zawsze. Na razie można zauważyć, że współczesnym produkcjom retro osadzonym w innych epokach, na przykład latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, z pojedynczymi wyjątkami (takimi jak miniserial Baza Luhrmanna *The Get Down* [2016–2017]), brakuje rysu krytycznego, nie wpisują się też w inne kryteria wyznaczone

przez retro ery Eisenhowera. Być może okazać się one specyficzne właśnie dla tej konkretnej, paradoksalnej epoki łączącej represję z zarzewiem buntu i – jak żadna inna – proponującej (narzucającej) projekt społeczny o niezwyklej spójności. Wiele z kryteriów krytycznego retro jest bowiem związanych nie tylko z kulturową i społeczną tożsamością ery Eisenhowera, lecz również z jej wykluczającym charakterem, który jeszcze wówczas nie był szeroko i otwarcie podważany – jego krytyka w przestrzeni publicznej rozpoczęła się w latach sześćdziesiątych, poczynając od publikacji (na przykład *Mistyka kobiecości*), a kończąc na protestach antywietnamskich na kampusach uniwersyteckich. Wypełnianie luk i obnażanie fasadowości ideologii ery Eisenhowera musi mieć więc charakter inny niż analiza dekad późniejszych. Innymi słowy – krytyczne podejście do danego okresu w dużej mierze jest zdeterminowane przez jego pierwotny charakter. Czym innym są lata pięćdziesiąte, kiedy bunt miał jeszcze charakter podskórny, co wskazywałam przy okazji analizy melodramatów rodzinnych, a czym innym dobitnie artykułowany sprzeciw obecny w dyskursie medialnym kolejnych dekad – podziały okresu kontrkultury i kontestacji oraz wojen kulturowych lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Sądzę, że widać to na przykładach seriali niezbyt udanych, jak *Good Girls Revolt* (2015) i *Vinyl* (2016). Ich twórcy starali się przenieść matrycę (środki filmowe, stylizacja, typ postaci, tematyka) zapożyczoną wprost z krytycznego retro ery Eisenhowera i zastosowaną w *Mad Men* (gdzie akcja rozpoczyna się w 1960 roku) i nałożyć ją na inną, późniejszą rzeczywistość kulturową – przełom 1960 i 1970 roku w wypadku *Good Girls Revolt* i lata siedemdziesiąte w *Vinylu*. Problemem była jednak nie tylko niższa jakość tych produkcji i wtórność pewnych rozwiązań (które przecież nadal sprawdzają się w wielu filmach), ale właśnie ich nieadekwatność, rozdźwięk między próbą wprowadzenia konkretnej strategii krytycznej a rzeczywistością, do której ona po prostu nie pasuje, domagając się innych zabiegów.

Już w tym miejscu konieczne jest zaznaczenie, że choć punktem wyjścia analizy najnowszego kina chcę uczynić retro krytyczne, nie jest ono wyłączną współczesną strategią obrazowania

lat pięćdziesiątych. Kinowa moda na erę Eisenhowera, którą zainicjowały *Miasteczko Pleasantville*, *Godziny* i *Daleko od nieba*, rozlała się na amerykańskie kino oraz telewizję i, przynajmniej na razie, nic nie wskazuje na to, by miała się skończyć. Mimo że wiele przykładów tej tendencji trudno zaliczyć do ściśle zdefiniowanego krytycznego retro, można zauważyć, iż jest ono także czymś w rodzaju rezerwuaru możliwości. Dostarcza bowiem szereg strategii wykorzystywanych przez poszczególnych twórców (tworzących również poza jego ścisłym obszarem) w różnym natężeniu, w zależności od ich zdolności oraz intencji. W części filmów czerpiących z mody na lata pięćdziesiąte, takich jak *Loving* (2016, reż. Jeff Nichols) albo *Brooklyn* (2015, reż. John Crowley)<sup>483</sup>, brakuje na przykład wyraźnego elementu samoświadomości obejmującej zapośredniczenie medialne, tak dobitnie podkreślane w *Godzinach*, *Daleko od nieba*, *Mad Men* bądź *Ave, Cezar! (Hail, Caesar!)*, 2016, reż. Joel i Ethan Coen). Zachowane zostają natomiast walory krytyczne i stylistyczne. Nie zawsze też stylizacja będzie przesuwana na poziom „hiper”, na którym pełni funkcję dystansującą; niekiedy – niezależnie od jej staranności – będzie po prostu elementem realistycznie zarysowanego tła historycznego, co jest szczególnie zauważalne na przykład w *Loving* lub *Płotach (Fences)*, 2016, reż. Denzel Washington). Inne obrazy będą się z kolei zaliczały do kategorii osobnych, choć znajdujących z krytycznym retro punkty wspólne, takich jak filmy biograficzne (*Ray*, 2004, reż. Taylor Hackford) czy kino autorskie, którego przykładami będą *Drzewo życia (The Tree of Life)*, 2011, reż. Terrence Malick) i *Mistrz (The Master)*, 2012, reż. Paul Thomas Anderson).

<sup>483</sup> Warto przy tym zauważyć, że *Brooklyn* jest koprodukcją międzynarodową (Irlandia, Wielka Brytania, Kanada, Belgia i Stany Zjednoczone) oraz adaptacją powieści irlandzkiego pisarza, Colma Tóibína (*Brooklyn* wydany w 2009 roku), co może być jaskółką poszerzania zasięgu zainteresowania omawianą epoką.

# **Czas zatrzymany – lata osiemdziesiąte**

---





Republikanin Ronald Reagan, 40. prezydent Stanów Zjednoczonych, wcześniej hollywoodzki aktor, dwukrotny prezes Stowarzyszenia Aktorów Amerykańskich oraz 33. gubernator Kalifornii, objął najważniejsze stanowisko Ameryki, a zapewne i świata, w 1981 roku. Pozostawał na nim do 1989, świadomie naznaczając swoją wizją znacznie więcej niż tylko politykę USA tego okresu. Przyniosło mu to niewątpliwy sukces, mało kto w historii dwudziestowiecznej Ameryki dorównywał mu (lub wyprzedzał) pod względem wpływu na polityczne i publiczne życie w kraju – być może szukając takiej postaci, trzeba sięgnąć aż do prezydentury Franklina Delano Roosevelta. Jak mówił sam Reagan: „[...] nazywają te lata rewolucją Reagana. Nie mam nic przeciwko temu, ale dla mnie zawsze były one Wielkim Powrotem: do naszych wartości i do zdrowego rozsądku”<sup>485</sup>, a odchodząc z urzędu, cieszył się popularnością największą od czasów Dwighta „Ike’a” Eisenhowera<sup>486</sup> i Johna F. Kennedy’ego, zawsze pierwszego w tego typu rankingach<sup>487</sup>.

<sup>484</sup> Hasło wyborcze z kampanii Ronalda Reagana, za: Jean Baudrillard, *Ameryka...*, s. 144.

<sup>485</sup> Za: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1945–1990*, red. Donald T. Critchlow, Krzysztof Michałek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 132.

<sup>486</sup> *Ibidem*, s. 127.

<sup>487</sup> Bernard von Bothmer, *Framing the Sixties...*, s. 49.

Nie tylko kryterium poparcia przywódcy łączyło lata pięćdziesiąte i osiemdziesiąte, dwie dekady uważane za najbardziej konserwatywne w historii dwudziestowiecznych Stanów Zjednoczonych. Z rozlicznych działań ekipy Reagana wiele przywodziło na myśl wizerunek lat pięćdziesiątych (niekiedy nawet bardziej niż rzeczywistą politykę ówczesnej administracji). Jak zauważają historycy, prezydent dążył do spełnienia postulatów republikańskich aktualnych jeszcze od czasów powojennych, czyli do odwrócenia następstw Rooseveltowskiego New Dealu, a potem idei Wielkiego Społeczeństwa (*Great Society*)<sup>488</sup> Lyndona B. Johnsona, czyli do ograniczenia regulacyjno-kontrolnej roli rządu<sup>489</sup>.

Wśród decyzji i działań Reagana można wymienić przede wszystkim przeprowadzenie reform konserwatywnych i neoliberalnych – imperatyw kapitalizmu realizowany był w stymulowaniu prosperity i zmniejszaniu inflacji poprzez deregulację gospodarki; ograniczono zaangażowanie władz federalnych w obronę swobód obywatelskich w oparciu o założenie, że biały, republikański elektorat jest przeciwny takim działaniom i poszerzaniu praw mniejszości; zmiana składu Sądu Najwyższego przeorientowała go na pozycje konserwatywne, co z kolei wpłynęło na prawodawstwo. Administracja dążyła także do zwiększenia wpływu moralności chrześcijańskiej na politykę i życie codzienne Amerykanów (na przykład w zakresie praw reprodukcyjnych)<sup>490</sup>. W polityce zagranicznej najistotniejsze były z kolei ingerencje w sprawy wewnętrzne państw Ameryki Południowej i Środkowej (jak Nikaragua i Salwador) oraz odrzucenie (ocnionej jako nieskuteczna) strategii pokojowego współistnienia ze Związkiem Radzieckim (*détente*). Stanowisko pierwotnie łagodne – wraz z początkiem wprowadzania przez Michaiła

<sup>488</sup> Wielkie Społeczeństwo to nazwa programu prezydenta Lyndona B. Johnsona (1963–1969), kontynuującego politykę Kennedy’ego i kładącego nacisk na walkę z biedą oraz nierównościami społecznymi.

<sup>489</sup> Nie zmienia to faktu, że Reagan zawsze publicznie deklarował podziw dla Roosevelta i Kennedy’ego, odcinając się zarazem od koncepcji Wielkiego Społeczeństwa Lyndona B. Johnsona. Por. Bernard von Bothmer, *Framing the Sixties...*, s. 46–49.

<sup>490</sup> Por. *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1945–1990*, s. 136–141.

Gorbaczowa pierestrojki i głośnoscii – ostatecznie powróciło do twardego kursu antykomunistycznego lat pięćdziesiątych, także poprzez przywoływanie przez administrację atmosfery lęków przed sowiecką ekspansją.

Co oczywiste, praktyka społeczna sprawiała, że ideologiczne nakazy często stały w sprzeczności zarówno z codziennością, jak i ze sobą nawzajem. Można to zaobserwować przy okazji obecności kobiet w sferze publicznej. Z jednej strony administracja Reagana stała na konserwatywnych pozycjach umacniania tradycyjnej rodziny i zniechęcania kobiet do podejmowania pracy zawodowej, zwłaszcza na wysokich stanowiskach. Tym samym była mniej przychylna ich obecności w sferze publicznej niż rządy demokratyczne, co dotyczyło zarówno zatrudnienia w Białym Domu, jak i szerszej polityki. Analogicznie do okresu po II wojnie światowej, retoryka konserwatystów głosiła koncepcję ponownego udomowienia kobiet oraz przekonanie, że ich naturalnym, dominującym powołaniem jest opieka nad domem, mężem i dziećmi. Przejawiało się to jednak nie w opiniach i pragnieniach samych zainteresowanych, które coraz liczniej szły do pracy, tradycyjnie zarabiając mniej niż mężczyźni, ale przede wszystkim w artykułach prasowych, modzie, serialach telewizyjnych i na wielkich ekranach<sup>491</sup>. To także w latach osiemdziesiątych upadł projekt ERA, czyli poprawka do konstytucji mająca zrównać prawa obu płci<sup>492</sup>. Z drugiej strony postępująca obecność kobiet na rynku zawodowym była jednak procesem nieodwracalnym, zwłaszcza że umacnianie kapitalizmu i koncentracja na konsumpcji (nadal rozumianej jako narzędzie wspierania ustroju) czyniły pracę kobiet konieczną. Wbrew obowiązującemu dyskursowi konserwatywnemu ich udział w rynku pracy się więc podnosił, ponownie – jak w latach pięćdziesiątych – stawiając je w obliczu nierozwiązywalnego konfliktu wartości i sprzecznych sygnałów (konieczność/pragnienie pracy a potępienie za ambicje).

Interesujące podobieństwa między erą Eisenhowera a Reagana można dostrzec nie tylko w projekcie społeczno-politycz-

<sup>491</sup> Szczegółowej analizy konserwatywnego przekazu panującego w mediach i polityce lat osiemdziesiątych dokonuje Susan Faludi w książce *Reakcja...*

<sup>492</sup> *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1945–1990*, s. 260.

nym, lecz również w przemyśle rozrywkowym – czym dla lat pięćdziesiątych była rosnąca dominacja telewizji, tym dla lat osiemdziesiątych stały się magnetowidy. Była to pierwsza dekada, w której większość gospodarstw domowych miała dostęp do telewizji kablowej i odbiornik wideo; w ponad połowie były systemy gier<sup>493</sup>. Ten skok technologiczny, uważany za jedno z najważniejszych wydarzeń w historii amerykańskiego kina i mediów w ogóle, wbrew pozorom nie wpłynął jednak na obniżenie produkcji. Zmiany objęły bowiem przede wszystkim przyzwyczajenia – zarówno odbiorcze<sup>494</sup>, jak i nadawcze. W połowie dekady więcej ludzi wybierało kino domowe niż tradycyjne<sup>495</sup>, w związku z czym rosło zapotrzebowanie na filmy, co – podobnie jak w latach pięćdziesiątych – stało się impulsem do prężnego rozwoju kina niezależnego. Co więcej, magnetowidy nie zabiły też samego przemysłu kinowego, gdyż to właśnie wtedy na przedmieściach zaczęły się pojawiać multipleksy.

W obszarze przemysłu rozrywkowego obserwować można było procesy odwracające konsekwencje sprawy Paramount. Lata osiemdziesiąte przyniosły ponowną integrację – „wielkie wytwórnie ruszyły na wyprzedaż, kupując sobie sieci kin”<sup>496</sup> – tym razem związaną z przekształceniami całości systemu i narodzinami globalnego Hollywood<sup>497</sup>. Na jeszcze wyższym szczeblu przemysłu medialnego wytwórnie filmowe zaczęły stawać się podmiotami w ponadnarodowych korporacjach (zostały wówczas wykupione wszystkie wielkie studia poza Disneyem) – do 1983 roku większość prasy, przekazu telewizyjnego, kinowego oraz wydawnictw była pod kontrolą zaledwie 50 korporacji<sup>498</sup>, a pod koniec dekady synergia stała się podstawową zasadą prowadzącą do

<sup>493</sup> Za: David Sirota, *Back to Our Future...*

<sup>494</sup> To przede wszystkim dywersyfikacja i uwalnianie odbiorców od ramówek, czego zwieńczeniem – na razie – są Internet i platformy streamingowe.

<sup>495</sup> Stephen Prince, *Introduction: Movies and the 1980s*, [w:] *American Cinema of the 1980s...*, s. 6.

<sup>496</sup> Ibidem.

<sup>497</sup> Por. Marcin Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 140–141.

<sup>498</sup> David Sirota, *Back to Our Future...*

powstawania ściśle zintegrowanych konglomeratów medialnych, z jakimi mamy do czynienia także dziś. Ich flagowymi produktami w obszarze kinematografii były (i nadal są) blockbustery, czyli wysokobudżetowe filmy zaprojektowane na sukces, realizowane według wzorca „kina popcornowego” George’a Lucasa i Stevena Spielberga (jako reżyserów i producentów)<sup>499</sup>.

Wszystkie te procesy składają się na jeszcze jedną analogię – imaginarium (nie tylko popularnym) obu dekad rządziła bowiem ekspansja. Również w latach osiemdziesiątych wszystko miało być

[...] duże – naprawdę duże [...], wielkie fryzury, wielki budżet na obronę, wielkie cięcia podatków, wielkie poduszki na ramiona, wielkie blockbustery, wielkie samochody sportowe [...], nawet najbardziej uroczy w całej dekadzie film<sup>500</sup> o dojrzewaniu opowiadał o uczniu podstawówki, którego marzeniem jest stać się dużym<sup>501</sup>.

## 1. Wymyślona dekada

*Przyszłość będzie ekscytującą powtórką z przeszłości – z efektami specjalnymi.*

Andrew Britton, *Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment*<sup>502</sup>

Czemu lata pięćdziesiąte stały się tak istotne akurat dla ery Reagana? Przede wszystkim po prostu nadeszła ich kolej – po zainteresowaniu latami dwudziestymi, trzydziestymi i czterdziestymi nastąpiła pora na epokę chronologicznie następną, a jeszcze nie wyeksploatowaną. Mechanizmy oraz narzędzia związane z modą

<sup>499</sup> Warto przypomnieć, że określenia „blockbuster” po raz pierwszy użyto w odniesieniu do *Quo Vadis* z 1951 roku, choć wówczas oznaczało to jeszcze po prostu kasowy film – kwestia strategicznie planowanego sukcesu stała się częścią tego terminu dopiero później.

<sup>500</sup> *Duży* (*Big*, 1988, reż. Penny Marshall).

<sup>501</sup> David Sirota, *Back to Our Future...*

<sup>502</sup> Andrew Britton, *Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment*, [w:] *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*, red. Barry K. Grant, Wayne State University, Detroit 2009, s. 115.

retro (na przykład pastisz i cytaty intertekstualne) były już znane i wprowadzone w obieg kinematograficzny, a ich aplikacja do kolejnej wskrzeszanej dekady nie przedstawiała problemu, wręcz przeciwnie – jak wskazują wyniki box office’ów lat osiemdziesiątych, trafiała na bardzo podatny grunt. To wówczas dorosłymi byli już twórcy przeżywający dzieciństwo w erze Eisenhowera, wychowani na jej kinie i telewizji. Podobnie jak starsze pokolenia, również oni chcieli powracać do okresu swojej wczesnej młodości i poszukiwać płaszczyzny porozumienia z odbiorcami, w tym równolatkami. Pamięć zbiorową o latach pięćdziesiątych kreowali zatem głównie ci, którzy sami ich doświadczyli, a filmy te spełniały periodyzacyjne wyznaczniki retro (relatywnie nieodległa przeszłość). Przed George’em Lucasem, Stevenem Spielbergiem, Francisem Fordem Coppolą bądź Robertem Zemeckisem tę samą drogę obrali chociażby Andy Warhol i Roy Lichtenstein, którzy przewodzili odrodzeniu art déco. To bowiem ten okres przypadł na najwcześniejsze lata ich życia (Warhol urodził się w 1928, a Lichtenstein w 1923 roku) – Warhol kolekcjonował magazyny filmowe i podpisane fotografie ulubionych gwiazd kina, przyznając, że drogą do ponownego, tym razem świadomego odkrycia art déco było dla niego oglądane w telewizji kino lat trzydziestych<sup>503</sup>. To kolejna obserwacja wspierająca tezę, że warunkiem koniecznym zaistnienia mody retro jest dostęp do medialnie zapośredniczonych wytworów kultury.

Niewątpliwie tak samo było z latami pięćdziesiątymi. Jaskółką ich kinowego renesansu stały się wspomniane już *Ostatni seans filmowy* i *Amerykańskie graffiti*, nieco wyprzedzające serial telewizyjny *Happy Days* (1974–1984) i modę panującą w erze Reagana. Zanim jednak nostalgia za epoką rock’n’rolla – i inne formy powracania do początków zimnej wojny – zdominowała kino lat osiemdziesiątych, zaczęła pojawiać się w pozostałych obszarach popkultury, przede wszystkim w muzyce, a także na Broadwayu, gdzie premierę miał (szybko sfilmowany) musical *Grease* (1972). Cała dekada tętniła „starym dobrym rock’n’rollem”<sup>504</sup> – daw-

<sup>503</sup> Za: Elizabeth E. Guffey, *Retro...*, s. 80–81.

<sup>504</sup> Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 360.

ne przeboje doczekiwały się coverów (jak *Back in the U.S.S.R.* Chucka Berry'ego w nowej aranżacji The Beatles), gwiazdy epoki, na przykład Bill Haley and His Comets, ruszały w nowe tournée, formowano grupy specjalizujące się wyłącznie w stylu ery Eisenhowera, jak dziś zapomniani, ale popularni w latach siedemdziesiątych zespół Sha Na Na, stworzony w 1969 roku na Uniwersytecie Columbia<sup>505</sup>. Pod względem muzycznym już lata siedemdziesiąte były w dużej części zdefiniowane pragnieniem powrotu do lat pięćdziesiątych, postrzeganych z perspektywy czasu jako sentymentalne<sup>506</sup>. Miało to stanowić reakcję między innymi na wydanie przez The Beatles płyty *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* i „ucieczkę rocka w górę”, drogę wcześniej przebytą przez jazz. Dodatkowo ostrzejsze brzmienia lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sprawiły, że wcześniejsza muzyka zaczęła być uważana za bardziej jednolitą i łagodną, niż faktycznie była w punkcie wyjścia.

Fetyszycacja muzyki rozrywkowej ery Eisenhowera była też odpowiedzią na polityczne i społeczne niepokoje okresu kontestacji. Ugodowe intencje związane z powstaniem zespołu Sha Na Na stały się znakiem charakterystycznym odrodzenia ery Eisenhowera w ogóle i oznaczały odejście od rewolucyjnych ideałów kontrkultury. Powtórna popularność rock'n'rolla w wersji sprzed „brytyjskiej inwazji” (czyli The Beatles i The Rolling Stones w latach sześćdziesiątych) i w wykonaniu Sha Na Na przypadła bowiem na okres niepokoїв społecznych, które zdominowały amerykańskie ulice i uniwersytety. Protesty, przede wszystkim

<sup>505</sup> Grupa wystąpiła na słynnym festiwalu Woodstock.

<sup>506</sup> Co ciekawe z perspektywy XXI wieku, nostalgia ta jest podwójna, ponieważ obejmuje już też epokę lat osiemdziesiątych, równie idealizowaną i sentymentalizowaną, także w odniesieniu do polityki: „[...] wprawdzie rządy Regana były ostro dyskutowane w tamtej dekadzie, ale mitotwórcze siły działające w życiu politycznym Ameryki zminimalizowały kontrowersje, jego samego czyniąc postacią wzorcową” (Stephen Prince, *Introduction: Movies and the 1980s*, s. 11). Dobrym przykładem tego zjawiska jest serial *Luzaki i kujony (Freaks and Geeks, 1999–2000)*, którego akcja osadzona jest w latach osiemdziesiątych w szkole średniej, a typ buntownika kreuje James Franco.

przeciwko wojnie w Wietnamie, rodziły kontrprotesty, walka o prawa człowieka antagonizowała społeczeństwo, a nastroje się radykalizowały, czego przejawem może być lewicowa organizacja Weather Underground<sup>507</sup>. Twórca Sha Na Na, George Leonard, chciał być architektem porozumienia między antywojennymi liberałami należącymi do SDS (Students for a Democratic Society) a „patriotycznie nastawionymi osiłkami”<sup>508</sup> na kampusie. Rozwiązaniem konfliktu panującego na Columbii miał być rock’n’roll postrzegany jako wspólne dziedzictwo, muzyka, na której wszyscy się wychowali, kojarzona z okresem dzieciństwa i latami pięćdziesiątymi, retrospektywnie coraz szczęśliwszymi. Choć te intencje mogą się wydawać naiwne, zespół zdobył wielką popularność (jeszcze dziesięć lat po powstaniu miał własny program telewizyjny), a nostalgiczna strategia wykorzystania rock’n’rolla – pozbawionego swego oryginalnego, buntowniczego rysu – zdominowała jego kinowe przedstawienia w latach osiemdziesiątych.

Definiującymi zapowiedziami tego zjawiska były filmy *Ame-rykańskie graffiti* i *Grease* (1978, reż. Randal Kleiser), w których strategii mody retro i nostalgii nakładały się, dając w efekcie retro nostalgiczne. Choć łączenie tych dwóch kategorii stało się dominującą cechą kina lat osiemdziesiątych, badacze zwracają uwagę, że w swoich przejawach pozakinowych, przede wszystkim modzie i designie, retro i nostalgia funkcjonowały oddzielnie już w erze Reagana. Moda retro miała „wyrażać pewien cynizm, a noszenie ubrań z lat pięćdziesiątych w latach osiemdziesiątych można interpretować w kategoriach społecznego protestu [...]. Nic dziwnego, że modni, młodzi ludzie ze świadomą ironią sięgają po ubrania epoki nuklearnej naiwności”<sup>509</sup>. Z pewnością (i powodzeniem) można spierać się z tezą o naiwno-

<sup>507</sup> Grupa znana też jako The Weatherman, była odpowiedzialna za podkładanie bomb w miejscach publicznych, choć z reguły poprzedzonych ostrzeżeniem.

<sup>508</sup> Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 367.

<sup>509</sup> Richard Horn, *Fifties Style: Now and Then*, cyt. za: Elizabeth E. Guffey, *Retro...*, s. 131.



ści ludzi z epoki powojennej, dla których bomba atomowa była rzeczywistością dużo bardziej codzienną niż dla któregośkolwiek późniejszego pokolenia, a intencje ironiczne bardziej pasują do sposobu ukazywania lat pięćdziesiątych w XXI wieku i retro krytycznym. Przytaczam jednak ten cytat, by zaznaczyć, że nawet na bieżąco nie we wszystkich obszarach kultury nawiązania do ery Eisenhowera były traktowane jako bezkrytyczna nostalgizacja wynikająca z hegemonicznego projektu pamięci zbiorowej. Już wówczas pojedyncze przykłady wskazywały, że także obraz tego okresu może pełnić funkcję kontrapamięci, która nie legitymizuje rzeczywistości, lecz funkcjonuje w opozycji do dominujących ideologicznych trendów terażniejszości (czyli jest przeciw-terażniejszością – *contr-present*<sup>510</sup>). Siła kina, którego twórcy od czasów *Amerykańskiego graffiti* zdążyli już precyzyjnie skodyfikować strategię obrazowania lat pięćdziesiątych, była jednak na tyle przełożna, że po pierwsze stworzyła erę Eisenhowera na nowo, a po drugie nieodłącznie powiązała ją z latami osiemdziesiątymi.

Twórca Sha Na Na, oprócz idealizmu i chęci niesienia zgody ponad ideologicznymi podziałami, akcentował jeszcze jeden aspekt powstania grupy: „Czy naprawdę odczuwaliśmy nostalgię za latami pięćdziesiątymi? Otóż nie. Wszystko to było wykoncypowane z pełnym rozmysłem. Historycy amatorzy piszą historię, zawodowcy ją wymyślają!”<sup>511</sup>. Bliższe prawdzie będzie jednak przypisanie owego profesjonalizmu w pierwszej kolejności nie muzykom – ani nawet filmowcom – ale politykom. Magia lat pięćdziesiątych nie była bowiem wyłącznie kolektywnym pragnieniem powrotu do spokojnego i sielskiego czasu dzieciństwa. Zarówno retro, jak i nostalgia stały się w dobie reaganizmu przede wszystkim politycznymi narzędziami zarządzania pamięcią zbiorową, doskonale ilustrując obserwację Boym, że „nostalgia to broń obosieczna: wydaje się doskonałym emocjonalnym antidotum na politykę, a jednak pozostaje najlepszym narzędziem politycznym”<sup>512</sup>.

<sup>510</sup> Astrid Erll, *Memory in Culture*, s. 34.

<sup>511</sup> Za: Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 369.

<sup>512</sup> Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, s. 58.

Wpisanie ery Eisenhowera w mechanizmy pamięci zbiorowej w erze Reagana – „przesunięcie” jej z obszaru pamięci kulturowej i magazynującej do funkcjonalnej, bardziej doraźnej – było wynikiem aktualnych potrzeb politycznych. Chodziło głównie o legitymizację działań bieżących i nadanie im waloru uniwersalności, niezbędnego do trwania konserwatywnej rewolucji także po zakończeniu drugiej kadencji Reagana. Działania te miały szerokim łukiem połączyć erę Eisenhowera, Reagana oraz jego antycypowaną spuściznę, do pewnego stopnia zaktualizowaną w jednej kadencji George’a Busha seniora, wcześniej wiceprezidenta w latach 1981–1989. Odniesienia do przeszłości w retoryce Reagana opierały się na dwóch filarach. Pierwszym było idealizowanie lat pięćdziesiątych, obecne już w hasłach politycznych jego kampanii prezydenckiej: *Let’s make America great again*, *America is walking tall*, *America is back*. Drugim – demonizowanie lat sześćdziesiątych i ruchów kontrkulturowych poprzez podważanie ich celów i postulatów, poczynawszy od równouprawnienia kobiet, przez akcje afirmatywne promujące mniejszości i projekt państwa nieco bardziej opiekuńczego (Wielkie Społeczeństwo Johnsona), aż po rozluźnienie obyczajowe. Nie zostały one jednak odesłane do odmętów pamięci magazynującej, przynajmniej nie w całości, lecz w sposób selektywny były trzymane na podórzedzi i wykorzystywane w grze politycznej, pokazywane jako źródła wszelkiego społecznego zła, na które jedynym skutecznym remedium jest powrót do wcześniejszych ideałów. Stąd stosowana niekiedy w odniesieniu do lat osiemdziesiątych nazwa „kontr-kontrkultura”.

Wizerunki tych dwóch epok – konserwatywnej i kontrkulturowej – kreowano jako przeciwstawne, posługując się ich centralnymi tematami i ikonami jako skondensowanymi punktami orientacyjnymi pamięci. Były one poddane selekcji i definiowane zgodnie z bieżącym zapotrzebowaniem – mniejszości, hipisi, feministki pojawiali się w popkulturze reaganizmu i nieśli przekaz ideologiczny wynikający z epoki. Strategię różnicowania między konserwatyżmem a kontrkulturą dobrze ilustruje dyskurs związany z interwencjami zbrojnymi i zaangażowaniem Stanów Zjednoczonych poza ich granicami. Szczególny nacisk

kładziono bowiem na intensywne zmienianie wizerunku konfliktu w Wietnamie – z niepotrzebnej i zbyt krwawej kampanii oprotestowywanej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na wojnę, którą można było wygrać, gdyby Ameryka mogła „rzucić do Azji całą swą potęgę” i „nie musiała walczyć z jedną ręką związaną za plecami” (w domyśle: przez niewłaściwą administrację), które to określenie zrobiło wielką karierę zarówno w polityce, jak i publicystyce<sup>513</sup>.

Tak silny impuls polityczny przyczynił się do powstawania kolejnych gałęzi rozrywki (i dalszego rozwoju już istniejących), zbudowanych na nostalgii za świadomie kreowanymi latami pięćdziesiątymi, nastawionych na sprzedaż produktów i kolektywnych wspomnień pokoleniu *baby boom*, ich rodzicom i dzieciom. O ile jednak rynkową popularność ery Eisenhowera można tłumaczyć autentyczną nostalgią pokoleniową, fenomenem obserwowanym w popkulturze Stanach Zjednoczonych od wielu lat, o tyle jej polityczna użyteczność zasadzała się na powodach dodatkowych (choć także wywiedzionych z nostalgii). Instrumentalne przetwarzanie wizerunku ery Eisenhowera, okresu, który właśnie wtedy stał się mityczną ostatnią dekadą amerykańskiej niewinności i obiektem konserwatywnego pożądania, okazało się tym łatwiejsze, że był on wprawdzie kojarzony z lękami – w końcu to czas czarnych list i obaw nuklearnych – ale nie z faktami na miarę wielkiego kryzysu bądź wojny światowej (koreańska nigdy nie zyskała takiego statusu). USA lat pięćdziesiątych, ze swoim idealnym projektem Ameryka i nieograniczoną prosperity, opierało się na wartościach uznawanych za prawdziwie amerykańskie (i tak zawsze prezentowanych) – wierze chrześcijańskiej, obyczajowym konserwatyzmie z tradycyjnym modelem rodziny, kapitalistycznym, konsumpcyjno-korporacyjnym stylu życia, sielskich przedmieściach, bezpiecznych, bo strzeżonych przez *Pax Americana* zapewniający Stanom Zjednoczonym pozycję hegemonu.

Lata pięćdziesiąte – marka wydestylowana z konfliktów społecznych (i wszelkich form kontrapamięci bądź pamięci traumatycznej), które z taką siłą wybuchały w kolejnych dekadach

<sup>513</sup> David Sirota, *Back to Our Future...*

– zaczęły więc symbolizować okres czystości moralnej utraconej wśród późniejszych niepokojów. Powrót do okresu, kiedy konserwatywne wartości nie były jeszcze kwestionowane, jako oparte na wielorakim wykluczeniu, był rzecz jasna świadomy. Generacja lat pięćdziesiątych miała być lepsza niż kolejne i wykazywać cnoty, takie jak patriotyzm, lojalność i zawierzenie tradycji, od których z kolei dystansować się miały następne pokolenia nastolatków. Ta retoryka była ewidentna zarówno w kampanii wyborczej Reagana, jak i w publicystyce, wkrótce wkraczając do kina. Już zresztą podczas pierwszej kampanii prezydenckiej Reagan był określany mianem kandydata nostalgii, „intelektualnie i emocjonalnie żyjącego w przeszłości”<sup>514</sup>. Można przypuszczać, że dla Reagana – w latach pięćdziesiątych aktora – miało to także znaczenie bardziej osobiste, był bowiem związany z kinem ery klasycznej, kontestowanym przez pokolenie nowej fali Hollywood (renesansu Hollywood<sup>515</sup>). Nie przypadkiem przecież udział w jego kampanii brali weterani złotej ery, Frank Sinatra i Charlton Heston.

Warto podkreślić, że administracja Reagana z jednej strony promowała wartości wywiedzione z lat pięćdziesiątych – politykę zimnowojennego interwencjonizmu poza granicami kraju, hiperkapitalizm i powrót do tradycyjnego modelu rodziny. Z drugiej jednak przekształcała je tam, gdzie miało to służyć bieżącej retoryce. Przykładem może być nowe wcielenie mężczyzny w szarym garniturze – jak najdalsze od zewnątrzsterowności. Wręcz przeciwnie – symbolem lat osiemdziesiątych stali się yuppies, nowi arywiści, bezwzględni zdobywcy szczytów korporacyjnej kariery, nastawieni indywidualistycznie, akcentujący

<sup>514</sup> Ibidem.

<sup>515</sup> Mianem renesansu Hollywood określa się „grupę filmów i twórców, którzy zwrócili uwagę krytyki w okresie od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych”, takich jak Peter Bogdanovich, Arthur Penn, Martin Scorsese, Jerry Schatzberg, odrzucających wielkostudiowy, klasyczny model kina hollywoodzkiego, wybierających styl postklasyczny, inspirowany między innymi francuską Nową Falą (stąd czasem używana nazwa „nowa fala Hollywood”), wpisujących się estetycznie i tematycznie w okres kontrkultury i kontestacji. Por. Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, I.B. Tauris, London–New York 2002, s. 2, 4.

jednostkowy sukces i bezkrytycznie wyznający zasadę, że „chciwość jest dobra”<sup>516</sup>.

Zarówno lata pięćdziesiąte *en bloc*, jak i poszczególne ich aspekty (na przykład zewnątrzsterowność, rock’n’roll, figura buntownika) były więc stwarzane na nowo i na użytek polityczny. Widać to już w latach siedemdziesiątych i w odniesieniu do muzyki, a konkretnie zespołu Sha Na Na, którego celem – podobnie jak Ronalda Reagana – było przywrócenie, za pomocą fabrykowania atrakcyjnego mitu, raju utraconego ery Eisenhowera, czasu (rzekomo) sprzed podziałów politycznych. Konstrukt, jakim były wszystkie aspekty zespołu, może stanowić *pars pro toto* podejścia reaganizmu do lat pięćdziesiątych i ich statusu w historii – bardziej wynalezionej, „podążającej do celu ideologicznego”<sup>517</sup>, niż pamiętanej (choć przecież wiele osób jej doświadczyło osobiście, w tym reżyserzy nurtu nostalgii za epoką rock’n’rolla). Fałszywa była nawet choreografia uchodząca za odtworzenie oryginalnych układów rock’n’rollowych, w rzeczywistości zaś stanowiąca kalejdoskop wpływów kulturowych, poczynając od Busby’ego Berkeleya, poprzez balet, kończąc na muzyce soul i stylu Harlemu; z kolei klasyczne utwory rock’n’rollowe wykonywano z podwójną szybkością, by brzmiały tak, jak zapamiętał je lider zespołu, a nie tak, jak grano je naprawdę<sup>518</sup>.

Co znamienne, w identyczny sposób narodziny Kina Nowej Przygody wspominali jego twórcy, George Lucas i Steven Spielberg, którzy chcieli „robić filmy takie, jakie sami kiedyś oglądali”<sup>519</sup> (czyli w latach pięćdziesiątych). Wpisuje się to w kolejną obserwację Svetlany Boym:

Amerykanie postrzegani są jako antyhistoryczni, a jednak podbój przeszłości i obsesja na temat korzeni i tożsamości są wszechobecne. Można więc mówić o „wpajaniu nostalgii” w rynek jako strategii

<sup>516</sup> Cytat pochodzi z antyreaganowskiego filmu *Wall Street* (1987, reż. Oliver Stone), obrazującego ten typ robienia kariery.

<sup>517</sup> Za: Astrid Erll, *Memory in Culture*, s. 43.

<sup>518</sup> Za: Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 369.

<sup>519</sup> Jerzy Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. idem, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 6.

marketingowej, która zmusza klientów do tęsknoty za czymś, czego nie utracili<sup>520</sup>.

Nigdy też tego nie mieli – lata pięćdziesiąte nie były przecież apolitycznym i bezkonfliktowym Edenem powszechnej szczęśliwości. Zapewne także dlatego Jean Baudrillard, pisząc o Ameryce doby Regana, obserwował, że „potęga Stanów stała się częścią świata wyobraźni i tworzy dziś fantazmatyczną orbitę”<sup>521</sup>, a „polityczna i kulturalna potęga, której panią nadal pozostaje Ameryka, to dziś efekt specjalny”<sup>522</sup>. Baudrillard, choć nie wprost, odnosi się tu także do udziału kina w tworzeniu owego efektu, czyli projektu opartego na latach pięćdziesiątych:

[...] za sprawą Reagana cała Ameryka nabrała kalifornijskiego charakteru. Ten były aktor i gubernator Kalifornii rozciągnął filmową, euforyczną, ekstrawertyczną i reklamową wizję sztucznych rajów Zachodniego Wybrzeża na całą Amerykę<sup>523</sup>.

Sugestię silnych związków między opowieściami ekranowymi a imaginariem politycznym zawiera już sama nazwa kinematografii tej epoki – reaganizm (publikacje anglosaskie)<sup>524</sup> oraz reaganomatografia (określenie pojawiające się niekiedy w piśmiennictwie polskim<sup>525</sup>). Wbrew stereotypom, w które obrosła ta dekada, ówczesne kino tak naprawdę było bardzo zróżnicowane, również ideologicznie, a zdominowanie Hollywood przez zimnowojenną politykę administracji Reagana pozostaje jedynie częścią prawdy na jej temat. Krytycy wskazują drugą połowę lat osiemdziesiątych jako obfitującą w filmy „alternatywne wobec konserwatywnej idealizacji lat pięćdziesiątych i życia białych ro-

<sup>520</sup> Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, s. 37.

<sup>521</sup> Jean Baudrillard, *Ameryka*, s. 143.

<sup>522</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>523</sup> Ibidem.

<sup>524</sup> Pojęcia „reaganowska rozrywka” (*Reaganite entertainment*) jako pierwszy użył Andrew Britton w eseju z 1987 roku *Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment*.

<sup>525</sup> Por. Rafał Syska, *Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa*, „Ekran” 2012, nr 5.

dzin z klasy średniej”<sup>526</sup>, takie jak stojące w jawnej sprzeczności z ideologią dekady dzieła Olivera Stone’a – antykapitalistyczne *Wall Street* oraz antywietnamskie *Pluton (Platoon, 1986)* i *Urodzony czwartego lipca (Born on the Fourth of July, 1989)*<sup>527</sup>. W trakcie rządów Reagana nieustająco powstawały też filmy krytykujące – mniej lub bardziej wprost – jego administrację, na przykład amerykańskie ingerencje poza granicami kraju, popieranie prawicowych rządów oraz junt wojskowych – *Zaginiony (Missing, 1982, reż. Costa-Gavras)*, *Salwador (Salvador, 1986, reż. Oliver Stone)*, *Romero (1989, reż. John Duigan)*. Pojawiały się ponadto dzieła dystopijne, w których zagrożeniem był już nie komunizm, ale zdominowanie sfery publicznej przez wojsko i korporacje, na przykład w *Ucieczce z Nowego Jorku (Escape from New York, 1981, reż. John Carpenter)*, a także analizy negatywnego wpływu „reaganomiki” na życie codzienne, dosłownie lub metaforycznie, jak w cyklu „ocalić farmę”<sup>528</sup> osadzonym w czasach wielkiego kryzysu (a więc w ramach mody retro), co widać w *Rzece (The River, 1984, reż. Mark Rydell)* lub *Miejscach w sercu (Places in the Heart, 1984, reż. Robert Benton)*.

Niezależnie od tego, że każdy rok ósmej dekady XX wieku przynosił filmy krytyczne wobec rzeczywistości, cieszyły się one mniejszą popularnością (choć podobnym, a nawet wyższym uznaniem) niż największe hity epoki, uzasadniające trafność określenia „reaganizm”. Przekonanie o silnych związkach między Waszyngtonem a Hollywood potwierdzała już sama osoba prezydenta, często czerpiącego z doświadczenia aktorskiego, a jeszcze bardziej jego retoryka i upodobanie do metafor filmowych. Najsłynniejsza z nich to nazwanie Związku Radzieckiego „imperium zła” (skrzyżowanie stojącego po ciemnej stronie mocy Imperium z *Gwiezdnymi wojen* oraz „osi zła” z czasów II wojny światowej) – również dlatego Reagánowski plan stworzenia antyrakietowego systemu obronnego zyskał nazwę „gwiazdnych wo-

<sup>526</sup> Cyt. za: Oliver Gruner, *Screening the Sixties...*, s. 62.

<sup>527</sup> Za dwa ostatnie otrzymał Oscary w kategorii najlepszy reżyser, można więc wnioskować, że wizja ta nie była obca Akademii.

<sup>528</sup> Rhonda Hammer, Douglas Kellner, *1984 – Movies and Battles over Reaganite Conservatism*, [w:] *American Cinema of the 1980s...*, s. 111.

jen”. Prezydent chętnie cytował Brudnego Harry’ego („Make my day”), na przykład grożąc w kongresie Partii Demokratycznej wetem w 1985 roku<sup>529</sup>, oraz używał nawiązań do postaci Johna Rambo, mówiąc o polityce zagranicznej. Pomieszanie języka filmowego z politycznym podkreśla zarówno wzajemny wpływ polityki i kina (a także przemysłu filmowego), jak też ich współuczestnictwo w tych samych procesach kulturowych i społecznych. Co więcej, promowanie decyzji politycznych na zasadach stosowanych przy sprzedaży popkultury z pewnością ułatwiło wdrażanie ideologii i reform.

Z kolei atmosfera narzucana przez Biały Dom nie tylko miała wpływ na Hollywood, ale znalazła również odzwierciedlenie w wizerunku kinematografii tego okresu, która w obiegowych mitach kojarzy się właśnie z konserwatyżmem najlepiej wyrażanym w blockbusterach tworzonych według wzorca wyznaczonego przez Lucasa i Spielberga. Jak podpowiadają wyniki box office’ów, właśnie takie filmy – tradycyjne zarówno w sensie rodzinnym (na przykład *E.T. [E.T. The Extra-Terrestrial, 1982, reż. Steven Spielberg]*, *Powrót do przyszłości*), jak i politycznym (zimnowojenny cykl o Rambo, *Rocky IV*) – cieszyły się największym powodzeniem wśród widzów, wpływając na pamięć zbiorową o kinematografii epoki (jako zachowawczej i reaganowskiej).

Wśród odsłon reaganizmu – realizujących jego założenia z różnym natężeniem – znajdują się trzy główne nurty: filmy o epoce rock’n’rolla, nowe produkcje zimnowojenne (znane też jako „kino nowego patriotyzmu” bądź „nowe barbarzyństwo”) oraz Kino Nowej Przygody, oparte na modzie retro i konwencji fantasy, dopiero wprowadzanej w ówczesnym Hollywood. W dwóch ostatnich lata pięćdziesiąte nie są obecne wprost, warto się im jednak pokrótce przyjrzeć, są bowiem reprezentatywne dla epoki, ilustrują ponadto specyficzny rodzaj ciągłości między erami Eisenhowera a Reagana, odgrzewając lęki zimnowojenne, komercjalizując i dramatyzując ideę *Pax Americana* oraz „obsesję”<sup>530</sup> ekipy Reagana na punkcie komunizmu i ZSRR.

<sup>529</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>530</sup> Stephen Prince, *Introduction: Movies and the 1980s*, s. 12.



## 2. Męskość barbarzyńska

Reaktywacja zimnej wojny zarazem przywracała silny antykomunizm wcześniejszej ery, jak i radykalnie zmieniała jego ekranowe aktualizacje. Nie licząc bowiem sporadycznych filmów o wojnie w Korei, w kinie doby Eisenhowera z reguły nie pokazywano otwartej konfrontacji z blokiem wschodnim. Najważniejsze lęki – obecne wprost, w filmach o czerwonej panice, oraz metaforycznie, w *science fiction* – były albo osadzone w sferze prywatnej, gdy przestrzegano przed infiltracją rodziny (*Posłubiłam komunistę*, *Konspirator*, *Mój syn John*) i społeczności (*Inwazja porwaczy ciała*), albo dotyczyły apokaliptycznego zagrożenia poza wszelką kontrolą, jak w obrazach o zagładzie nuklearnej (*Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* [*The Day the Earth Stood Still*, 1951, reż. Robert Wise]). W latach osiemdziesiątych, gdy kurs antysowiecki znowu się zaostrzył, zmienił się też sposób obrazowania niebezpieczeństwa. Ekran, zamiast zimnej wojny, makartyzmu i poszukiwania wroga wewnątrz, zdominował otwarty konflikt zewnętrzny, albo prawdziwy, jak starcia w Afganistanie (tło akcji w *Rambo III* [1988, reż. Peter MacDonald]), albo należący do porządku dystopijnego (*Czerwony świt* [*Red Dawn*, 1984, reż. John Milius]) i symbolicznego (*Rocky IV*). Zagrożenie wewnętrzne wynikające z działań siatki szpiegowskiej (czyli w stylu lat pięćdziesiątych), przeradzających się w pseudopartyzancki atak, jest tematem *Inwazji na USA* (*Invasion U.S.A.*, 1985, reż. Joseph Zito).

Z wrogiem w postaci komunistycznych „imperii zła” (Związku Radzieckiego, Kuby i krajów Trzeciego Świata) Ameryka mierzyła się, wysyłając przeciwko nim patriotycznych herosów, muskularnych<sup>531</sup> nadludzi symbolizujących siłę Stanów Zjednoczonych budzących się z „syndromu wietnamskiego”,

<sup>531</sup> Susan Jeffords, analizując hegemoniczną męskość doby reaganizmu, używa trafnego określenia „twarde ciała” (Elżbieta Durys proponuje tłumaczenie „żelazne ciała”, por. Elżbieta Durys, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 250). Zob. Susan Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994.

czyli marazmu wcześniejszych administracji niechętnych zagranicznym interwencjom. Kluczem do prezydentury Reagana była właśnie ta idea, ucieleśniona w postaci Rambo – emblemacie narodowym swojej ery. Hipermęski protagonista opowiadał się bowiem także za innymi wartościami republikańskimi, takimi jak indywidualizm, militarizm i mitologizowany heroizm w stereotypowo kowbojskim stylu. Warto na moment zatrzymać się przy obrazie męskości w dobie reaganizmu, ponieważ kino nowego patriotyzmu ponownie postawiło na piedestale męskość typu alfa, rozumianą zarówno jako model zachowań, jak i siłę fizyczną, a będącą całkowitym przeciwieństwem wzorca z przedmieść lat pięćdziesiątych.

Tak dobitnie zdefiniowaną wizję męskości łączono nie tylko z amerykańskim patriotyzmem (utożsamiając ją z charakterem narodowym oraz ideą narodu w ogóle), ale także z patriarchalną wizją świata dowodzonego przez białego mężczyznę podporządkowującego sobie wszystkich, którzy nie spełniają tych kryteriów. Jest to retoryka, która zarazem sięga do wzorców ery Eisenhowera, zwłaszcza jej silnego antykomunizmu, jak też swobodnie i radykalnie je zmienia, sprawiając zarazem, że współcześnie lata pięćdziesiąte – przefiltrowane przez optykę reaganizmu – bywają utożsamiane właśnie z tradycyjną męskością. Jak jednak wskazałam we wcześniejszych częściach (i jak wynika z badań nad tym okresem), takie wyobrażenie na temat obowiązującego w kulturze lat pięćdziesiątych hegemonicznego wzorca nie odpowiada faktycznie promowanej wówczas ideologii – odchodzenia patriarchów, udomowienia, zewnątrzsterowności i zmieniających się strategii obrazowania ciała. Ponieważ męskość lansowana w reaganizmie, odwołującym się nie tylko do siły fizycznej, ale też do przedstawicieli klasy pracującej, lokowała się na antypodach zewnątrzsterownego wzorca lat pięćdziesiątych, wskazuje to, że przynajmniej część współczesnych wyobrażeń na temat ery Eisenhowera funkcjonuje wyłącznie w jej zapośredniczeniu przez – często swobodną – re-kreację w reaganizmie. Nie może to być zaskoczeniem, biorąc pod uwagę, że to właśnie wtedy era Eisenhowera wróciła do łask, a reaganizm monopolizował ją aż do XXI wieku. Dlatego też nowy cykl zimnowojenny swobodnie

łączył hołdy dla lat pięćdziesiątych z tendencją maskulinizacji proletariackich bohaterów, wskazując zarazem, że w postwietnamskiej dobie podgrzewania konfliktu zimnowojennego męskość klasy średniej i przedmieść nie była już uważana za adekwatną. Innymi słowy, reaganizm anektuje lata pięćdziesiąte i zagospodarowuje (definiuje) obejmującą je pamięć zbiorową, jednocześnie wymazując te elementy epoki, które nie służą bieżącemu interesowi i nie pasują do nowej narracji, na przykład pozytywnie ujmowaną męskość zewnątrzsterowną. Strategia nie polega jednak na jawnym odżegnaniu się od tego wzorca, lecz na wykreowaniu nowego (a raczej – powrocie do starego, agresywnego, sprzed ery Eisenhowera) i wszywaniu go w idealizowany obraz minionej epoki, utrzymywaniu, że zawsze był jej częścią.

Gdy zatem porucznik Cobretti, grany w *Kobrze* (*Cobra*, 1986, reż. George P. Cosmatos) przez Sylvestra Stallone'a, ikonę reaganizmu i właściciela najważniejszego ciała tej epoki, zostaje określony mianem „uciekiniera z lat pięćdziesiątych”, nie oznacza to przeniesienia prawdziwych wzorców genderowych z tej epoki. Wręcz przeciwnie – intencje twórców są jasne i zgodne z obserwacją zarysowaną powyżej. Dlatego w pokoju bohatera na posterunku wisi eksponowany kompozycją kadru portret Reagana, a Cobretti jeździ samochodem z rejestracją „AWSOM 50.” (*awesome 50*, wspaniałe lata pięćdziesiąte), pokazaną na zbliżeniu już w sekwencji inicjalnej, określającej charakter postaci. Ma to stanowić łącznik pomiędzy epokami i sugerować ich podobieństwo. Z drugiej strony można zaobserwować skrywane mechanizmy redefiniowania tych wzorców ery Eisenhowera, które odstają od wymagań reaganizmu. Kobra jest bowiem typem bohatera stosującego przemoc i naginającego reguły, który w latach pięćdziesiątych reprezentowałby jednoznacznie negatywny obraz agresywnej męskości. W filmie Cosmatosa jest natomiast protagonistą pozytywnym, a jego głównym przeciwnikiem, nawet bardziej niż seryjny morderca zwany Night Slasherem (Brian Thompson), okazuje się inny policjant, porucznik Monte (Andrew Robinson), urzędnik służbista kierujący się wyłącznie regulaminem. Tak zarysowany konflikt był zgodny z republikańskimi hasłami reaganizmu i postulatami ograniczenia roli

administracji rządowej<sup>532</sup>, znanymi już z inauguracyjnego przemówienia Reagana („w tym kryzysie rząd nie jest rozwiązaniem problemu, rząd jest problemem”<sup>533</sup>). Znamienne więc, że właśnie porucznik Monte z *Kobry* reprezentuje zewnątrzsterowny typ męskości, jaki pozytywnie wartościowano w latach pięćdziesiątych, gdy bunt miał być fazą dojrzewania, a stosunek do podważających wartości społeczne (i organizacyjne) dorosłych buntowników był sceptyczny.

Agresywna męskość reaganizmu była uobecniana także wizualnie. Tak jak w dobie rock’n’rolla uniformem bohatera – choć na przeciwnym biegunie ideologicznym – pozostał podkoszulek. Był to już jednak inny bohater – nie nastoletni chłopak, lecz nieugięty heros – i inny podkoszulek, z reguły bez rękawów, eksponujący wypracowaną w siłowni muskulaturę. Stallone, podobnie jak Chuck Norris, Bruce Willis i Arnold Schwarzenegger, nawet częściej prezentuje zresztą całkiem nagi tors. Męskie ciało nadal jest więc spektaklem, jednak w znacznie mniejszym stopniu seksualizowanym, służącym już przede wszystkim jako znak tradycyjnie definiowanej męskości i wzorzec tężyzny fizycznej, przeznaczony raczej dla męskiego oka. W latach osiemdziesiątych fetyszyzowany jest już nie erotyzm proporcjonalnie bądź androginicznie zbudowanego ciała, jak w czasach młodości „chłopców” lat pięćdziesiątych – Brando, Newmana i Clifta – ale wyraźnie zarysowana i dominująca muskulatura kulturysty<sup>534</sup>. Zgodnie z hollywoodzką tradycją (sprzed ery Eisenhowera) jest ona pokazywana w sytuacjach fizycznego wysiłku i walki jako prawie nienaruszalny pancerz. Dlatego w *Rambo: Pierwsza krew* (*First Blood*, 1982, reż. Ted Kotcheff) taki nacisk kładziony jest na

<sup>532</sup> Negatywny wizerunek rządu pojawiał się w konserwatywnym nurcie kina hollywoodzkiego już od lat siedemdziesiątych, zwłaszcza w filmach o mścicielach (*vigilante movies*), takich jak cykl o Brudnym Harrym, i – co oczywiste – był silnie obecny w reaganizmie.

<sup>533</sup> Cytat z inauguracyjnego przemówienia Ronalda Reagana wygłoszonego 20 stycznia 1981 roku; za: „The American Presidency Project”, <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=43130> (dostęp: 16.04.2018).

<sup>534</sup> Zanim Arnold Schwarzenegger zaczął karierę filmową, zdobył wiele tytułów kulturystycznych, był między innymi Misterem Universe.

eksponowanie blizn herosa, a w retrospekcjach na tortury, jakim został poddany. Analogiczna scena znajduje się w kontynuacjach, ściśle wiążąc cielesność z ideą patriotycznego poświęcenia. W ten sposób polityka połączyła dwa wcześniej całkowicie sprzeczne trendy, czyli nostalgię za niekwestionowaną ideą *Pax Americana* lat pięćdziesiątych z tęsknotą za obrazem silnej męskości, właściwym dekadom wcześniejszym, ale nie erze Eisenhowera.

Z kolei Kino Nowej Przygody – w literaturze anglojęzycznej zwane po prostu *fantasy/science fiction genre*<sup>535</sup> – było nostalgiczne w samym swoim zamyśle, przywracało bowiem doświadczenie popkulturowe lat pięćdziesiątych, seriali telewizyjnych, komiksów i filmów *science fiction* klasy B oglądanych w kinach samochodowych. George Lucas wspominał wrażenie, jakie zrobił na nim klasyk tego gatunku, czyli *Latające talerze* (*Earth vs. the Flying Saucers*, 1956, reż. Fred F. Sears), a Steven Spielberg przyznawał, że rozgrywające się na pustyni sceny z produkcji o zmutowanych, gigantycznych mrówkach – *One!* (*Them!*, 1954, reż. Gordon Douglas) – wpłynęły na sposób filmowania i lokalacje w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia*<sup>536</sup>. Motywacją twórców była właśnie tęsknota za minionym dzieciństwem i tym, co je określało, przede wszystkim rozrywką oferującą radosny eskapizm zarzucony przez kino okresu kontestacji. Polska nazwa, czyli Kino Nowej Przygody, podkreśla właśnie ten aspekt. Jest to powracanie do konwencji popularnych w latach trzydziestych (gdy rozgrywa się akcja trylogii o przygodach Indiany Jonesa [Harrison Ford]<sup>537</sup>) – pirackiej, płaszcza i szpady – oraz w latach pięćdziesiątych, gdy na ekrany trafiła kolejna adaptacja powieści H. Ridera Haggarda *Kopalnie króla Salomona*, film o poszukiwa-

<sup>535</sup> Stephen Prince, *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow, 1980–1989*, Charles Scribner's Sons, New York 2000, s. 288; funkcjonujący w Polsce termin „Kino Nowej Przygody” wymyślił Jerzy Płażewski; inne określenia nurtu to: nowa widowiskowość, Nowe Hollywood, nowa kinomania. Za: Jerzy Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, s. 5.

<sup>536</sup> *Między paranoją a science fiction w Hollywood*.

<sup>537</sup> *Poszukiwacze zaginionej Arki, Indiana Jones i świątynia zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984, reż. Steven Spielberg), *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989, reż. Steven Spielberg).

niu tajemniczych skarbów w egzotycznych sceneriach<sup>538</sup>. Warto przy tym pamiętać, że inspiracje twórców Kina Nowej Przygody były także pozafilmowe i obejmowały duże obszary tego, co składało się na nastokulturę lat pięćdziesiątych, czego przykładów dostarcza nie tylko *Powrót do przyszłości*, cofający się do tej ery dosłownie, ale też wszystkie części przygód Indiany Jonesa. Choć tylko najnowsza, nakręcona w 2008 roku – *Indiana Jones i królestwo kryształowej czaszki* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008, reż. Steven Spielberg) – jest osadzona w erze Eisenhowera, na ich estetykę wyraźnie wpłynęły chociażby komiksy z serii *Opowieści z krypty* (przenoszone na ekran telewizyjny w latach 1989–1996), których oryginalna antologia ukazywała się w latach pięćdziesiątych.

Emblematyczna dla reaganizmu tęsknota za idealizowanym czasem dzieciństwa przejawiała się zarówno w filmach nostalgicznym, z akcją osadzoną w erze Eisenhowera, jak i w awanturkowym aspekcie Kina Nowej Przygody. Jego nakierowanie na konkretny segment publiczności, czyli młodzież, spowodowało, że w ekscytujących ekspedycjach brał udział nie tylko hipermeński Indiana Jones, lecz również nastolatki. W ich wypadku miejscem akcji z reguły były jednak nie odległe i tajemnicze zakątki w Ameryce Południowej, Azji bądź Afryce, ale obszar znacznie bliższy – przestrzennie i kulturowo. Także dzięki temu przedmieścia, jeszcze w latach pięćdziesiątych zyskujące znaczenie ponadurbanistyczne, przekształciły się w mit. Jak bowiem nacza amerykańska popkultura, suburbia są niezmiennie nie tylko pod względem topograficznym i architektonicznym. Zatrzymał się w nich też czas – współczesne, sielskie obrazy przedmieść są przecież zakorzenione w ich obrazie wykreowanym w dekadach wcześniejszych; pochodzą z ery reaganizmu, przetwarzającej wyobrażenia jeszcze dawniejsze, czyli ery Eisenhowera. Połączenie niezmiennego przestrzeni z zatrzymaniem czasu rodzi zaś mit, zwłaszcza że owo miejsce w czasie jest nieodłącznie zwią-

<sup>538</sup> Znamienne, że pierwsza adaptacja tej książki powstała w 1937 roku (reż. Robert Stevenson, Geoffrey Barkas), druga w 1950, a kolejna właśnie w dobie Reagana (1985, reż. J. Lee Thompson), gdy na ekran przeniesiono jeszcze dwie powieści z cyklu o Allanie Quatermainie, próbując zdyskontować sukces filmów o Indianie Jonesie.

zane (zarówno w popkulturze, jak i doświadczeniu wielu Amerykanów) z dzieciństwem i nastoletniością, okresem dorastania w naturalny sposób poddającym się nostalgizacji. Eksploatując te sentymenty, Kino Nowej Przygody niewątpliwie uczyniło z przedmieściami to samo co nowe barbarzyństwo z męskością – przejęło, przedefiniowało i zmieniło w kulturowy konstrukt.

Mimo że do nurtu zaliczają się także horrory pokazujące zło atakujące suburbia (bądź się w nich lęgnące) – *Duch* (*Poltergeist*, 1982, reż. Tobe Hooper), *Gremliny rozrabiają* (*Gremlins*, 1984, reż. Joe Dante) i *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984, reż. Wes Craven) – to jednak dla twórców Kina Nowej Przygody przedmieścia były czymś zupełnie innym niż dla „oryginalnych” nastolatków ery Eisenhowera i filmowców na bieżąco problematyzujących moment ich popkulturowego zaistnienia. Nawet zresztą wspomniane horrory były zakotwiczone w nostalgii za dzieciństwem na przedmieściach. Jerzy Szyłak zauważa, że najważniejszym kontekstem dla *Gremlinów* są produkcje takie, jak *Powrót do przyszłości* bądź *Goonies* (*The Goonies*, 1985, reż. Richard Donner). Wszystkie zostały bowiem zrealizowane przez Amblin Entertainment, firmę Stevena Spielberga<sup>539</sup> (scenarzysty *Ducha* i producenta *Gremlinów*), który nawiązywał do popularnego w erze Eisenhowera serialu *Strefa mroku* (*The Twilight Zone*, 1959–1964). O ich powstaniu zadecydowało więc – opisywane przez Jamesona – nostalgiczne doświadczenie telewizyjne pokolenia Spielberga. Wpłynęło ono jednak także na pogodniejsze i bardziej eskapistyczne odstony Kina Nowej Przygody, czyli *E.T.* i *Goonies*, emblematyczne dla idealizowania przedmieść.

O ile dla bohaterów *Dzikiego* i *Buntownika bez powodu* małościastekowość i podmiejskość były przestrzeniami nudy, konformizmu oraz marazmu, o tyle w Kinie Nowej Przygody zyskały ekscytujący sznyt przygody kryjącej się tuż za progiem – w *E.T.* w sensie dosłownym, ponieważ jedenastoletni Elliott (Henry Thomas) znajduje przybysza z kosmosu niemalże w przydomowym ogródku. Przedmieścia zaczęły zatem oznaczać dwie rzeczy naraz – kojące bezpieczeństwo i niemal czarodziejską przygodę podejmowaną przez małych herosów. Nieprzy-

<sup>539</sup> Jerzy Szyłak, *Gremliny rozrabiają*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, s. 184.

padkowo zresztą także w lokalizacyjnie bardziej egzotycznych produkcjach nurtu – na przykład rozgrywających się w odległej galaktyce – heros był nieoczywisty (nie męski Han Solo [Harrison Ford], ale chłopięcy i początkowo oporny Luke Skywalker [Mark Hamill]), dojrzewając do swojej roli dopiero w toku inicjacji<sup>540</sup>. Właśnie z takim protagonistą najłatwiej utożsamiali się mali widzowie, przenoszący fabuły ulubionych filmów do przydomowych ogródków na przedmieściach. Analogicznie postąpili twórcy *Goonies* oraz *E.T.*, miejscem akcji czyniąc suburbia, które dzieciom są znane lepiej niż dorosłym. W *Goonies* to właśnie grupie małych przyjaciół, a nie starszym mieszkańcom, udaje się odnaleźć skarb, a w *Odkrywcach* (*Explorers*, 1985, reż. Joe Dante) dokonać wynalazku naukowego (bohater jest tu fascynatem kina *science fiction* z lat pięćdziesiątych).

Ze znajomością przestrzeni, umiejętnością rozczytania map, łamania kodów i rozwiązania tajemnicy wiązały się dwie kwestie. Pierwsza to – utożsamiane z przedmieściami – poczucie bezpieczeństwa, wynikające też z baśniowej konwencji Kina Nowej Przygody, gwarantującej, że na końcu wszyscy pozytywni bohaterowie będą żyli długo i szczęśliwie. Drugą było górowanie nad dorosłymi oraz sprawstwo dzieci. O ile nastolatki z kina lat pięćdziesiątych (zresztą starsze niż te z ery reaganizmu) albo nie miały sprawstwa, albo musiały je negocjować (na przykład w filmach rock'n'rolowych i *hot rod*), o tyle dla dzieci Nowej Przygody było ono czymś oczywistym. Dowodzi tego finał *E.T.* i niezachwiana pewność bohaterów, że solidarność i przyjaźń zawsze pokonają akcesoria chłodnego, naukowego podejścia dorosłych (nieprzypadkowo w *E.T.* antagonistami są przedstawiciele rządu chcący poddać kosmitę eksperymentom)<sup>541</sup>. Co znamienne, także ten aspekt kina lat osiemdziesiątych wpisywał się w projekt reaganizmu. Odwołania do stwarzanej na nowo ery Eisenhowera miały

<sup>540</sup> Jest to wzorzec zaczerpnięty z *Bohatera o tysiącu twarzy* Josepha Campbella, przeł. Andrzej Jankowski, Nomos, Kraków 2013.

<sup>541</sup> Ten właśnie element stał się podstawą fabularną *Stranger Things*, retroserialu pastiszującego Kino Nowej Przygody, będącego też elementem popkulturowego renesansu lat osiemdziesiątych w drugiej dekadzie XXI wieku.



wszak budzić przekonanie, że konserwatywny etos Ameryki – choć mierzącej się z wrogiem zewnętrznym (komunizm) – jest gwarantem bezpieczeństwa i spokoju. Zamiast więc podważać stabilność i spokój tego świata – co czyniła kontrkultura, uważana przez republikanów za destrukcyjną – proponowano afirmacyjny powrót do jego wartości.

Kino Nowej Przygody jest interesującym przykładem prze-definiowywania toposów lat pięćdziesiątych nie tylko w odniesieniu do konstruktów, jakim są przedmięcia. To, co w nowym kinie zimnowojennym było demonizowane (zagrożenie z zewnątrz), tutaj, w duchu eskapistycznej familijności, ulegało osłabieniu, przynajmniej w części najpopularniejszych filmów. Często interpretacją obrazów o obcych, które masowo zalewały ekrany kin w erze Eisenhowera, jest łączenie ich ze społecznymi lękami przed niebezpieczeństwem przychodzącym z zewnątrz – zarówno przed komunizmem, jak i wojną nuklearną. W późnych latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych te konkretne lęki – ukazywane już całkiem wprost – zagospodarowano w kinie nowego patriotyzmu. Wobec otwarcie zimnowojennego i rasistowskiego kina nowego barbarzyństwa metafory kosmiczne przestały być więc potrzebne. Być może także dlatego Lucas i Spielberg mogli przekształcić *science fiction* w bezpretensjonalną baśń przygodową, płynnie przechodzącą w konwencję fantasy (popularyzującą się wówczas w kinie). Co więcej, w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia*, a potem w *E.T.* Spielberg zmienił wymowę gatunków, do których obaj się odwoływali, czyniąc przybyszów z kosmosu nie tylko istotami łagodnymi i przyjaznymi, ale niemalże opatrnościowymi, pokazującymi ludzkości, jak może lepiej realizować ideały humanizmu. Z kolei *Gwiezdne wojny* oraz uniwersum *Star Trek* (pierwszy film kinowy powstał w 1979 roku, w reżyserii Roberta Wise'a, w latach osiemdziesiątych nakręcono dalsze cztery części) obejmują zróżnicowane kosmiczne imperia, co wprowadziło do *science fiction* nową międzygatunkową równowagę.

Podobne odwrócenie znajdziemy w filmie *Kochanie, zmniejszyłem dzieciaki* (*Honey, I Shrank the Kids*, 1989, reż. Joe Johnston), gdzie motorem przygody jest nieudany eksperyment, w wyniku którego młodzi bohaterowie zostają skurczeni i muszą

poradzić sobie w dżungli przydomowego trawnika, arenie akcji. Podobnie jak w filmach z lat pięćdziesiątych, pojawiają się tu potwory w postaci insektów ponadnaturalnej wielkości, ale akurat mrówka (nawiązanie do filmu *One!*) jest przyjazna i nawet poświęca się dla ludzi. Z kolei w sequele, *Kochanie, zwiększyłem dzieciaka* (*Honey, I Blew Up the Kid*, 1992, reż. Randal Kleiser), pobrzmiewają echa filmów typu *Atak kobiety o 50 stopach wzrostu* (*Attack of the 50 Foot Woman*, 1958, reż. Nathan Juran) i oczywiście postaci King Konga.

W kontekście powyższych trendów reaganizmu, a także omawianego wzorca męskości, warto wspomnieć o jeszcze jednym tropie fabularnym lat osiemdziesiątych, silnie skoncentrowanych na tradycyjnych wartościach rodzinnych i trwałości konserwatywnej rewolucji (co było wątkiem tym istotniejszym, im bardziej zbliżał się koniec drugiej kadencji Reagana). Wielki powrót stał się bowiem udziałem znanej z lat pięćdziesiątych formuły melodramatu ojcowskiego, a konkretnie relacji na linii ojciec–syn, choć w zupełnie innych odsłonach. Wskazują na to najbardziej kasowe i emblematyczne dla reaganizmu trylogie: *Powrót do przyszłości*<sup>542</sup>, *Rambo*, *Gwiezdne wojny*<sup>543</sup> oraz trzecia część przygód Indiany Jonesa, *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (motyw ten wraca w części czwartej, gdy ojcem młodego buntownika w skórzanej kurtce i na motorze jest już sam Indiana Jones).

Podobnie jak w latach pięćdziesiątych, także w tych filmach ojciec reprezentuje typ patriarchy (z wyjątkiem *Powrotu do przyszłości*) i w toku fabuły musi zostać zastąpiony przez syna, który z kolei zmienia się tak, aby zrealizować pożądany i dominujący wzorzec męskości. O ile jednak we wcześniejszej dekadzie było to przejście od wewnątrz- do zewnątrzsterowności, o tyle w latach osiemdziesiątych dochodzi do kolejnego przededefiniowania związanego z wzorcem męskości. W Kinie Nowej Przygody jest

<sup>542</sup> *Powrót do przyszłości*, *Powrót do przyszłości II* (*Back to the Future Part II*, 1989, reż. Robert Zemeckis), *Powrót do przyszłości III* (*Back to the Future Part III*, 1990, reż. Robert Zemeckis).

<sup>543</sup> *Gwiezdne wojny* (*Nowa nadzieja*), *Imperium kontratakuję* (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, 1980, reż. Irvin Kershner) i *Powrót Jedi* (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 1983, reż. Richard Marquand).

bowiem odwrotnie niż w erze Eisenhowera – to syn powinien stać się jeszcze silniejszy od ojca (także fizycznie). W pierwszej części *Powrotu do przyszłości* Marty McFly (Michael J. Fox) musi upewnić się, że jego ojciec (Crispin Glover) z „mięczaka” zmieni się w obrońcę matki (Lea Thompson) i pogromcę szkolnego prześladowcy, Biffa Tannena (Thomas F. Wilson). Już w punkcie wyjścia Marty jest zresztą bardziej stanowczy i męski od George’a, zachowując przy tym luzacki wdzięk. Co znamienne, w częściach pierwszej i trzeciej Marty musi ratować doktora Browna (Christopher Lloyd), pełniącego we wszystkich odsłonach serii rolę przybranego ojca. Podobnie skonstruowane są filmy o *Rambo*. W *Pierwszej krwi* pułkownik Trautman (Richard Crenna) roztacza wojskowy i ojcowski autorytet (a Rambo nie ma nikogo bliższego niż on), troszcząc się o bohatera osaczonego w lasach przez nienawistnych policjantów chcących go zniszczyć. Sytuacja powtarza się w części drugiej (*Rambo II* [*Rambo: First Blood Part II*, 1985, reż. George P. Cosmatos]), gdzie amerykańskich policjantów zastępują Wietnamczycy i Rosjanie, a miejsce akcji to Wietnam. W *Rambo III* pułkownik jest już jednak słabym ojcem, porwanym i torturowanym przez Rosjan w Afganistanie, zdany na ratunek Rambo i radzącym się go w chwili konfrontacji.

W komicznym tonie rywalizację dwóch autorytetów przedstawia *Indiana Jones i ostatnia krucjata*, ostatecznie jednak Indy, jak przystało na prawdziwego bohatera Kina Nowej Przygody, musi samotnie przejść próbę, by uratować życie rannego ojca (Sean Connery). Przy okazji chroni przed nazistami Świętego Graala – w niepowołanych rękach śmiertcioną broń. Także w *Powrocie do przyszłości* i *Rambo III* cel prywatny – ratowanie ojca – zostaje spleciony z dążeniem globalnym, utrzymanym w duchu reaganizmu, Rambo bierze bowiem udział w ogólnoświatowej wojnie z komunizmem, a Marty’emu udaje się naprawić przyszłość i zneutralizować to, co w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych poszło źle (zgodnie z retoryką Reagana). Oczywiście najważniejszą popkulturową relację między ojcem a synem przyniosły kolejne części *Gwiezdnych wojen* – tu także potężny na początku ojciec, Darth Vader (David Prowse),

zostaje nawrócony na jasną stronę mocy przez syna, Luke’a Skywalkera, co przyczynia się do triumfu rebelii i upadku złego Imperium<sup>544</sup>.

### 3. Amerykańska nostalgia za epoką rock’n’rolla

„*Jak byś to widział?*”  
„*Wiesz, lata pięćdziesiąte*”.

Phil Spector i John Lennon<sup>545</sup>

Niezależnie od kierujących twórcami nowego barbarzyństwa i Kina Nowej Przygody inspiracją erą Eisenhowera, bezpośredni powrót do lat pięćdziesiątych znajdziemy jedynie w cyklu nostalgii za epoką rock’n’rolla. Akcja należących do niego filmów jest osadzona dokładnie w tym czasie, jak na początku *Dirty Dancing* zapowiada Baby (Jennifer Grey): „Było lato 1963 roku [...], przed zamachem na Kennedy’ego, przed Beatlesami”. Filmy spod znaku nostalgii za epoką rock’n’rolla kręcone w latach osiemdziesiątych partycypowały w monetaryzacji nastoletniego buntu związanego z tą muzyką, zarazem intensywnie kształtując pamięć zbiorową o erze Eisenhowera na potrzeby reaganizmu.

Rock’n’roll stał się skomercjalizowanym produktem jeszcze w latach pięćdziesiątych, oswajany w ramach powtarzalnych konwencji kinowych także po to, by można go było w ogóle wprowadzić na ekrany. Już jednak wówczas, a zwłaszcza po nastaniu „brytyjskiej inwazji” w kolejnej dekadzie, był znakiem kulturowej odrębności konotującym postawy buntownicze. W oryginalnej epoce rock’n’rolla ta dwoistość jego funkcjonowania była znaczącym elementem społecznym i kulturowym, obecnym w kinie na zasadach ścierania się racji kodeksowych z subwersją,

<sup>544</sup> Relacja syn–ojciec była istotna także w nowym cyklu zimnowojennym, co widać w *Czerwonym świcie* i *Żelaznym orle* (*Iron Eagle*, 1986, reż. Sidney J. Furie) – w obu ojcowie bądź figury ojcowskie są zagrożone i zależne od działań synów.

<sup>545</sup> Za: Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 373.

co wymuszało ironiczne kody bądź strategię niedopowiedzenia pozwalającą na ambiwalentne odczytanie. Natomiast w odniesieniu do rock'n'rolla i figury buntownika (wraz z jego akcesoriami) zachodzi w reaganizmie proces analogiczny do przededefiniowania męskości w nowym barbarzyństwie i przedmieść w Kinie Nowej Przygody. Lata osiemdziesiąte przyniosły bowiem całkowicie odmienny obraz ery rock'n'rolla, a w zbiorowej pamięci o epoce Eisenhowera konflikt ustąpił miejsca nostalgizacji. Sprawiała ona, że o ile klasyczne filmy z epoki pozostawiły po sobie legendę buntu zbyt elektryzującego, by sflamsił go dydaktyzm, o tyle w ich reaganowskich imitacjach zostaje tylko atrakcyjny kostium wpisany w strategię sentymentalizującego moralizmu i pełnego zachwytu fetysyzmu.

Trend, o którym mowa – zapoczątkowany jeszcze w poprzedniej dekadzie przez *Amerykańskie graffiti* i *Grease* – jest także przykładem retro, ponieważ akcję większości jego filmów osadzano bezpośrednio w latach pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych (najpóźniej w 1963, jak w *Dirty Dancing*). Przykłady znajdziemy między innymi w *Diner* (1982, reż. Barry Levinson), *Grease 2* (1982, reż. Patricia Birch), *Footloose* (1984, reż. Herbert Ross), *Powrocie do przyszłości*, *Peggy Sue wyszła za mąż* (*Peggy Sue Got Married*, 1986, reż. Francis Ford Coppola), *Stań przy mnie* (*Stand by Me*, 1986, reż. Rob Reiner), a nawet w *Beksie* (*Cry-Baby*, 1990, reż. John Waters). Jak jednak wspominałam, estetyka retro łączy się tu z nostalgią na zasadzie doskonałej immersji, spełniając kryteria filmu nostalgicznego. Co istotniejsze, powiązane bowiem z atmosferą polityczną, wynikające stąd retro afirmujące było elementem konstruowania pamięci zbiorowej o erze Eisenhowera opartej na micie własnej wspaniałości oraz mechanizmie „retrospektywnej heroizacji”<sup>546</sup>. Jego awersem musiało być więc wymazywanie nie tylko konfliktów, ale także całych grup, których istnienie mogłoby generować napięcia – filmy epoki rock'n'rolla należą zatem do szczególnie wsobnych i jednolitych pod każdym względem.

<sup>546</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 54.

Dobrze ilustruje to przywołana wcześniej motywacja powstania zespołu Sha Na Na, pragnącego za pomocą podrasowanego rock'n'rolla zaprowadzić pokój ponad podziałami na amerykańskich kampusach. Twórcy filmowi poddawali erę Eisenhowera pracy nostalgii w podobny sposób, tworząc idealizujący fantazmat oderwany od kontekstu społecznego, ekonomicznego i politycznego, skonstruowany wokół tego, co rzekomo łączyło wszystkich. Wzorem polityki Ronalda Reagana filmowcy nie tylko omijali krytyczną retorykę późnych lat sześćdziesiątych, ale ignorowali też skomplikowaną naturę samych lat pięćdziesiątych, tworząc ich niewinny obraz wydestylowany zarówno z konfliktu, jak i rodzącej go różnorodności. Ujmując to w terminach *memory studies*, można zauważyć, że elementy antagonizujące nie zostały wyciągnięte z obszaru pamięci magazynującej, wręcz przeciwnie – przesunięto je do najciemniejszego kąta, w którym czekały aż do XXI wieku, krytycznego retro i kina Obamy, kiedy atmosfera polityczna zaczęła sprzyjać kontrpamięciom i pamięci traumatycznej.

Co ciekawe, ale też zrozumiałe, kreując zachowawczy obraz ery Eisenhowera, filmowcy nie sięgali do obszarów kina epoki, w których znaleźliby gotowe, konserwatywne wzorce życia rodzinnego bądź miłosnego, odmalowane na przykład w komediach sypialnianych. Wybrali ekranowo bardziej atrakcyjne, rock'n'rolowe kino młodzieżowe, które podsuwało cały pakiet przejawów nastokultury: muzykę, kult motoryzacji i figurę buntownika (wraz z jego uniformem). Dlatego bohaterowie tych filmów są albo licealistami (na przykład w *Grease*, *Grease 2*, *Outsiderach* [*The Outsiders*, 1983, reż. Francis Ford Coppola], *Beksie*), albo świeżymi absolwentami stojącymi na progu dorosłości, jak w *Amerykańskim graffiti*, *Diner* i *Dirty Dancing*. Nostalgizujący reżyserzy woleli ożywiać własne dzieciństwo i młodość niż skupiać się na pokoleniu starszym. Dzięki temu apelowali zarówno do nostalgii swojej generacji, równolatków wspominających nastoletnie czasy, jak i do młodzieży lat osiemdziesiątych, najprężniejszej grupy konsumentów popkultury. W ten sposób zapewniali sobie najbardziej intratny target, a ich nostalgia – nosząc znamiona autentyczności – przekształcała się w strategię, co

znajdowało odzwierciedlenie w box office'ach<sup>547</sup>. Oczywiście nie wszystkie filmy nurtu cieszyły się popularnością, niektóre nie miały nawet takiego potencjału (jak niszowe *Rumble Fish* [1983, reż. Francis Ford Coppola]), ale w sumie tworzyły lubiane zjawisko; dla przykładu: *Outsiderzy*, *Grease 2*, *Footloose*, *Powrót do przyszłości* i *Dirty Dancing* znalazły się wśród 50 najpopularniejszych filmów w roku swojej premiery, przy czym *Powrót do przyszłości* na miejscu pierwszym, *Footloose* na siódmym, a *Dirty Dancing* na jedenastym<sup>548</sup>.

### Fałszywi buntownicy

Tym, co chcieli pamiętać Francis Ford Coppola (urodzony w 1939 roku), Robert Zemeckis (1951), Steven Spielberg (1946), Barry Levinson (1942), George Lucas (1944)<sup>549</sup> i pozostali, były: moda, muzyka, kina samochodowe, gangi, wyścigi, charyzmatyczni buntownicy. Niedługo po sukcesie *Amerykańskiego graffiti* i *Grease* okazało się, że inni także chcą pamiętać (bądź poznawać) lata pięćdziesiąte w taki właśnie sposób – przez kino nostalgiczne. Oznaczało to przede wszystkim skupienie się na estetyce, a zwłaszcza tych jej elementach, które zostały podniesione do rangi ikon, pełniących tu funkcję skondensowanych punktów orientacyjnych pamięci zbiorowej. Dlatego twórcy osadzający filmy w erze Eisenhowera cytowali jej konkretne dzieła oraz przywoływali wykreowaną w popkulturze atmosferę. Zwielokrotniali mitologizację, przenosząc na metapoziom nie tylko filmową hiperrzeczywistość, ale i samą nostalgię – konstruowali diegezę jako symulakrum dodatkowo wypełnione cytatami intertekstualnymi (jak wizerunek greaserów i bikersów, piosenki,

<sup>547</sup> *Amerykańskie graffiti* zajęło 15. miejsce w box office całej dekady, *Grease* czwarte, było też najpopularniejszym filmem 1978 roku; *Powrót do przyszłości* zajął ósme miejsce w skali dekady i pierwsze w 1985 roku. Zob. <http://www.filmsite.org/boxoffice2.html> (dostęp: 14.03.2018).

<sup>548</sup> Zob. <http://www.boxofficemojo.com/> (dostęp: 14.03.2018).

<sup>549</sup> Wszyscy wymienieni występowali najczęściej w podwójnych rolach producentów i reżyserów.

blond fryzura bohatera *Outsiderów* nawiązująca do Jamesa Deana). Fredric Jameson pisał, że przez takie zabiegi „historia stylów estetycznych zastępuje »prawdziwą« historię”<sup>550</sup>, w świetle *memory studies* można jednak zauważyć, że „prawdziwej” historii nie ma wcale, a twórcy lat osiemdziesiątych po prostu wybrali swoją wersję – pozbawioną winy i opartą na nostalgicznym pragnieniu stworzenia kolektywnej mitologii.

Nostalgiczne powroty do epoki rock’n’rolla, będące zarazem obrazami małomiasteczkowej Ameryki, można podzielić na kilka grup w zależności od strategii przyjętych przez autorów (które się zresztą nie wykluczały). W każdym z nich dokonuje się estetyczna kolonizacja ery Eisenhowera; we wszystkich ostatnia dekada amerykańskiej niewinności będzie w różnym stopniu idealizowana, sentymentalizowana i pozbawiona szerszych odniesień do kontekstu polityczno-społecznego, mogącego zostawić rysy na wspaniałym projekcie, jakim miała być ówczesna Ameryka. Po pierwsze, będą to filmy, których akcja rozgrywa się w erze Eisenhowera, z różnymi pretensjami do realizmu, posługujące się zestawem rozpoznawalnych ikon – samochodów, dzinsów i podkoszulków, barów *drive-in*, piosenek. Wśród przykładów można wymienić: *Amerykańskie graffiti*, *Grease*, *Grease 2* bądź *Dirty Dancing*. Tu lokuje się także *Footloose*, choć osadzone w swoistym bezczasie, rzeczywistości niby późniejszej, ale przywołującej omawianą epokę poprzez zwyczaje, mody i dekoracje. Druga kategoria to dosłowna (w ramach diegezy) podróż w czasie odbywana przez bohaterów *Powrotu do przyszłości* i *Peggy Sue wyszła za mąż*. Jeszcze inną możliwością była szczególna koncentracja na środkach formalnych, na przykład wprowadzanie onirycznego dystansu i/lub ironizowanie (nieprzeszkadzające jednak w mitologizowaniu), co proponują *Rumble Fish*, wybrane sceny *Outsiderów* oraz *Beksa*<sup>551</sup>.

<sup>550</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, s. 76.

<sup>551</sup> Osobną kategorię stanowią filmy o idolach, na przykład *Opowieść o Buddy Hollym* (*The Buddy Holly Story*, 1978, reż. Steve Rash), *Jak wylansować piosenkarza* (*The Idolmaker*, 1980, reż. Taylor Hackford) i *La Bamba* (1987, reż. Luis Valdez). Każdy z nich – niezależnie czy opowiada o prawdziwym



Twórcy omawianego nurtu, wybierający strategie otwartego nostalgizowania, przywoływali styl i ikony epoki, ale już niekoniecznie formuły fabularne i tematy obecne w kinie lat pięćdziesiątych. O ile można wskazać filmy, w których poruszana jest kwestia klasowa (*Outsiderzy*, *Dirty Dancing*), o tyle ulega ona złagodzeniu, a wręcz zatarciu; konflikt pokoleń zostaje zastąpiony porozumieniem międzygeneracyjnym, przedmieścia i małomiasteczkowość są idealizowane, a tarcia na tle rasowym (obecne wcześniej w *Szkolnej dżungli*, *West Side Story* i – podskórnie – w samym sięganiu po rock'n'rolla) zostają w ogóle wyeliminowane (lub zmienione w żarty o charakterze rasistowskim, jak w *Powrocie do przyszłości*). Kino powrotów do ery rock'n'rolla wypracowało własne formuły, tym razem podporządkowane budowaniu nostalgicznej pamięci zbiorowej, a ogólny trend wyznaczyło *Amerykańskie graffiti*, przywołujące nastoletnie lata reżysera poprzez obraz jednej nocy z życia młodzieży w małym, prowincjonalnym miasteczku.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że *Amerykańskie graffiti* nie było pierwszym filmem sięgającym do ery Eisenhowera – Lucas został wyprzedzony o dwa lata przez *Ostatni seans filmowy*. Pod wieloma względami, takimi jak grupa bohaterów, prowincjonalna Ameryka w latach pięćdziesiątych i wizualna samoświadomość, film Bogdanovicha przystaje do omawianego nurtu, a jednak nie stał się jego wzorcem. *Amerykańskie graffiti*, serial *Happy Days* i *Grease* wpisywały się w znaną już strategię retro fetyszyzującego styl danej epoki i łączonego z nostalgią, antycypowały też trendy, które w kolejnej dekadzie odpowiadały ideologii i polityce Ronalda Reagana. Bogdanovich zrealizował natomiast arthouse'owy film w duchu renesansu Hollywood lat siedemdziesiątych. W *Ostatnim seansie filmowym* raczej odcinał

---

(Buddy Holly, Ritchie Valens), czy wymyślonym gwiazdorze (film Hackforda) – wpisuje się w konwencję biopicu, w tym wypadku połączonego z elementami formuły filmu rock'n'rollowego, która jednak zrosła się już z kinową biografią muzyka w stopniu właściwie uniemożliwiającym samoświadomość. Podobnie można spojrzeć na filmy sportowe osadzone w małomiasteczkowej Ameryce lat pięćdziesiątych, takie jak *Mistrzowski rzut* (*Hoosiers*, 1986, reż. David Anspaugh) i *Bożyszczę tłumów* (*Everybody's All-American*, 1988, reż. Taylor Hackford).

się więc od stylu i narracji klasycznego kina, niż je imitował. Zdecydował się chociażby na minimalizm wizualny, czemu służy zarówno czarno-biała taśma, jak i asceza kolejnych kadrów – teksańskie pejzaże uderzają nie tyle imponującą rozległością (jak w *Olbrzymie*), ile nieskończoną pustką, odbijającą się też w egzystencji głównych bohaterów. Styl najbliższy jest oszczędności małego realizmu amerykańskiego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a tematy, które ewentualnie można by uznać za echo tej epoki (samotność niespełnionej pani domu, próby wyrwania się z małomiasteczkowej egzystencji), bez nadmiaru wizualnego i aktorskiej nadekspresji zostają pozbawione wszelkiego *glamouru*. W wizji Bogdanovicha brak więc nostalgii za przeszłością i formułami złotej ery Hollywood, choć reżyser jest znanym kinofilem, autorem filmów dokumentalnych i tomów esejów o legendach amerykańskiego kina. Pretekstową w dużej mierze fabułę i tryb luźnej narracji nowofalowej można wręcz potraktować jako techniki dystansujące, choć nie jest to też dzieło tak radykalnie demitologizujące, jak wiele innych powstałych w ramach nowej fali Hollywood (na przykład obrazy Roberta Altmana).

*Amerykańskie graffiti*, choć jego luźna narracja także jest utrzymana w stylu renesansu Hollywood, z którego Lucas się zresztą wywodził, było z kolei jednym z pierwszych utworów mitologizujących erę Eisenhowera. Zapewne też ze względu na bezkonfliktowe połączenie starych i nowych wzorców – nowoczesnej narracji, estetyki retro i atmosfery nostalgii – zyskało popularność i okazało się wzorcowe dla kolejnych powrotów do epoki rock'n'rolla. Charakterystyczny stał się również sposób wykorzystania ikon – mitycznego bohatera, szczególnego miejsca, w którym przecinają się drogi poszczególnych postaci (w filmie Lucasa *drive-in*, w *Diner* Levinsona – tytułowa knajpa), oraz typowych elementów wizualnych. Takie ikony, z konieczności powtarzane w każdym filmie, są efektem procesu kondensacji, o której pisała Astrid Erll. Mniej lub bardziej złożone i abstrakcyjne idee zostają bowiem skupione w jednym obiekcie/symbolu, nie tyle ewokującym pamięć o przeszłości, ile reprezentującym znaczenie narzucone mu współcześnie. W ten sposób następuje

retrospektywna kreacja przeszłości, wpisana jednak w doraźny projekt pamięci zbiorowej. W reaganizmie proces kondensacji objął przedmieścia – w latach pięćdziesiątych oznaczające zarówno prosperity, jak i złotą klatkę, w kinie nostalgicznym konotujące już wyłącznie sielskość, bez troskę i bezpieczeństwo utraconego dzieciństwa – oraz figurę buntownika i rock'n'rolla.

Znamienne, że *Amerykańskie graffiti* zaczyna się od słynnej piosenki *Rock Around the Clock* Billa Haleya and His Comets, znanej ze *Szkolnej dżungli*, czyli filmu, który budził sprzeciw i kontrowersje także z jej powodu. W obrazie Brooksa piosenka rock'n'rollowa była wyrazistym znacznikiem napięć rasowych i klasowych, odrębności, zadziorności i konfrontacyjności kultury młodzieżowej. U Lucasa *Rock Around the Clock* służy już nie jako „pierwociny Kulturalnej Rewolucji”<sup>552</sup>, ale jest wprowadzeniem do ciepłego klimatu nieco humorystycznych wspomnień grupki przyjaciół spędzających czas w kinach samochodowych i lokalnym *drive-in*, na podrywaniu dziewczyn oraz krążeniu autami po podmiejskich ulicach. Wektor znaczeniowy zostaje całkowicie odwrócony także dlatego, że w latach pięćdziesiątych rock'n'roll towarzyszył marzeniom o wyrwaniu się z prowincji i o awansie klasowym (tak jest pokazywany w biopicach). W filmie Lucasa łączy się natomiast z towarzyszącym nastoletnim bohaterom lękiem przed opuszczeniem przedmieść – i tego wszystkiego, co zaczęły reprezentować w reaganizmie. Jest to wyraźna zapowiedź roli, jaką w kinie lat osiemdziesiątych przypisano rock'n'rollowi, idąc tropem wyznaczonym przez założycieli Sha Na Na, czego jeszcze lepszy przykład znajdziemy w *Powrocie do przyszłości*. W filmie Zemeckisa muzyka pełni funkcję przede wszystkim rozrywkową oraz – inaczej niż w rzeczywistości – stanowi łącznik między generacją rodziców (czyli nastolatków z lat pięćdziesiątych) a pokoleniem reaganowskim, reprezentowanym przez Marty'ego McFlya. W finałowej scenie szkolnego balu bohater sięga po gitarę, anonując „stary kawałek... tam skąd ja pochodzę”, i zaczyna grać (słyszane przez wszystkich po raz

<sup>552</sup> J. Hoberman, Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies...*, s. 119.

pierwszy) *Johnny B. Goode* Chucka Berry'ego<sup>553</sup>. Uczniowie natchmiast wchodzą jednak w rytm, który najwyraźniej jest dla nich naturalny (tak jak w rock'n'rollowych *teenpics* z ery Eisenhowera). Wspólną potańcówką ponad wszelkimi podziałami kończą się też *Dirty Dancing* i *Footloose* (choć na ścieżce dźwiękowej tego ostatniego brak rock'n'rolla), a podobnie „muzealną” rolę odgrywa wyjątkowo tautologiczna muzyka *Outsiderów*, gdzie kolejne piosenki, przede wszystkim z repertuaru Elvisa Presleya, dosłownie ilustrują akcję (gdy bohaterowie wsiadają do pociągu, słyszymy *Mystery Train*, gdy ścinają włosy, rozlega się piosenka o ścinaniu włosów etc.).

Poza muzyką, drugą ikoną o szczególnej istotności, trwałości i rozpoznawalności była figura buntownika, także sprowadzona do charakterystycznego (i nieco podrasowanego) stylu oraz skondensowana w punkt orientacyjny pamięci o uproszczonym znaczeniu. W *Rumble Fish* bohater grany przez idola lat osiemdziesiątych, Mickeya Rourke'a, w ogóle nie ma imienia, a jedynie wszystko mówiący pseudonim – Motorcycle Boy – co czyni go typem idealnym „buntownika”, którego legenda przesłania i organizuje egzystencję nastolatków z małego miasteczka. Motorcycle Boy to mityczny bohater, nieco podobny do Wolfmana Jacka w *Amerykańskim graffiti*, Dallasa (Matt Dillon) w *Outsiderach* i ojca tytułowego Beksy w filmie Johna Watersa. Są to postaci mające uatrakcyjnić przedmieścia, przekonać widzów, że były one nie tylko miejscem dziecięcego bezpieczeństwa, ale też nastoletniej inicjacji, nadać im tajemniczy rys, który w żaden sposób nie zagrażał jednak ich ideologicznej konstrukcji. Motorcycle Boy i jemu podobni mieli dać poczucie „bezpiecznego” buntu – luzu skórzanej kurtki, rock'n'rolla i motoru – ale bez jakichkolwiek konsekwencji takiego wyboru tożsamościowego, na przykład krytycznego podejścia do przedmieść bądź prawdziwego konfliktu pokoleń.

<sup>553</sup> W przywołanej scenie pojawia się oparty na motywie pętli czasu, ale rasisowski żart sugerujący, że Chuck Berry, jeden z twórców rock'n'rolla, nauczył się go od białego nastolatka.

Dlatego cudzysłów przy słowie „buntownik” pojawia się nieprzypadkowo. O ile bowiem *Dziki*, *Buntownik bez powodu* czy *Szkolna dżungla* były polem ścierania się łagodzącego dydaktyzmu z autentyzmem rewolty, o tyle w latach osiemdziesiątych została ona całkowicie wyeliminowana z rock'n'rollowego pejzażu i sprowadzona wyłącznie do stroju oraz muzyki; nawet nie do kwestii tożsamościowych lub seksualnych, nie mówiąc już o polityce i zasadach społecznych. Zróznicowana historia ery Eisenhowera została zastąpiona wersją konotowaną przez styl, symulakrum wywiedzione z summy wszystkich buntowników, przede wszystkim kinowych, bo ci pozaekranowi, jak chociażby beatnicy, często okazywali się jeszcze bardziej problematyczni (ale też mniej fotogeniczni). Dżinsy, czarny bądź biały podkoszulek, w rękawie którego schowane są papierosy, skórzana kurtka – uniform o natychmiastowej rozpoznawalności – od pierwszego momentu miały kodować noszącego go bohatera jako buntownika, niezależnie od wypełniającej go „treści”. W kinie lat osiemdziesiątych kostium ten był przywdziewany mniej refleksyjnie niż kiedykolwiek wcześniej, wyłącznie dla jego estetyki, a nie tego, co się za nią kryło – niezależnie, czy byłby to prawdziwy bunt, czy zaznaczenie tożsamości grupowej. Rzecz jasna odrywało go to od kontekstu społecznego i znaczeń nadanych mu w erze Eisenhowera, także tych związanych z kolektywnymi lękami, jak przestępczość nieletnich. Ze znaczeniowej różnorodności – od budzącego obawę i oburzenie młodocianego chuligana aż po bojownika o wolność – została moda przeradzająca się w fetyszycację. Była ona jednym z kluczowych elementów fabrykowania pamięci zbiorowej o przedpolityczności nastoletniego Edenu<sup>554</sup>, który nie miał wiele wspólnego z rzeczywistością ani społeczną, ani nawet kinową wcześniejszego okresu. Simon Reynolds zauważa, że *greasers* – rozpoznawani jako nastoletni przestępcy – byli „odpowiednikami diabła w ludowej mitologii miejskiej”<sup>555</sup>, których studenci z lat osiemdziesiątych, pochodzący z innej klasy społecznej, zapewne by się obawiali.

<sup>554</sup> Por. Simon Reynolds, *Retromania...*, s. 368.

<sup>555</sup> Por. *ibidem*.

W erze Eisenhowera gangi były zarówno demonizowane w kolejnych falach paniki moralnej, jak i heroizowane w kinie romantyzującym outsiderów oraz buntowniczą „mystykę bikersów”<sup>556</sup>. W latach osiemdziesiątych zostały z nich kostiumy, znacznie atrakcyjniejsze i bardziej fotogeniczne niż blezery *clean teen*, choć to właśnie do tej drugiej kategorii należała większość ekranowych nastolatków, niezależnie od stylu ukazywanych jako chłopcy w gruncie rzeczy porządni, trochę zbuntowani, ale tak naprawdę marzący o kooptacji do klasy średniej. Najlepiej (i na poważnie) widać to w *Dirty Dancing*, *Footloose* i *Outsiderach*, a ironicznym podsumowaniem jest *Beksa*. Tytułowy nastoletni renegat, Cry-Baby Walker (Johnny Depp), dosłownie staje się tu „idolem, którego pokocha nawet twoja babcia”, ponieważ finał wprowadza międzypokoleniowe i ponadklasowe porozumienie, a babcia głównej bohaterki, stateczna dama i przedstawicielka miejscowych wyższych sfer, odnajduje w sobie łobuzerską nutę, okazując się znacznie bardziej *hip* niż *square*.

W omawianym nurcie dokonuje się więc proces dokładnie odwrotny niż w gatunkach progresywnych (nieobcych kinu lat pięćdziesiątych), gdzie jedną ze strategii było „wypełnianie fabuł elementami subwersywnymi (seksualnymi, tanatycznymi, skatologicznymi), które podlegały represjonowaniu (wytłumieniu) w modelu klasycznym”<sup>557</sup>. Z kolei w nostalgii za epoką rock’n’rolla wszelkie treści problematyczne znane z wcześniejszych filmów zostają wyparte przez treści konserwatywne, przy zachowaniu głównych wyznaczników stylu. Dobrym przykładem tego zjawiska będą *Outsiderzy*, choć ich twórcy nie unikają elementu konfliktu, w tym wypadku na tle klasowym. W małym miasteczku, gdzie toczy się akcja, rywalizują ze sobą dwa gangi. Z południowej, bogatszej części wywodzą się Socs (w blezerach), z północnej – złej strony torów kolejowych – biedniejsi greaserzy (w pełnym rynsztunku), którzy mogą aspirować co najwyżej do pracy niebieskich kołnierzyków. To do nich należą główni bohaterowie – trzej osieroceni bracia, Ponyboy (C. Thomas Howell),

<sup>556</sup> Andrew Dowdy, *The Films of the Fifties...*, s. 139.

<sup>557</sup> Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, s. 122.

Darrel (Patrick Swayze) i Sodapop (Rob Lowe), a także Dallas i Johnny (Ralph Macchio, podobny do Sala Mineo).

Coppola proponuje wizję mniej sielankową niż *Amerykańskie graffiti* bądź *Grease*, idąc tropem klasycznych filmów z lat pięćdziesiątych, takich jak *Szkolna dżungla*, *Buntownik bez powodu* i *West Side Story – Outsiderzy* są najbliżsi ich formuły łączącej subwersję z dydaktyzmem. Tutaj także dochodzi bowiem do aktu przemocy i przypadkowego zabójstwa dokonanego przez greasera, co jednak nie eliminuje idealizacji i konserwatywnego celu filmu. Twórcy wprowadzają zabiegi narracyjne i fabularne, które mają złagodzić podstawowy konflikt – już scena otwierająca (słowa zapisywane w zeszycie) może sugerować umowność wszystkich wydarzeń, będących wytworem wyobraźni głównego bohatera i fokalizatora, Ponyboya<sup>558</sup>. Z kolei zabójstwo, katalizator najważniejszych wydarzeń, zostaje dokonane w samoobronie przez chłopca straumatyzowanego wcześniejszym pobiciem przez Socs, a w trakcie ucieczki na prowincję bohaterowie kryją się w opuszczonym kościele, gdzie – w rozwiązaniu typu *deus ex machina* – ratują z pożaru kilkoro małych dzieci. W finale łączącym elementy symbolicznej kary i odkupienia win<sup>559</sup> Johnny przyplaca ten akt życiem. Cały epizod podkreśla wzajemną lojalność protagonistów, a bohaterstwo Johnny'ego i Ponyboya wskazuje wprost, że greaserzy nie są źli ani zepsuci, tylko zaniebdani rodzinnie, co dotyczy również najbardziej nieobliczalnego z nich, Dallasa, w finale ginącego z rąk policji.

Zakończenie wszystkich tych wątków akcentuje istotność rodziny. Pojednanie trzech skonfliktowanych wcześniej braci, Ponyboya, Darrela i Sodapopa, niedwuznacznie podkreśla, że przyczyną istnienia przemocy nie jest ani pochodzenie społeczne (Socs są wszak bogaci), ani wewnętrzne zepsucie, lecz brak wartości rodzinnych – właśnie tu Coppola najwierniej podąża tropem dydaktycznych finałów kina o buntownikach z lat

<sup>558</sup> Podobny chwyt organizuje narrację *Stać przy mnie*, gdzie mitologizowana wyprawa czterech chłopców, chcących zobaczyć martwe ciało równolatka, staje się doświadczeniem formacyjnym wspominanym po latach przez jednego z nich.

<sup>559</sup> Nagłówek gazety głosi: „Młodociany »przestępca« ratuje życie”.

pięćdziesiątych. Dwaj chłopcy, którzy są pozbawieni miłości rodzicielskiej – matka Johnny’ego to alkoholiczka, ojciec Dallasa „nie dba, czy syn leży martwy w rowie” – są z góry skazani na drogę bezprawia i klęskę. Dlatego właśnie śmierć Dallasa wynika raczej z ideologii niż logiki ekranowych zdarzeń. Pozostali, przede wszystkim Ponyboy, zostaną uratowani przez więzi rodzinne, a ich akty przemocy (udział w „ustawce” [*rumble*]) są pokazane jako niegroźny rytuał pozbawiony dalszych konsekwencji. Na płaszczyźnie fabularnej konflikt klasowy zostaje więc całkowicie sprywatyzowany, warstwa wizualna wprowadza z kolei elementy odrealniające<sup>560</sup>.

W *Outsiderach* historia jest osławiana sugestią jej fikcyjnego statusu (subiektywizacja otwierająca film) oraz autotematyzmem. W środkowej części filmu, pokazującej ucieczkę Ponyboya i Johnny’ego po zabójstwie dokonany przez tego drugiego, pojawia się wyraźnie autorefleksyjna scena łącząca stylistykę kręconych w studiu i uderzających sztucznością klasyków technicoloru – *Czarnoksiężnika z krainy Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939, reż. Victor Fleming) i *Przeminęło z wiatrem*. W pierwszym z nich Dorotka (Judy Garland) z sepiowego, monochromatycznego Kansas magicznie przenosi się do kolorowej krainy Oz, a ucieczka Ponyboya i Johnny’ego jest odpowiednikiem jej wyprawy. Ponieważ chłopcy czytają też powieść Margaret Mitchell, wizualne nawiązania stają się oczywiste, a inne przywołane w *Outsiderach* filmy to *Gidget wyrusza do Rzymu* i *Hud, syn farmera* grane w lokalnym kinie i wskazujące na czas akcji – podobnie jak w *Dirty Dancing* jest to wczesna jesień 1963 roku. *Outsiderzy* zaczynają się i kończą tą samą kwestią: „Kiedy wyszedłem na słońce z ciemności kina, miałem na myśli tylko dwie rzeczy – Paula Newmana i drogę do domu”, co jednak nie tyle konotuje ewentualny bunt, którego figurą był także Newman, ile intensyfikuje kinofilską mitologizację, właściwą całemu nurtowi.

<sup>560</sup> Reżyser upodobał sobie ten zabieg, wprowadzając go także w drugim filmie z tego samego roku, czyli *Rumble Fish*. Tu, znacznie konsekwentniej stosowana, odrealniona i oniryczna poetyka nawet bardziej tematyzuje nostalgię, niż jest nostalgiczna *per se*.



Innego fałszywego buntownika znajdziemy w *Footloose*<sup>561</sup>. Choć film nie został osadzony w latach pięćdziesiątych, to świat przedstawiony jest tu niemal wprost wyjęty z ery Eisenhowera – prowincjonalne amerykańskie miasteczka egzystują w filmowym bezczasie, co przywodzi na myśl strategię realizacji *Żaru ciała* (*Body Heat*, 1981, reż. Lawrence Kasdan) opisaną przez Jamesona:

[...] wszystko jednak w filmie zmówiło się, aby zamazać bezpośrednio odniesienia do współczesności i umożliwić odbiór dzieła jako nostalgicznego – jako opowieść rozgrywającą się w nieokreślonej, wyteśczonej przeszłości [...] poza historią<sup>562</sup>.

Główny bohater *Footloose*, Ren (Kevin Bacon), przybywa z wielkiego miasta na prowincję, gdzie okazuje się, że taniec i muzyka rozrywkowa są zakazane. Ren natomiast wyraża swą indywidualność właśnie w taki sposób, podejmuje więc próbę „buntu” i rzuca wyzwanie „nierozumiejącemu dorosłemu” – lokalnemu pastorowi (John Lithgow) – chcąc zorganizować szkolną potańcówkę. W sukurs przychodzi mu córka pastora, Ariel (Lori Singer), nieprzypadkowo jednak symbolem jej rebelii przeciw surowym regułom są wielokrotnie eksponowane czerwone kowbojki, czyli buty kojarzone z najbardziej konserwatywnymi stronami Stanów Zjednoczonych. Także gdy nastolatki jadą do sąsiedniego miasteczka – gdzie muzyka rozrywkowa jest dozwolona – okazuje się, że w rytm owych zakazanych, „wywrotowych” piosenek tańczą właśnie kowboje, a cała impreza przypomina raczej (też kowbojski) *square dance* niż faktycznie seksualny *dirty dancing* z przeboju z Patrickiem Swayze. Co więcej, w finale *Footloose* – gdy Renowi udaje się pogodzić wszystkie generacje, a pastor zmienia się w dorosłego „rozumiejącego”, który w dodatku miał powód, by zakazać tańców – zabawie

<sup>561</sup> Fragmenty dotyczące *Footloose*, *Powrotu do przyszłości* i *Peggy Sue wyszła za mąż* powstały na podstawie mojego artykułu *Czas zatrzymany – amerykańska nostalgia za epoką rock'n'rolla*, opublikowanego w „Kwartalniku Filmowym” 2014, nr 86.

<sup>562</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, s. 201.

bynajmniej nie towarzyszą jazz bądź rock'n'roll, lecz lekki i niezapamiętywalny pop, pozbawiony jakiegokolwiek subwersywnego potencjału. Tym samym bunt bohatera ogranicza się do tańca i kończy w finale, sugerując, że Ren tak naprawdę jest *clean teen* marzącym o życiu na prowincji u boku córki pastora.

## Naprawianie przeszłości

Neutralizacja buntu wiąże się z inną, zgodną z retoryką epoki, cechą nostalgicznych filmów lat osiemdziesiątych, czyli demonizacją kontestacji i kontrkultury. Przez ikoniczne i narracyjne zawłaszczenie twórcy ignorują obserwację, że „rok 1955 przyniósł zapowiedź nadchodzącego roku 1968, którego punktem szczytowym były antywojenne zamieszki podczas narodowej konwencji demokratów”<sup>563</sup>. Najlepiej widać to w *Peggy Sue wyszła za mąż* i *Powrocie do przyszłości*, z których wynika jednoznacznie łagodzący i ciepły obraz lat pięćdziesiątych jako utraconej idylli, u Zemeckisa ukazanej z komediową błyskotliwością wykorzystującą cały repertuar kultury młodzieżowej, u Coppoli – ponownie z sentymentalizmem. Oprócz lat pięćdziesiątych, w których osadzona jest akcja obu filmów, istotną rolę odkrywają też dwie dekady dzielące ery Eisenhowera i Reagana. Przenosząc się w czasie, *Marty McFly* i *Peggy Sue* (Kathleen Turner) dostają szansę skorygowania rzeczywistości, a konkretnie przyszłości, w której wszystko poszło nie tak, jak powinno. To także było zgodne z ówczesną retoryką polityczną – Ronald Reagan podkreślał nie tylko zgubny wpływ, jaki późne lata sześćdziesiąte miały na Amerykę, lecz również odwracalność tych zmian. Dlatego, niezależnie od tego, że *Marty* za wszelką cenę pragnie powrócić do lat osiemdziesiątych, a *Peggy Sue* diametralnie zmienić swoje życie, ich działania prowadzą nie tylko do przywrócenia, ale wręcz ulepszenia *status quo*. To bowiem decyzje podejmowane w latach pięćdziesiątych były słuszne, a ich skutki popsują późniejszą rzeczywistość. *Peggy* pozwala sobie wprawdzie na spędzenie nocy ze szkolnym buntownikiem, ale wychodzi za mąż za

<sup>563</sup> Jon Lewis, *Movies and Growing Up...*, s. 153.

tego samego chłopaka (od którego w punkcie wyjścia chce uciec). Marty, przenosząc się do czasów młodości własnych rodziców, musi pomóc nierozgarniętemu ojcu w zdobyciu serca matki. Dodatkowo udaje mu się przemienić go ze skazanego na życiową porażkę *geeka* zafascynowanego *science fiction* i komiksami w odnoszącego sukcesy mężczyznę w szarym, flanelowym garniturze, niewzbraniającego się już przed awansem, lecz wpisanego w projekt amerykańskiej prosperity i mentalności korporacyjnej. W wyniku ekspedycji Marty'ego George staje się prefiguracją *yuppies*, w które zmieniają się też jego dzieci, na początku nieudacznicy, w finale ludzie neoliberalnego sukcesu.

Strategia demonizowania lat sześćdziesiątych jest więc wyraźna w obu filmach, ponieważ podróż w czasie do okresu lepszego i pozbawionego problemów prowadzi do pominięcia i unieważnienia dwóch kolejnych dekad. Remedium na ich błędy jest „polityka przeszłości” uprawiana przez Reagana, a trylogia Zemeckisa łączy motywem podróży w czasie trzy epoki konotujące konserwatyzm – lata osiemdziesiąte, pięćdziesiąte (część pierwsza i druga) oraz czasy Dzikiego Zachodu (część trzecia). Znamienne także, że do roli Marty'ego wybrano Michaela J. Foxa, który wcześniej zdobył sławę w serialu *Więzy rodzinne* (*Family Ties*, 1982–1989), gdzie grał nastoletnie ucieleśnienie reaganizmu, kontestujące rodziców-hipisów wiernych ideałom swego pokolenia.

Fox nigdy nie miał znaleźć się w centrum fabuły [...], ale konserwatyzm jego postaci i, co ważniejsze, wyśmiewanie lat sześćdziesiątych okazały się tak atrakcyjne dla zreaganizowanej publiczności, że NBC zaleciło całkowite przekształcenie struktury serialu<sup>564</sup>.

Ponieważ Michael J. Fox pojawił się też w innym wyraźnym nawiązaniu do lat pięćdziesiątych, czyli w *Nastoletnim wilkołaku* (*Teen Wolf*, 1985, reż. Rod Daniel), stał się ekranowym ucieleśnieniem strategii reaganizmu.

*Powrót do przyszłości* interesująco pokazuje nastokulturę skondensowaną w poszczególnych zachowaniach i artefaktach wyizo-

<sup>564</sup> David Sirota, *Back to Our Future...*

lowanych z pierwotnego kontekstu. Z jednej strony fetyszyzuje jej łobuzerski urok i fotogeniczność, z drugiej – odrzuca. Jest to widoczne także w drugiej części trylogii, gdzie okazuje się, że przyczyną wszystkich problemów Marty'ego w dorosłym życiu był udział w *chickie race* (podobna myśl pojawia się w zakończeniu *Outsiderów*: „Wszystko byłoby dobrze, gdyby w ogóle nie było bójkii”). Zemeckis, tak jak inni twórcy nostalgii za epoką rock'n'rolla, ukazuje więc elementy kojarzone ze stylem życia nastolatków albo jako pozbawione pierwiastka buntowniczego (strój, rock'n'roll, w tym wypadku *Johnny B. Goode*), albo jako niebezpieczne i infantylne. Oczywiście trudno odmówić mu racji. Z jednej strony kontestacja została natychmiast zaanektowana przez wielkie korporacje:

[...] najnowsze prace proponują zatem przesunąć akcent z badań nad kontrkulturą jako taką na dotąd zdecydowanie ignorowaną historię biznesu i korporacjonizmu [...]. Większość artystycznej krytyki kapitalizmu, która pojawiła się w okolicach 1968 roku, została zainkorporowana z sukcesem do sfery biznesu<sup>565</sup>.

Z drugiej strony wyścigi były po prostu niebezpieczne, niektóre gangi groźne, a kulturze młodzieżowej nieobce były powiązania z narkotykami (czyli tym, co nielegalne). Istotą rzeczy jest jednak to, że zgodnie z wyznacznikami zbiorowej pamięci heroicznej filmy nostalgiczne pokazują te zjawiska jako zawieszony w społecznej próżni i pozbawiony kontekstu, a ich dydaktyzm nie jest już wymuszony nakazami zewnętrznego kodeksu. Dobrze obrazuje to *Peggy Sue wyszła za mąż*. Bohaterka, której przynależność do ery Eisenhowera jest zaznaczona na samym początku, gdy jako jedyna przybywa na szkolny zjazd ubrana w sukienkę z epoki, postrzega te lata jako niezachwianą idyllę całkowicie odciętą od obszarów problematycznych, nawet znanych z wybranych filmów tego okresu, chociażby kwestii rasowych. Jedyne buntownik (połączenie greasera i beatnika) okazuje się nieco pretensjonalnym chłopcem marzącym o beztróskim życiu poli-gamisty na farmie w Utah, a najbardziej znamienna kwestia pada

<sup>565</sup> Wojciech Jerzy Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, PIW, Warszawa 2008, s. 123–124.

w odniesieniu do pokolenia rodziców – „to tylko inna generacja” – jakże kontrastując z cytatem z *Rock, Pretty Baby!*: „Największą chorobą społeczną naszego pokolenia są rodzice”.

To, że Peggy Sue jest kolejnym nośnikiem wartości konserwatywnych, nie powinno dziwić. Podobnie jak w erze Eisenhowera, także w kinie lat osiemdziesiątych nawet pozorna forma buntu i przygoda dotyczą tylko chłopców. Znamienne, że w drugiej części *Powrotu do przyszłości* dziewczyna Marty'ego, Jennifer (Elisabeth Shue), przesypia całą akcję, choć oboje odbywają podróż w czasie po to, by ratować ich wspólne dzieci. Również w innych filmach nostalgicznym dziewczęta albo grały role drugoplanowe i epizody (jak w *Outsiderach* i *Amerykańskim graffiti*), albo nie było ich w ogóle (jak w *Stań przy mnie*), albo stanowiły ozdobne akcesorium mediujące między wyalienowanym bohaterem a społeczeństwem (*Footloose*). Innymi słowy, były przede wszystkim tłem w opowieściach o męskiej mitologii minionych czasów, niekiedy jawnie mizoginistycznej – jeden z bohaterów *Diner* uzależnia decyzję o ożenku od tego, czy jego wybranka zda test z wiedzy o futbolu amerykańskim, a elementem komediowym jest molestowanie dziewczyn w kinie<sup>566</sup>. Kobiecte gwiazdy lat pięćdziesiątych nie były przywoływane w sposób analogiczny do Brando, Deana i Presleya, nawet te, które mogły być pierwowzorami buntowniczek, jak Mamie Van Doren.

W nostalgii za epoką rock'n'rolla dziewczyny pozostawały więc kopiami, ale – w przeciwieństwie do chłopców – prawie całkiem bez oryginału, symulakrami idealnymi i summą określonej mody: biustonoszy typu torpeda, białych skarpetek do kostek, szerokich, pastelowych spódnic i niewinnych kucyków. Były stereotypami – podobnie zresztą jak wyprani z osobowości chłopcy stanowiący już tylko blade kalki swych idoli. Doskonale obrazuje to zwłaszcza *Grease*, gdzie dominują dwie bohaterki i dwa cytaty z klasyki kina. Sandy (Olivia Newton-John) to *clean teen*, Betty (Stockard Channing) – „niegrzeczna dziewczynka”. Pierwsza to odwołanie do jasnowłosej *all-American* Sandry Dee, druga jest

<sup>566</sup> Tę konkretną scenę z *Diner* przywołuje Thomas Pynchon: „Penis w pojemniku na prażoną kukurudzę, jak za dawnych czasów... Coś w duchu lat pięćdziesiątych”. Thomas Pynchon, *W sieci...*, s. 235.

wyraźnie wystylizowana na jej przeciwieństwa, czyli bohaterki z „reputacją” z *Miasteczka Peyton Place* bądź *Wiosennej bujności traw*. Dla Betty kończy się to niechcianą ciążą, podczas gdy Sandy zdobywa miłość ukochanego Danny’ego (John Travolta). Taki finał – naiwna, dydaktyczna przestroga przed zbyt rozrywkowym stylem życia – w oczywisty sposób wpisuje się w konserwatywną wizję świata dominującą w filmie i jego kontynuacji, gdzie (znowu – pozornie) zbuntowana Stephanie (Michelle Pfeiffer) w końcu obdarza uczuciem sympatycznego i porządnego Michaela (Maxwell Caulfield). W finałach obu tych filmów znajdziemy kwintesencję unieważniania buntu. Problemem stojącym na drodze do szczęścia obu par – Sandy i Danny’ego oraz Michaela i Stephanie – jest przynależność do różnych szkolnych grup. Sandy i Michael to typy „dziewczyny/chłopaka z sąsiedztwa”, Danny i Stephanie należą zaś do „gangów”. Zakończenia obu części *Grease* pokazują jednak, że te przynależności/tożsamości są nie tylko umownymi kostiumami, ale wręcz okazują się wymienne. Sandy przebiera się za rock’n’rollowego „kociaka”, seksowną dziewczynę bikersa, Danny zamiast uniformu buntownika, czyli skórzanej kurtki, przywdziewa blezer szkolnego sportowca. Stephanie odkrywa z kolei, że tajemniczy motocyklista, który pobudzał jej wyobraźnię – *cool rider* – to nikt inny tylko prymus Michael, nieskutecznie próbujący zdobyć jej serce korepetycjami z Szekspira. W hipotetycznym, współczesnym remake’u *Grease* takie rozwiązanie można byłoby odczytać w kluczu Baumanowskiej idei płynnej rzeczywistości i Giddensowskiej tożsamości nie danej, lecz zadanej<sup>567</sup>. Prawdziwy *Graese* i atmosfera konserwatyzmu lokują się jednak na całkowicie przeciwnym biegunie niż koncepcje ponowoczesności, zamiana kostiumów oznacza tu więc nie swobodę i poszukiwanie, ale sugeruje pustkę nastoletnich tożsamości, ulegających normatywizującej sile miłości.

Ponieważ kino nostalgii za epoką rock’n’rolla było raczej poważne – nawet w komediach ideologia lat pięćdziesiątych jest

<sup>567</sup> Por. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006; Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

traktowana bardzo serio (jak w *Powrocie do przyszłości*) – warto na chwilę zatrzymać się przy filmach Johna Watersa, *Lakierze do włosów* (*Hairspray*, 1988) i *Beksie*. Wśród omawianych dzieł są one jedynymi prawdziwie ironicznymi – wręcz ostentacyjnie, czego należało się spodziewać po osobie reżysera (choć *Lakier do włosów* poważniej ujmuje kwestię buntu, wprowadzając wątki antyrasistowskie). Zarówno *Lakier do włosów*, jak i *Beksa*, nakręcony w 1990 roku, czyli w momencie schyłkowym dla tęsknoty za epoką rock'n'rolla, bliższe były dokonaniom postmodernizmu lat dziewięćdziesiątych niż nostalgii poprzedniej dekady. Decyduje o tym przenoszenie na poziom meta zarówno ery Eisenhowera i jej mitu („Mother, you're so fifties!”, mówi bohaterka *Lakieru do włosów*), jak i samej strategii pastiszu, obejmującego nie tyle lata pięćdziesiąte, ile ich przesłodzone, reaganowskie wyobrażenie. Czyni to doskonałym filmem nostalgicznym<sup>568</sup> zwłaszcza *Bekszę*, skonstruowanego z dosłownie wszystkich elementów znanych z kina młodzieżowego lat pięćdziesiątych. Ponieważ reżyser nie waha się pokazywać ich jako przerysowanych klisz, każda panika moralna zostaje tu nazwana wprost, a bohaterowie przerzucają się starannie artykułowanymi słowami ze slangu młodzieżowego. Paradoksalnie, nadaje im to bezpretenjonalnej świeżości, szczególnie charakterystycznej w *Lakierze do włosów*. Z kolei *Beksa*, utrzymany w unikatowym stylu Watersa, choć dostosowanym do wrażliwości obrazowanej epoki (bez skatologii i obsceny), staje się perfekcyjną, hiperrealną fantazją o erze Eisenhowera, a zarazem ironicznym komentarzem na temat zawłaszczającej ją fetyszyzacji<sup>569</sup>.

<sup>568</sup> Waters dawał wyraz własnej nostalgii za czasem, w którym się wychował (rocznik 1946), i wielbioną przez siebie rozrywką klasy B tego okresu. Najnowszym tego wyrazem jest epizodyczna rola Williama Castle'a, legendarnego producenta niezależnych horrorów klasy B z ery Eisenhowera, w serialu *Konflikt: Bette i Joan*.

<sup>569</sup> Jej najlepsze podsumowanie znajdziemy w *Pulp Fiction*, w słynnej scenie konkursu tanecznego (z udziałem Johna Travolty, gwiazdy *Grease*), umieszczonej w lokalu stylizowanym na erę Eisenhowera. Pozbawiona jakiegokolwiek znaczenia dla akcji, jest ona przede wszystkim znakiem samoświadomości Tarantino na temat bieżących i niedawnych trendów w popkulturze.

## Subwersja na parkiecie

*Nobody puts Baby in the corner.*

Patrick Swayze w *Dirty Dancing*

Na tak zarysowanym tle interesującym wyjątkiem okazuje się *Dirty Dancing*, także dlatego, że należy do najbardziej udanych filmów nostalgicznych lat osiemdziesiątych i jako jeden z nielicznych przetrwał próbę czasu. Znamienne, że jako wyłamujący się z jednolitego nurtu, początkowo został odrzucony przez krytykę, w dobie reaganizmu premiującą filmy skoncentrowane na męskich protagonistach. *Dirty Dancing* okazuje się zaś nie tylko względnie mało konserwatywny, ale też organizującym fabułę punktem centralnym jest w nim transgresja Frances „Baby” Houseman<sup>570</sup>. Choć bowiem na „skondensowanego” buntownika jest tu wystylizowany – za pomocą obowiązkowych džinsów, podkoszulka i skórzanej kurtki – ukochany Baby, chłopak z niższej klasy społecznej i instruktor tańca w letnim kurorcie, Johnny (Patrick Swayze), to jednak właśnie ona (faktycznie, a nie pozornie) wyłamuje się ze społecznych reguł, zwłaszcza nałożonych na kobietę seksualność. Najbardziej zachowawczy aspekt filmu dotyczy wątku Johnny’ego – w *Dirty Dancing*, podobnie jak wcześniej w *Footloose*, bunt bohatera zostaje sprowadzony do pragnienia tańca innego niż zalecony przez dyrekcję hotelu. Pozornie znamionuje to konflikt klasowy, sugerowany też podziałem na lepszą i gorszą obsługę (kelnerów-studentów Ivy League i resztę, w tym tancerzy), tak naprawdę jest jednak znaną w tym nurcie strategią osłabiającą bunt przez wpisanie go w ramy konwencji. Dlatego także tutaj finał, w którym wszyscy, niezależnie od przynależności klasowej, płci i koloru skóry, tańczą złagodzoną i oderotyzowaną wersję *dirty dancing*, wyczerpuje subwersyw-

<sup>570</sup> Podobnie pod względem fabularnym, choć bez podobnego ciężaru gatunkowego i tematycznego, jest skonstruowany *Beksa*, gdzie o transgresji matry Allison, modelowa *clean teen*, która mając dość bycia grzeczną, przyłącza się do lokalnego gangu dowodzonego przez buntownika.



ny potencjał zarówno muzyki, jak i figury męskiego buntownika. Dla Johnny'ego muzyka nie jest ani elementem większej całości, ani środkiem wiodącym do celu, lecz celem autotelicznym.

Tym, co wyróżnia *Dirty Dancing* na tle pozostałych filmów nostalgizujących erę rock'n'rolla, jest relacja między ideą buntu a główną postacią, Baby, która przejmując funkcję pełnioną przez chłopaków-outsiderów w utworach lat pięćdziesiątych. To dla niej, tak jak dla Danny'ego z *Króla Kreola*, taniec ma potencjał wyzwalający, choć ścieżka dźwiękowa długo sugeruje coś przeciwnego. Początkowo muzyka przypisana Baby i jej siostrze, Lisie (Jane Brucker), ma charakter *clean teen*, podczas gdy ta wiązana z Johnnym jest luźniejsza i bardziej rock'n'rollowa. Zmienia się to jednak już w scenie pierwszej rozmowy bohaterów, gdy w tle rozbrzmiewa jeden z przebojów epoki, czyli *Do You Love Me* zespołu The Contours z 1962 roku. Jak już pisałam, u źródeł rock'n'rolla leżało połączenie dwóch pozornie przeciwstawnych stylów muzyki – czarnego rhythm'n'bluesa i białego country (członkowie The Contours byli Afroamerykanami). Dlatego konotacja pary protagonistów właśnie z tymi dźwiękami ma potencjał subwersywny, zrealizowany w wypadku Baby. Także klasowy aspekt muzyki – i jako przepaści, i jako łącznika między grupami społecznymi – zyskuje większy sens w wątkach związanych z Baby niż w tych pokazujących konflikt Johnny'ego z szefami hotelu. Zostaje to wyraźnie podkreślone w dialogach, akcji (*dirty dancing* jest zakazany w przestrzeniach gości z klas wyższych, wolno go tańczyć tylko w kwaterach obsługi, a jednak Baby się go uczy) oraz w najprostszej symbolice – idąc do części ośrodka przeznaczonej dla personelu (a potem do pokoju Johnny'ego), Baby musi przekroczyć most.

Wprawdzie w finale wakacyjny romans, w końcu zaakceptowany przez rodziców Baby, dobiega końca, co – zgodnie z regułami melodramatu – przywraca klasowe *status quo*, ale w *Dirty Dancing* wybrzmiewa przesłanie emancypacyjne znacznie istotniejsze i wykraczające poza konwencję. Tak naprawdę konserwatywizm wątku Johnny'ego stanowi bowiem jedynie kamuflaż mający wpisać film w formułę nostalgii za epoką rock'n'rolla, swego rodzaju zasłonę dymną dla wątków właściwych, czyli

transgresji Baby oraz aborcji. Mimo osiągnięć ruchów kobiecych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w czasie realizacji filmu oba te tematy nadal były wywrotowe. Przede wszystkim nie miały tradycji pokazywania w kinie – najpierw długo były zakazane przez kodeks Haysa, a potem ściśle tabuizowane. Ich drugim kontekstem była atmosfera i kino lat osiemdziesiątych, okresu ponownego udomowienia kobiet oraz przywrócenia konserwatywnych regulacji związanych z prawami reprodukcyjnymi.

Z wieloaspektowej analizy dokonanej przez Susan Faludi w książce *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom* – reaganowski odpowiednik *Mistyki kobiecości* – wynika, że cała kultura popularna, poczynając od mody poprzez prasę (nie tylko popularną) aż po telewizję i kino, nastawiona była na wzmacnianie konserwatywnego przekazu, sugerującego, że to feminizm lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest odpowiedzialny za wszelkie nieszczęścia kobiet. To właśnie nadmiar wolności i odejście od tradycyjnych ról społecznych miały być winne ich frustracjom i niezadowoleniu. Jako remedium – tak jak w latach pięćdziesiątych – zalecano porzucenie pracy i powrót do domu, wpisanie się w stereotypowo kobiece role i kanony urody. Tej ideologicznej optyce odpowiadały ekranowe wizerunki kobiet: w produkcjach obyczajowych ograniczone do postaci oddanych żon i matek, w przygodowych – biernych ofiar, które trzeba ratować z oparów (jak w *Kinie Nowej Przygody*). Równie tendencyjny był obraz kobiet samotnych i pracujących – przedstawiano je jako te, które bezpowrotnie przeżyły życie, neurotyczne, głęboko nieszczęśliwe i niespełnione, czego najdobitniejszym przykładem jest Alex Forrest (Glenn Close) z *Fatalnego zauroczenia* (*Fatal Attraction*, 1987, reż. Adrian Lyne). Aktywność zawodowa kobiet nie była więc postrzegana jako element niezależności, a raczej – niezależności tej nie oceniano pozytywnie. Wręcz przeciwnie, zgodnie z ideologią epoki Reagana (i po raz kolejny odbierając pojęciu retro neutralność)

[...] twórcy programów zaczęli odświeżać wspomnienia z dzieciństwa, przywoływać urok telewizji z lat pięćdziesiątych. Nie minęło

wiele czasu, a „retroprogramming”, jak nazwano ten trend, zaczął rządzić na antenie<sup>571</sup>.

Nastoletnia, wkraczająca w dorosłość Baby jest postacią zupełnie odmienną zarówno od bohaterek analizowanych przez Faludi, jak i tych z pozostałych filmów nostalgii za epoką rock'n'rolla. Nie pasuje do rzeczywistości idealizowanego świata przedstawionego (1963 rok), a raczej do nadchodzącej przyszłości walki o prawa obywatelskie i drugiej fali feminizmu (w tym samym roku ukazała się *Mistyka kobiecości*), choć twórcy nie kładą na ten aspekt dużego nacisku. Z jednej strony manifestują sceptyczne podejście do ideologii udomowienia kobiet, której ucieleśnieniem jest Lisa, siostra Baby, z drugiej brak tu bezpośrednich odwołań do napięć społecznych, politycznych i obyczajowych. Zróżnicowanie klasowe zostaje jedynie zasygnalizowane, rasizm nie pojawia się w ogóle, nie licząc krótkiej wzmianki o Freedom Riders<sup>572</sup>, a jest to przecież także lato słynnej mowy Martina Luthera Kinga *I Have a Dream*. Jednocześnie wątki Baby oraz drugoplanowej postaci, tancerki Penny (Cynthia Rhodes), mają charakter jednoznacznie subwersywny. Dla Baby tytułowy *dirty dancing* jest zarówno symbolem koniecznego i naturalnego przejścia w dorosłość, jak też transgresją, chociażby dlatego, że to ona inicjuje relację z Johnnym i jest stroną aktywną, wbrew otoczeniu walcząca o ich miłość (to Johnny jako pierwszy w filmie pyta ją o prawdziwe imię, stwierdzając, że „Frances brzmi bardzo dorosłe”). Baby-Frances wyłamuje się więc nie tylko ze stereotypowej roli społecznej przewidzianej dla dziewczyny z dobrego domu, córki szanowanego lekarza marzącej o pracy dla Korpusu Pokoju, ale także z typowej roli kobiecej w filmie nostalgicznym. Twórcy odwracają również inne stereotypy. O ile buntownik, zgodnie z wyznacznikami nostalgii za epoką rock'n'rolla, ulega oswojeniu, o tyle *clean teen* w blezerze, kelner Robbie (Max Cantor) – student medycyny zafascynowany Ayn Rand – zostaje zde-

<sup>571</sup> Susan Faludi, *Reakcja...*, s. 286.

<sup>572</sup> Aktywiści ruchów walki o prawa obywatelskie, którzy od 1961 roku jeździli do stanów południowych, by protestować przeciwko segregacji w transporcie publicznym, uznanej przez Sąd Najwyższy za niekonstytucyjną.

maskowany jako cyniczny bawidamek, uwodziciel i karierowicz, który wpędza Penny w kłopoty, po czym się od niej odwraca i oskarża o złe prowadzenie się. Wybór *Atlasa zbuntowanego* Rand jako lektury określającej Robbiego, którą poleca zresztą Baby, nie jest przypadkowy. Książka – promująca skrajny indywidualizm wybitnych jednostek odmawiających podporządkowania się regułom społecznym – choć wydana w 1957 roku, antycypowała raczej republikańskie lata osiemdziesiąte, niż należała do zewnątrzsterownej ery Eisenhowera. Jej wykpienie przez Baby jest więc równoznaczne z odrzuceniem ideologii dominującej w czasie powstania filmu i stanowi ukłon w stronę bardziej egalitarnego projektu społecznego lat sześćdziesiątych, postrzeganych nie jako zło, lecz Wielkie Społeczeństwo.

Najważniejszy w *Dirty Dancing* jest jednak pozornie drugoplanowy wątek Penny, tancerki i dziewczyny z „reputacją” (kolejny stereotyp lat pięćdziesiątych), ukazanej bez jakiegokolwiek odium, choć istotnym elementem akcji jest dokonana przez nią aborcja, intensywnie zwalczana w erze Reagana. Celem scenarzystki Eleanor Bergstein było stworzenie „liberalnego kontrataku” wobec reaganowskiego antyfeminizmu, obecnego zarówno w życiu codziennym, jak i w popkulturze<sup>573</sup>. Z jednej strony nielegalny w erze Eisenhowera zabieg jest pokazany jako jedyne wyjście z sytuacji, w której znajduje się Penny – porzucona przez Robbiego i zbyt biedna, by utrzymać siebie i dziecko. Co więcej, jej motywacje nie zostają zakwestionowane w toku akcji, a w finale Penny odzyskuje zdrowie i nie roztrząsa całej sytuacji, więcej uwagi poświęcając zakazanemu, międzyklasowemu romansowi Baby i Johnny’ego. Z drugiej strony sam zabieg także nie zostaje oceniony negatywnie z moralnego punktu widzenia. Zamiast tego twórcy kładą nacisk na fatalne warunki, w jakich musi się odbyć, ponieważ jest nielegalny. Obie te kwestie były szczególnie kontrowersyjne w latach osiemdziesiątych, gdy nasiliły się negatywne komentarze na temat samotnych matek jako beneficjentek opieki społecznej oraz ataki na kliniki aborcyjne. Zaczęto też czynić starania, by cofnąć legalizującą aborcję decyzję Sądu Naj-

<sup>573</sup> Za: Oliver Gruner, *Screening the Sixties...*, s. 99.

wyższego w sprawie *Roe vs. Wade* (z 1973 roku). Nostalgiczność powrotu do rzekomo niewinnych czasów sprzed zabójstwa Kennedy'ego i Beatlesów zostaje więc w filmie dodatkowo zakłócona – ponowny triumf tych ideałów jest równoznaczny z przywróceniem wielu innych, mniej sielankowych elementów ówczesnej rzeczywistości. Co interesujące, takie ujęcie tematu zbliża *Dirty Dancing* zarówno do krytycznego retro XXI wieku (nieidealizowanie wybranych aspektów przeszłości), jak i do ery Eisenhowera, czyli czasu akcji. W 1962 roku wyemitowano bowiem słynny odcinek serialu *The Defenders* (1961–1965) pod tytułem *The Benefactor* (1/30<sup>574</sup>), w którym tytułowi obrońcy podejmują się sprawy lekarza przeprowadzającego nielegalne zabiegi<sup>575</sup>. Uznano go za tak kontrowersyjny, że wycofali się wszyscy stali sponsorzy programu. Rok później premierę miał film *Romans z nieznanym* (*Love with the Proper Stranger*, 1963, reż. Robert Mulligan), gdzie wprawdzie bohaterka grana przez Natalie Wood w ostatniej chwili rezygnuje z aborcji i związuje się z ojcem swojego dziecka (jak sugerował tytuł – przypadkowym nieznanym), ale – co implicytnie wynika z akcji – robi to przede wszystkim ze względu na fatalne warunki przeprowadzania procedury.

Twórcy *Dirty Dancing* (i wspominanych produkcji z lat sześćdziesiątych) nie tylko kładą duży nacisk na potencjalne konsekwencje pokątnych, nielegalnych i nieprofesjonalnych aborcji, ale czynią ją też wątkiem centralnym, katalizującym wszystkie kluczowe wydarzenia. Baby i Johnny zbliżają się do siebie, ponieważ zabieg Penny jest możliwy tylko jednego, konkretnego dnia, którego ktoś musi ją zastąpić podczas pokazu tanecznego. Zamiast Penny Johnny'emu będzie partnerować właśnie Baby. Aborcja wprawia więc w ruch wątek romansowy, jest również znacząca dla związku Baby z ojcem, stając się pierwszą rysą w ich relacji – ojciec bohaterki jest lekarzem, do którego ona zwraca się o pomoc po ryzykownym zabiegu Penny. Doktor Houseman ratuje dziewczynę (także jej nie oceniając, a raczej okazując

<sup>574</sup> Pierwszy sezon, 30. odcinek. W ten sposób będę opisywała wszystkie omawiane odcinki seriali.

<sup>575</sup> Zostaje on przywołany w odcinku *The Benefactor* (2/3) serialu *Mad Men*.

troskę), lecz jest zawiedziony córką. W tym konflikcie twórcy filmu opowiadają się jednak nie po stronie męskiego autorytetu, ale buntowniczką, ważniejsze jest bowiem rozczarowanie Baby ojcem, którego liberalne deklaracje znane z początkowych dialogów okazują się hipokryzją, gdy idzie o najbliższą rodzinę.

**XXI wiek**

---





*Tacy jak my nie mogą sobie pozwolić na nostalgię.  
Przeszłość nie była dla nas taskawą. Nostalgia to luksus*<sup>576</sup>.

Zadie Smith, *Swing Time*

Dwie kadencje 44. prezydenta Stanów Zjednoczonych, Baracka Obamy (2009–2017), nie miały aż tak jednoznacznego i wyrazistego charakteru, jak reaganizm i lata osiemdziesiąte, choć oczywiście trudno już dziś przewidzieć, jak będzie się o nich pisało za kilka/kilkadziesiąt lat. Mimo że Obama, kandydat demokratów, a przede wszystkim pierwszy Afroamerykanin, który został prezydentem USA, nie miał totalnego planu dla Ameryki (inaczej niż Reagan, a wcześniej administracja lat pięćdziesiątych) i realizował politykę zgodną z linią swojej partii, zdążył zawładnąć zbiorową wyobraźnią z podobną siłą. Reagan często odnosił się do kina, które postrzegał jako istotny element wpływania na pamięć zbiorową, tak ważną dla jego własnej retoryki. Czerpał więc z popkultury, którą z kolei kształtowała prowadzona przez niego polityka, także historyczna, a to sprzężenie zwrotne skupiło się w zjawisku reaganizmu, obejmującym nostalgię za epoką rock'n'rolla, zimnowojenne kino nowego patriotyzmu oraz Kino

---

<sup>576</sup> Zadie Smith, *Swing Time*, przeł. Tomasz Kłoszewski, Znak, Kraków 2017, s. 325.

Nowej Przygody. Barack Obama nigdy nie wpisywał ani popkultury, ani przemysłu rozrywkowego w prowadzoną przez siebie politykę w podobnym stopniu, choć niebagatelnym elementem jego wizerunku (inaczej niż Reagana) pozostaje wykształcenie, wycucie stylu, umiejętność poruszania się w obszarze mediów społecznościowych oraz aktywna partycypacja w kulturze. Prasa amerykańska regularnie ogłasza listy lektur byłego prezydenta, a jego rekomendacje znajdują się na okładkach książek (na przykład *Korekt* Jonathana Franzena), podnosząc sprzedaż prawie tak samo jak pozytywna opinia Oprah Winfrey.

## 1. Kino Obamy

Wpływ prezydenta Obamy na kinematografię amerykańską pozostaje faktem, choć – zarówno w treści, jak i formie – jest inny niż Reagana. Określenie „kino Obamy” (bądź „kino ery Obamy”), łączące konkretny okres (początek XXI wieku) i zjawiska filmowe z atmosferą polityczną<sup>577</sup>, może kojarzyć się z wcześniejszymi fenomenami o podobnym charakterze i nazewnictwie – kinem New Dealu i oczywiście reaganizmem. To pierwsze, odsyłające przede wszystkim do nazwiska Franka Capry i jego stałego scenarzysty Roberta Riskina, było rezultatem Nowego Ładu Franklina Delano Roosevelta, czyli zainicjowanego w 1933 roku planu naprawy Stanów Zjednoczonych po klęsce wielkiego kryzysu. Utożsamiano go z wizją odbudowy, optymizmu oraz zmiany<sup>578</sup> i takie właśnie były filmy określane tym mianem. Z jednej strony odzwierciedlały społeczny i polityczny klimat, z drugiej

<sup>577</sup> Związek ten dostrzegli między innymi redaktorzy portalu Little White Lies, inicjując podsumowujący dwie kadencje cykl esejów pod wspólnym tytułem *Obama Era Cinema* – „tak jak Reagan miał *Szklaną pułapkę* [*Die Hard*, 1988, reż. John McTiernan], a Bush *Mrocznego Rycerza*, tak 44. amerykański wódz naczelny Barack Obama będzie kojarzony z konkretnymi filmami z ostatnich ośmiu lat”. Zob. <http://lwlies.com/tags/obama-era-cinema/> (dostęp: 19.06.2018).

<sup>578</sup> Inauguracja Roosevelta zakończyła dwunastoletnią przewagę republikanów w rządzie Stanów Zjednoczonych.

były odczytywane przez jego pryzmat – produkcje Capry z lat trzydziestych, na przykład *Pan z milionami* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) i *Pan Smith jedzie do Waszyngtonu* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), są populistyczne w podstawowym sensie tego słowa, czyli opowiadają się po stronie jednostek w relacji z establishmentem<sup>579</sup>. Istotne jest jednak również to, że producenci i twórcy z Hollywood, tacy jak Capra i Riskin, brali w ten sposób czynny, także propagandowy udział we wspieraniu Rooseveltowskich reform. Podobnie było w latach osiemdziesiątych, kiedy zarówno nostalgia za epoką rock'n'rolla, jak i odgrzewanie zimnowojennych lęków w filmach z serii nowego barbarzyństwa wynikały ze świadomego partycypowania w projekcie politycznym wyłożonym i realizowanym przez Reagana.

Trudno powiedzieć coś podobnego o kinie Obamy, który stał się ojcem chrzestnym tego zjawiska, nie tyle zachęcając bądź oczekując od filmowców aktywnego zaangażowania w swoją politykę, ile jako realizator określonych inicjatyw oraz projekcja pewnych potrzeb. Ten drugi element ujawnił się już na początku pierwszej kadencji, gdy Obama dostał Pokojową Nagrodę Nobla (2009) – nie za realne dokonania, ale nadzieje, jakie z nim wiązano<sup>580</sup>. W popkulturę został wpisany od razu po wyborach, kiedy w amerykańskiej prasie zaczęły ukazywać się artykuły pokazujące zwycięstwo Obamy jako zwieńczenie długiej drogi wcześniej przebytej przez czarnych mężczyzn na ekranach kin. Manohla Dargis i A.O. Scott (a za nimi inni publicyści<sup>581</sup>) pisali, że fil-

<sup>579</sup> *Słownik socjologii i nauk społecznych*, s. 244.

<sup>580</sup> Dlatego trafna wydaje się następująca opinia: „[...] twierdzenie, że wizerunek Obamy jest istotniejszy niż to, co osiągnął, nie jest dla niego krzywdzące: największą siłą symboli jest bowiem to, że przerastają zwykłe czyny, a znaczenie Obamy nadal jest istotne”. Caspar Salmon, *A New Hope – Black Empowerment and Symbolic Casting in Contemporary Blockbusters*, *Little White Lies*, 4.11.2016, <http://lwlies.com/articles/obama-era-cinema-star-wars-black-stormtrooper/> (dostęp: 24.04.2018).

<sup>581</sup> Na przykład: Troy Patterson, *Black Presidents: A Pop-cultural Survey*, *Slate*, 24.10.2008, <http://www.slate.com/id/2202810/> (dostęp: 19.04.2018); Louis Bayard, *Black Presidents We Have Known*, *Salon*, 3.11.2008, [http://www.salon.com/ent/feature/2008/11/03/black\\_presidents/](http://www.salon.com/ent/feature/2008/11/03/black_presidents/) (dostęp: 19.04.2018); Sarfraz Manzoor, *How Sidney Poitier Paved the Way for Barack Obama*,

mowo-serialowe postaci czarnych prezydentów<sup>582</sup> oraz pierwszoplanowi bohaterowie grani przez Sidneya Poitiera, Denzela Washingtona, Willa Smitha i innych „pomogły nam wyobrazić sobie przełomową zmianę związaną z Obamą, zanim ta zaistniała”<sup>583</sup>. Ich zdaniem, podtrzymywanym również na początku drugiej kadencji, także popkultura otworzyła Obamie drzwi do Białego Domu:

[...] droga [...] nie została utworzona tylko przemówieniami Obamy, innowacyjnymi strategiami kampanii prezydenckiej i nadzieją większości głosujących, ale też dekadami obrazowania Afroamerykanów w kinie, [...] które – poczynając od Sidneya Poitiera w klasycznym *Rodzynku w słońcu* [*A Raisin in the Sun*, 1961, reż. Daniel Petrie] aż po Willa Smitha [...] w *Jestem legendą* [*I Am Legend*, 2007, reż. Francis Lawrence] uszlachetniały, uświęcały, gloryfikowały, unieśmiertelniały i – co najważniejsze – normalizowały figurę czarnego człowieka<sup>584</sup>.

Kluczowe jest zwięźczenie pierwszego z cytowanych artykułów (z 2009 roku) – „fantazje o czarnym heroizmie przenikające kulturę popularną wskazują nadzieje, jakie kraj wiąże z nowym liderem”<sup>585</sup>. Pokazuje bowiem, że już w punkcie wyjścia Obama stał się zarówno elementem popkultury, symbolicznie „stworzonym” przez kino, jak i liberalnym fantazmatem, ucieleśnieniem nadziei i symbolem zmian dotyczących przede wszystkim emancypacji dyskryminowanych mniejszości, które miały teraz reprezentanta i sojusznika w Białym Domu.

---

„The Guardian”, 23.05.2015, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/23/sidney-poitier-paved-barack-obama> (dostęp: 19.04.2018).

<sup>582</sup> Na przykład rolę Morgana Freemana w *Dniu zagłady* (*Deep Impact*, 1998, reż. Mimi Leder) i Dennisa Haysberta w serialu *24 godziny* (24, 2001–2010).

<sup>583</sup> Manohla Dargis, A.O. Scott, *How the Movies Made a President*, „The New York Times”, 16.01.2009, <https://www.nytimes.com/2009/01/18/movies/18darg.html> (dostęp: 19.04.2018).

<sup>584</sup> Manohla Dargis, A.O. Scott, *Movies in the Age of Obama*, „The New York Times”, 16.01.2013, [http://www.nytimes.com/2013/01/20/movies/lincoln-django-unchained-and-an-obama-inflected-cinema.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/01/20/movies/lincoln-django-unchained-and-an-obama-inflected-cinema.html?_r=0) (dostęp: 10.03.2018).

<sup>585</sup> Ibidem.

Niezależnie od rzeczywistego przebiegu jego dwóch kadencji, problemów nieuchronnie związanych z dzierzeniem stanowiska oraz decyzjami i błędami stojącymi w jawnej sprzeczności z deklaracjami i oczekiwaniami społecznymi, demokratyczne wartości przejawiały się w polityce Obamy, a jej obyczajowo liberalne oblicze, sprzyjające upodmiotawianiu mniejszości, znajdowało realizację także na ekranach kinowych i telewizyjnych. Oczywiście, jak wszystkie poprzednie, również kadencje Obamy obfitowały w porażki i turbulencje związane zarówno z polityką zagraniczną (na przykład kontrowersje wokół decyzji wstrzymania interwencji w Syrii w 2016 roku, niespełnienie obietnicy likwidacji więzień w zatoce Guantánamo), jak i wewnętrzną. Paradoksalnie, to podczas jego administracji zanotowano największe od lat zamieszki na tle rasowym, których symbolem stało się miasto Ferguson (2014).

Z drugiej strony obrana przez niego linia działania, zgodna z etosem Partii Demokratycznej, była widoczna w licznych decyzjach zbieżnych z tematyką kina Obamy oraz je inspirujących. Wśród nich można wymienić przede wszystkim ustawy zwiększające liczbę miejsc pracy, dążenie do przestawienia Ameryki na energię zieloną, inicjatywy ograniczania zmian klimatycznych oraz wprowadzenie programu *Obamacare* (2010), czyli powszechnego ubezpieczenia zdrowotnego, stanowiącego w Stanach Zjednoczonych przedmiot kontrowersji i niechęci ze strony republikanów. Polityczno-symboliczne znaczenie miała decyzja o normalizacji stosunków dyplomatycznych z Iranem (nakłonionym do znacznych cięć w programie nuklearnym w 2015 roku) i Kubą (2016 rok), a także dążenie do zmniejszenia arsenału atomowego na świecie (podpisanie w 2010 roku *New Start*, czyli porozumienia z prezydentem Rosji, Dmitrijem Miedwiediewem). Szczególnie istotne były inicjatywy obliczone na grupy marginalizowane i nieuprzywilejowane, takie jak: wspieranie legalizacji małżeństw jedнопłciowych; podpisanie *Matthew Shepard and James Byrd Jr. Hate Crimes Prevention Act* (2009), dokumentu rozszerzającego kategorię zbrodni nienawiści, obejmującej teraz nie tylko kwestie rasy, ale również płci (oraz identyfikacji genderowej), orientacji seksualnej i niepełnosprawności;

sygnowanie *Don't Ask, Don't Tell Repeal Act* (2010), przełomowego dokumentu po raz pierwszy w historii pozwalającego służyć w armii homoseksualistom nieukrywającym swojej orientacji. Obama wielokrotnie opowiadał się też po stronie afroamerykańskich ofiar zabójstw, w tym tych dokonanych przez białych, które stały się powodem powstania ruchu Black Lives Matter (2013). Podejmował ponadto bezpośrednie i osobiste działania, na przykład jako mediator między czarnoskórym profesorem Harvardu a białym policjantem, który zatrzymał go za zakłócanie porządku. Oczywiście w tle sprawy pojawiły się oskarżenia o rasizm, a spotkanie stron konfliktu, które odbyło się w Białym Domu w obecności Obamy i wiceprezydenta Joe Bidena, zostało nazwane przez media „piwnym szczytem” (*Beer Summit*, 2009) i zapoczątkowało szereg dyskusji na temat stosunku policji do czarnych obywateli.

Działania te stawiają Obamę na pozycjach biegunowo przeciwnych do tego, co reprezentował Reagan i jego konserwatywni następcy. Warto także zwrócić uwagę, że Obama niewątpliwie wywodzi się z bardziej egalitarnej, również gospodarczo, szkoły demokratów niż jego partyjny poprzednik w Białym Domu, czyli Bill Clinton (dwie kadencje w latach 1993–2001). Nie bez znaczenia jest oczywiście to, że rządy Obamy nastąpiły po dwóch rundach republikanina George’a Busha juniora, niebezpośredniego, ale jednak spadkobiercy Ronalda Reagana<sup>586</sup>. Bush senior, prezydent w latach 1989–1993, miał być przecież kontynuatorem wizji Reagana i to właśnie na nim spoczywał ciężar utrwalania skutków konserwatywnej rewolucji lat osiemdziesiątych. Można więc powiedzieć, że po wielu kadencjach marginalizujących mniejszości to w administracji Obamy zbiegły się dążenia emancypacyjne zapoczątkowane lata, a niekiedy dekady wcześniej – Afroamerykanów, kobiet, grup LGBT. Symbolicznym przełomem było dla nich wyniesienie na najwyższy urząd w państwie czarnego Ame-

---

<sup>586</sup> Bernard von Bothmer zwraca uwagę, że urodzony w 1946 roku George Bush junior podzielał nostalgię Ronalda Reagana i George’a Busha seniora za latami pięćdziesiątymi jako „rodzaj kulturowego dziedzictwa”. Por. Bernard von Bothmer, *Framing the Sixties...*, s. 10.

rykanina, „herosa” obdarzonego sprawstwem, przez wielu mu odmawianym, którym dzielił się też z innymi.

Jak to wszystko przełożyło się na filmy i telewizję? Nietrudno znaleźć podobieństwa między podejmowanymi inicjatywami i legislacją a głównymi wyznacznikami kina Obamy, nawet jeśli ten umowny termin wymaga doprecyzowania. Można go rozumieć jako przestrzeń łączącą zmieniające się reprezentacje mniejszości w kinie i serialach z konkretną prezydenturą oraz zjawisko, którego istotne przykłady są utrzymane w konwencji krytycznego retro. Samo nazwisko prezydenta sugeruje cezurę czasową, kino ery Obamy może bowiem oznaczać, bardzo dosłownie, filmy realizowane podczas jego dwóch kadencji<sup>587</sup>. Rozumienie czysto periodyzacyjne byłoby jednak zawężające i umniejszające, gdyż dla kina Obamy kluczowy jest kapitał symboliczny reprezentowany przez tego konkretnego prezydenta. Dlatego, podobnie jak w wypadku określenia „era Eisenhowera”, omawiany termin jest luźniejszy, a kino Obamy nie skończyło się wraz ze zwycięstwem Donalda Trumpa w 2016 roku<sup>588</sup>.

Jeszcze w 2012 roku J. Hoberman trafnie wyznaczył dwa główne tematy definiujące kino Obamy: „z jednej strony Obama reprezentuje znany typ polityczny, podobnie jak Bill Clinton przedstawiający siebie – *self-made mana* i dziecko samotnej matki – jako personifikację nadziei<sup>589</sup>. Z drugiej strony jest najbardziej

<sup>587</sup> W takim znaczeniu terminu używa na przykład Eric Kohn w tekście *Obama at the Movies: How a Decade of Film Reflected Hope and Change before Donald Trump – Critic’s Notebook*, IndieWire, 26.12.2016, <http://www.indiewire.com/2016/12/barack-obama-donald-trump-movies-critics-notebook-1201762637/> (dostęp: 19.04.2018).

<sup>588</sup> W obliczu kryzysów i napięć społecznych Obama nadal jest przywoływany jako autorytet i konfrontowany z następcą. Widać to było przy okazji spraw tak odległych, jak huragany nawiedzające Teksas oraz Florydę w 2017 roku i protest zawodników ligi NFL (futbol amerykański) podczas hymnu otwierającego mecze (2016, 2017). W odniesieniu do filmów i seriali wskazuje to, że obecnie, po zakończeniu kadencji, określenie „kino Obamy” zyskało już wydźwięk symboliczny.

<sup>589</sup> Druga książka Obamy, wydana w 2006 roku, nosi tytuł *Odwaga nadziei* i stała się wykładnią wielu tematów poruszanych w jego pierwszej kampanii prezydenckiej (wydanie polskie: *Odwaga nadziei. Moja droga życiowa*,

oczywistym ze wszystkich »Innych«<sup>590</sup>. Dlatego do kina Obamy zaliczałyby się zarówno filmy mierzące się z tematami wykluczenia i obcości we własnym społeczeństwie, jak i te przynoszące wiarę w możliwość zmiany *status quo* – stawiające w centrum czarnych protagonistów i skupiające się na afroamerykańskiej historii oraz pamięci zbiorowej. W czasie prezydentury Obamy szczególne zainteresowanie twórców oraz szerokiej publiczności budziły produkcje tematyzujące wykluczenie, przede wszystkim odnoszące się do historii, ale też współczesne. Wśród najdobitniejszych przykładów są filmy przywołujące okres niewolniczy – *Django* i *Zniewolony* – oraz osadzone we wczesnych latach sześćdziesiątych, na przykład *Służące*, *Selma* (2014, reż. Ava DuVernay) i *Ukryte działania*. Wśród dzieł o wykluczeniu, ale zlokalizowanych we współczesności, można wymienić *Dope* (2015, reż. Rick Famuyiwa), *Moonlight* (2016, reż. Barry Jenkins) lub *Drodzy biali!* (*Dear White People*, film – 2014, reż. Justin Simien; serial – 2017–). Kino Obamy, definiowane przez tematykę i nastrój, a nie gatunek bądź formę, obejmuje nie tylko fabuły, ale i dokumenty, często także dotyczące przeszłości – *O.Ź.: Made in America* (2016, reż. Ezra Edelman) albo *Nie jestem twoim murzynem* (*I Am Not Your Negro*, 2016, reż. Raoul Peck) – i jej wpływu na teraźniejszość, jak w *XIII poprawce* (*13th*, 2016, reż. Ava DuVernay). Choć

---

*wartości i ideały polityczne*, przeł. Grzegorz Kołodziejczyk, Albatros, Warszawa 2008); z nadzieją jest skojarzony też słynny plakat zaprojektowany przez Sheparda Faireya – *Hope poster* – wykorzystany w tej samej kampanii.

<sup>590</sup> J. Hoberman, *Cine Obamarama*, „Film Comment”, January/February 2012, <https://www.filmcomment.com/article/cine-obamarama/> (dostęp: 19.04.2018); znamienne, że w wyznaczone przez Hobermana kryteria wpisują się też dwa filmy fabularne, których bohaterem jest Obama, zaliczane do nurtu kina Obamy. *Southside with You* (2016, reż. Richard Tanne) opowiada o pierwszej randce późniejszej pary prezydenckiej w konwencji komedii romantycznej, automatycznie uruchamiającej kwestię nadziei na przyszłość, w takich kategoriach zostaje również zaprezentowany Obama (Parker Sawyers). Z kolei *Barry* (2016, reż. Vikram Gandhi) pokazuje pierwszy rok studiów Obamy (Devon Terrell), który musi mierzyć się z własnym pochodzeniem i poczuciem nieprzynależności (urodzony na Hawajach, kilka lat mieszkający w Dżakarcie, syn Kenijczyka i białej Amerykanki z Kansas).



ten zakres dzieł wydaje się szeroki, ich wspólnym mianownikiem są emancypacja marginalizowanych dotąd mniejszości i przywracanie ich przedstawicieli zbiorowej pamięci.

Jak już wspomniałam, niektóre filmy należące do kina Obamy reprezentują także krytyczne retro, kategorie te często się bowiem przecinają, choć nie są równoznaczne. Tym, co łączy wszystkie obrazy zaliczane do nich obu, jest intencja „przepisania ery: jej herosów, czarnych charakterów, znaczących wydarzeń, trwałego dziedzictwa” oraz przynależność do szerszego „hollywoodzkiego projektu przepisania narracji kulturowych definiujących naród amerykański”<sup>591</sup> i pamięć zbiorową, jaką w jego ramach kształtują. Poza koniunkturą polityczną wywołaną prezydenturą Obamy – katalizatorem określonych tematów i postaci – można wskazać również inne przyczyny motywujące potrzebę popkulturowej redefinicji historii Ameryki akurat na początku XXI wieku. Jedną z nich jest długa tradycja medialnych reprezentacji grup marginalizowanych, czyli doświadczenie dyskryminacji, wymazywania z przestrzeni publicznej bądź kreowania wizerunków problematycznych – piętnowania, wyśmiewania i wpisywania w ideologię konserwatywną. Współczesne kino i telewizja stają się więc areną odzyskiwania historii i miejsca w pamięci zbiorowej. Kolejną przyczyną przepisywania narracji kulturowych jest dziedzictwo ruchów walki o równouprawnienie, których apogeum dla czarnej społeczności były lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, dla ruchów feministycznych – sześćdziesiąte i siedemdziesiąte (druga fala feminizmu), a dla mniejszości seksualnych – osiemdziesiąte (wydarzenia związane z epidemią AIDS). Zainteresowanie tymi właśnie kwestiami – jako tematami filmów i seriali – zdaje się obecnie większe, niż było na bieżąco<sup>592</sup>, zbierając plony globalnych procesów, takich

<sup>591</sup> Oliver Gruner, *Screening the Sixties...*, s. 255 i XVI.

<sup>592</sup> Kino głównego nurtu bardzo długo nie interesowało się ani walką o prawa obywatelskie, ani mniejszościami seksualnymi. New Queer Cinema początkowo było zjawiskiem niezależnym i niszowym, za pierwsze oznaki zmiany tej sytuacji można uznać oscarowe zainteresowanie *Daleko od nieba*, a przede wszystkim *Tajemnicę Brokeback Mountain (Brokeback Mountain, 2005, reż. Ang Lee)*. O filmach na temat walk o prawa obywatelskie

jak dyskurs postkolonialny oraz wojny kulturowe lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych. W ich efekcie wcześniej uprzywilejowane, jednolite i konserwatywne narracje pamięci zbiorowej zaczęły być podważane przez politykę różnicy, dowartościowano bowiem kontrapamięć, pamięć traumatyczną i historię odzyskiwaną. Ma to szczególne znaczenie w świetle krytycznego retro i *memory studies*, ponieważ jak zwraca uwagę Dominick LaCapra:

[...] w swoim może najbardziej politycznie ważkim aspekcie, trauma założycielska może być dla grupy uciskanej lub osoby znieważanej sposobem na odzyskanie historii i przekształcenie jej w mniej lub bardziej sankcjonujące podstawy życia w teraźniejszości<sup>593</sup>.

Termin „kino Obamy” wskazuje więc przede wszystkim na przekonanie, że atmosfera polityczna może mieć zasadniczy wpływ na całą kulturę, w tym kino głównego nurtu. Zwrot ten zaczął pojawiać się już w czasie pierwszej kadencji Obamy. Jeszcze w 2012 roku, po drugich wygranych wyborach, J. Hoberman pisał, że „tęsknota za Obamą poprzedzała Obamę”<sup>594</sup>, choć w nieco innym sensie, niż chcieli cytowani Dargis i Scott; „była widoczna w dwóch filmach z 2008 roku, *WALL-E* [reż. Andrew Stanton] i *Obywatelu Milku* [*Milk*, reż. Gus Van Sant]”<sup>595</sup>. Wskazania te wydają się zaskakujące, oba filmy opowiadają jednak o „kreatywnych liderach społeczności”, a Harvey Milk – pierwszy znany amerykański polityk gej – był dodatkowo „politykiem nadziei”, tak jak kilka dekad później Obama. Warto podkreślić

---

powstających pod koniec XX wieku pisze Sharon Monteith w tekście *The Movie-made Movement: Civil Rites of Passage*, [w:] *Memory and Popular Film...*

<sup>593</sup> Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 78; w kontekście tak rozumianej traumy uwagę zwracają odwołania ruchu Black Lives Matter do walki o równouprawnienie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych; taką ciągłość sugerują też twórcy *Nie jestem twoim murzynem*.

<sup>594</sup> J. Hoberman, *Cine Obamarama*.

<sup>595</sup> J. Hoberman, *A New Obama Cinema?*, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/feb/11/new-obama-cinema-clint-eastwood-halftime/> (dostęp: 10.03.2018).

tę kwestię, ponieważ wpływ Obamy na popkulturę od samego początku nie był ograniczany do rasy, coraz częściej zaznaczając się na ekranach w trakcie jego drugiej kadencji, także w produkcjach głównego nurtu. Z jednej strony nasilały się dyskusje wokół kwestii reprezentacji mniejszości, „wybielania” (*whitewashing*<sup>596</sup>) kina Hollywood i dyskryminacji (słynny w 2015 roku hashtag *#oscarssowwhite*<sup>597</sup>), z drugiej zaczęto realizować coraz więcej filmów skoncentrowanych na tematach związanych z mniejszościami oraz – co istotne – osadzonych w przeszłości. W samym 2012 roku powstały dwa kluczowe dzieła kina Obamy, czyli *Django* i *Zniewolony*, w których następuje powrót do czasów niewolniczych, w kinie Hollywood długo nieobecnych (lub sporadycznych). Inaczej niż w klasycznych filmach, na przykład z nurtu melodramatów plantacyjnych (*the southern plantation film*), z których najsłynniejsze to *Jezebel – dzieje grzesznicy* (*Jezebel*, 1938, reż. William Wyler) i *Przeminęło z wiatrem*, rzeczywistość jest tu oglądana z perspektywy ofiar, a nie beneficjentów tego systemu. Oprócz przyjęcia punktu widzenia postaci czarnoskórych, ważne jest także tematyzowanie marginalizowania ich historii przez białych, wyparcia z pamięci zbiorowej, na co w *Zniewolonym* wskazują anonimowe groby ludzi zapomnianych i pozbawionych życiorysów przez handlarzy i plantatorów. Wśród innych przykładów nowej fali zainteresowania tematami niewolniczymi można wskazać nagrodzoną Pulitzerem powieść Colsona Whiteheada *Kolej podziemna. Czarna krew Ameryki* (2016), która zostanie sfilmowana przez Barry’ego Jenkinsa, książkę *Powrót do domu* (2016) Yaa Gyasi, serial *Underground* (2016) bądź remake *Korzeni* (*Roots*, 2016), których pierwsza wersja powstała w latach siedemdziesiątych<sup>598</sup>.

<sup>596</sup> *Whitewashing* polega na obsadzeniu białych aktorów jako postaci o innym etnicznym i rasowym pochodzeniu, na przykład Scarlett Johansson w roli Japonki w *Ghost in the Shell* (2017, reż. Rupert Sanders).

<sup>597</sup> Hashtag *#oscarssowwhite* powstał na początku 2015 roku, po ogłoszeniu nominacji do nagród Akademii – w głównych kategoriach (w tym aktorskich) nie znalazła się ani jedna osoba o kolorze skóry innym niż biały, a w większości kategorii nieaktorskich zabrakło kobiet.

<sup>598</sup> Serial jest adaptacją powieści Alexa Haleya z 1976 roku.

Ponieważ tematyka związana z Afroamerykanami zawsze jako funkcjonowała w kulturze Stanów Zjednoczonych (czego nie da się powiedzieć o dyskryminacji kobiet i mniejszości seksualnych), warto zadać sobie pytanie, czym kino Obamy i krytyczne retro różnią się od wcześniejszych przedstawień. Przede wszystkim filmów mówiących o przeszłości, z Afroamerykanami w rolach głównych, zawsze było mało (w klasycznym Hollywood nigdy tyle, by ustanowić odrębny nurt<sup>599</sup>). Jeśli już się pojawiały, to dominowała w nich perspektywa białych, a dzieła poruszające kwestie rasy spotykały się z zarzutami sentymentalizowania dyskryminacji, usztywniania hierarchii ras, idealizacji starego Południa oraz podporządkowywania historii niewolnictwa i rasizmu białym postaciom, a tym samym spychania czarnej ludności na plan trzeci, jak w *Missisipi w ogniu* (*Mississippi Burning*, 1988, reż. Alan Parker), *Woźąc panią Daisy* (*Driving Miss Daisy*, 1989, reż. Bruce Beresford) bądź *Amistad* (1997, reż. Steven Spielberg). Wielu krytyków relacji rasowych w kinie amerykańskim głównego nurtu, w tym Spike Lee, odmawia zresztą prawa do obrazowania doświadczenia Afroamerykanów, a zwłaszcza niewolnictwa, białym reżyserom, takim jak Steven Spielberg i Quentin Tarantino<sup>600</sup>.

Moment emancypacji czarnych twórców, za który można uznać nurt *blaxploitation* w latach siedemdziesiątych<sup>601</sup>, wywołał jednak zainteresowanie nie przeszłością i pamięcią, a raczej tematami bieżącymi, co doskonale widać w dużej części twórczości

<sup>599</sup> Filmy z czarną obsadą dla czarnej publiczności, na przykład robione przez Oscara Micheaux, miały marginalne znaczenie w Hollywood i nie zyskiwały szerokiej dystrybucji równej dziełom białych twórców.

<sup>600</sup> Spike'owi Lee chodziło też o używanie niezwykle obraźliwego słowa *nigger*; w obronę film wziął m.in. Jamie Foxx (grający rolę Django); por. np. *Spike Lee Calls 'Django Unchained' 'Disrespectful'*, <http://www.rollingstone.com/music/news/spike-lee-calls-django-unchained-disrespectful-20121227>; *Jamie Foxx Calls Spike Lee 'Shady,' 'Irresponsible' for 'Django Unchained' Criticism*, [http://www.huffingtonpost.com/2013/01/18/jamie-foxx-spike-lee-django-unchained-criticism\\_n\\_2505894.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/01/18/jamie-foxx-spike-lee-django-unchained-criticism_n_2505894.html) (dostęp: 11.03.2018).

<sup>601</sup> *Blaxploitation* to nurt kina eksploatacyjnego lat siedemdziesiątych realizowanego przez czarnoskórych twórców dla czarnej publiczności; pierwszy film to *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971, reż. Melvin Van Peebles).

Spike'a Lee oraz w *hood movies*<sup>602</sup>. Zmiana, jaką w XXI wieku przyniosło kino Obamy, obejmuje zarówno ilość i optykę, jak też tematykę filmów, a zainteresowanie kwestiami dyskryminacji nie ogranicza się już do współczesności. Wręcz przeciwnie, zostało zdominowane – jak i cała popkultura – przez przeszłość, nie tylko niewolniczą, ale też wchodzącą w zakres krytycznego retro. Dotyczy to nie tylko doniosłych momentów historycznych, jak kolejne etapy walki o prawa obywatelskie, czego przykładem jest *Selma*, lecz również życia codziennego naznaczonego uprzedzeniami, jak w *Służących, Kamerdynerze (The Butler, 2013, reż. Lee Daniels)* bądź *Ukrytych działaniach*. Zgodnie z wyznacznikami krytycznego retro i formami krytycznej pamięci zbiorowej – opartej na kontrapamięci, uwzględniającej nowe perspektywy (mniejszościowe) i prawo do społecznego uznania dla cierpień zbiorowości nienarodowych – wyraźny jest tu impuls uobecnienia nieprzepracowanych wcześniej traum kulturowych, w tym wypadku niewolnictwa, praw Jima Crowa i rasizmu, a także ich współczesnych konsekwencji. Dominująca w tych filmach strategia odzyskiwania historii mieści się w ramach zaproponowanych przez *memory studies*, wpisując się zarazem w krytyczne retro. Ponieważ wzorzec demaskatorskiego pokazywania rzeczywistości lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zdążył się utrwalić już wcześniej, poczynając od *Miasteczka Pleasantville* w 1998 roku, autorzy chcący obrazować kwestie rasowe w tym okresie mieli do dyspozycji konwencję oswojoną i popularną. Co ciekawe, era Eisenhowera doczekała się wzmożonej fali zainteresowania twórców (zarówno białych, jak i czarnych) wcześniej niż temat niewolnictwa.

Wspomniałam wcześniej, że Obama nie opierał retoryki prezydenckiej na popkulturze, a jego związek z przemysłem rozrywkowym był bardziej okazjonalny niż Reagana. Inaczej niż Reagan, Obama nie kładł aż takiego nacisku na politykę

<sup>602</sup> *Hood movies* to cykl filmów amerykańskich powstających od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, osadzonych w gettach wielkich miast i przedstawiających panujący w nich styl życia; częste wątki to przemoc, narkotyki i rozbite rodziny, na przykład w *Chłopakach z sąsiedztwa (Boyz n the Hood, 1991, reż. John Singleton)*.

historyczną, choć niejednokrotnie funkcjonował w dyskursie publicznym jako kolejne wcielenie polityczne idealizowanego prezydenta demokratów, Johna F. Kennedy'ego. Mimo to prezentował siebie jako kandydata, który może wyprowadzić Amerykę „poza lata sześćdziesiąte”<sup>603</sup>, odnosząc się do istotnego elementu retoryki reaganizmu, czyli demonizowania tego okresu. Trudno wnioskować, w jakim stopniu udało mu się to w sensie politycznym, skoro analizy dyskursu publicznego w Stanach Zjednoczonych pokazują, że ideologiczna kolonizacja pierwszej dekady kontestacji dokonana w latach osiemdziesiątych nadal potrafi nadać ton debacie. Z pewnością można jednak stwierdzić, że – paradoksalnie w obliczu deklaracji Obamy – kino ochrzczone jego nazwiskiem nie tylko nie wyszło poza lata sześćdziesiąte, ale wręcz do nich powróciło. Cofnęło się nawet wcześniej, kontynuując redefinicję lat pięćdziesiątych zaczęłą wraz z początkami krytycznego retro.

Warto zwrócić na to uwagę, ponieważ akurat lata sześćdziesiąte (podobnie jak siedemdziesiąte), choć są stale obecne w kinie amerykańskim<sup>604</sup>, nie miały jeszcze własnej, dystynktywnej fali retro – spójnej czasowo, ideologicznie i estetycznie (mimo tak prominentnego przykładu jak serial *Cudowne lata* [*The Won-*

<sup>603</sup> Oliver Gruner, *Screening the Sixties...*, s. 226; postawa sztabu Obamy wynikała z obawy przed powtórzeniem losów Ala Gore'a i Johna Kerry'ego, kandydatów demokratów na urząd prezydenta w (odpowiednio) 2000 i 2004 roku (obaj przegrali z George'em Bushem juniorem). W kampanii prezydenckiej szkodziło im powiązanie przez obóz przeciwnika z latami sześćdziesiątymi (w wersji à la reaganizm), mimo chwalebnej służby w Wietnamie (w obu wypadkach). Od czasów Reagana skojarzenie z kontrkulturą lat sześćdziesiątych było obciążeniem dla kandydatów demokratycznych, trend ten udało się przezwyciężyć jedynie Billowi Clintonowi. Por. David Sirota, *Back to Our Future...*; Bernard von Bothmer, *Framing the Sixties...*

<sup>604</sup> Oliver Gruner analizuje reprezentacje lat sześćdziesiątych w kinie amerykańskim od lat siedemdziesiątych aż do XXI wieku, pokazując, że poszczególne filmy na ich temat były rozsiane czasowo i należały do konwencji charakterystycznych w danym momencie (na przykład *Powrót do domu* [*Coming Home*, 1978, reż. Hal Ashby] to film wietnamski, skupiony na froncie domowym, a *X-Men: Pierwsza klasa* [*X: First Class*, 2011, reż. Matthew Vaughn] – superbohaterski). Por. idem, *Screening the Sixties...*

*der Years*, 1988–1993]). Wygląda na to, że popkultura poszła za przykładem retoryki Reagana i w swej retromańskiej fascynacji po prostu pominęła okres kontrkultury, przechodząc od razu do lat osiemdziesiątych, przeżywających renesans w drugiej dekadzie XXI wieku. Współcześnie, w ramach późnej fazy kina Obamy, następuje jednak pewne przesunięcie, czy raczej poszerzenie pola zainteresowań twórców. Coraz większa część retrospekcji zaczyna obejmować właśnie lata sześćdziesiąte, których obraz zawsze dzielił Amerykanów i był regularnie wykorzystywany w rozgrywkach politycznych, co przełożyło się na charakter ich ekranowej obecności. Następuje przy tym kolejny – po definowaniu ery Eisenhowera (co omawiam we wstępie) – interesujący proces związany z periodyzacją, część lat sześćdziesiątych jest bowiem w niektórych produkcjach nadal przypisana do epoki wcześniejszej. Na przykład w *Jackie* (2016, reż. Pablo Larraín) oraz w późniejszych sezonach *Mad Men* i *Masters of Sex* akcja jest wprawdzie osadzona już po listopadzie 1963 roku, ale rzeczywistość należy jeszcze do lat pięćdziesiątych, jest ich kontynuacją – zarówno estetyczną, jak i mentalną. Jest to trafna obserwacja dotycząca części ówczesnej rzeczywistości, ponieważ moda i obyczajowość zmieniały się stopniowo, a wiele popularnych trendów w kulturze, które ucieleśniały lata pięćdziesiąte, trwało z powodzeniem także w kolejnym dziesięcioleciu. Można wśród nich wymienić zjawiska tak znaczące, jak kino sandałowe, komedie sypialniane i melodramaty rodzinne (te ostatnie z ekranów kinowych przeniosły się do telewizji, poczynając od serialu *Peyton Place* emitowanego w latach 1964–1969<sup>605</sup>).

Nieco inaczej jest w filmach pokazujących walkę o prawa obywatelskie – *Ukrytych działaniach*, *Kamerdynerze*, *Służących* i *Selmie* – gdzie działalność emancypacyjna w symbolicznym sensie

<sup>605</sup> Warto zauważyć, że właśnie w takiej formie – telenowel i oper mydlanych – przetrwały w telewizji najważniejsze wątki i założenia melodramatu rodzinnego lat pięćdziesiątych. Ich spadkobiercami były najsłynniejsze *soap opery* lat osiemdziesiątych: *Dallas* (1978–1991), gdzie jeden z bohaterów był nazywany JR (czyżby od inicjałów Jetta Rinka z *Ołbrzymia?*) i *Dynastia* (*Dynasty*, 1981–1989), w której pojawił się także Rock Hudson, w ostatniej roli przed śmiercią.

wyznacza granicę między odchodzącymi w przeszłość latami pięćdziesiątymi, postrzeganymi jako opresyjne i konserwatywne, a przyszłością ucieleśnianą przez progresywną energię kolejnej dekady. Owa cezura rozmija się jednak z kalendarzową, co jest odzwierciedleniem umownej periodyzacji tego okresu. Według niektórych badaczy lata sześćdziesiąte rozciągają się bowiem od 1963 do 1974 roku (czyli od zamachu na Kennedy'ego do afery Watergate) i są określane jako „dekada szoku”. Jeszcze inny podział, szczególnie ważny w Stanach Zjednoczonych, zakłada istnienie „dobrych” i „złych” lat sześćdziesiątych. Te pierwsze obejmowałyby kadencję Kennedy'ego (1961–1963), wpisującą się jednak wyobrażeniowo i mentalnie jeszcze w lata pięćdziesiąte, drugie – lata 1964–1974, czyli okres kontestacji i kontrkultury<sup>606</sup> („dobre” lata sześćdziesiąte symbolicznie byłyby więc tak naprawdę nadal erą Eisenhowera).

Wspomnianemu zatarciu granic dekad w niektórych produkcjach towarzyszy jednak stale rosnące zaciekawienie „złymi” latami sześćdziesiątymi. Być może ich kolej w retro modzie następuje właśnie teraz, a polityczne hasło Obamy zostaje zrealizowane *à rebours* – nie jako ucieczka od dekady kontestacji, ale potrzeba odejścia od pamięci uprowadzonej, czyli jednoznacznego ideologicznie i negatywnego obrazu lat sześćdziesiątych, od czasów Reagana służących politycznym celom administracji republikańskich. Stopniowe wyzwolenie z takiego gorsetu i uwzględnienie kontrapamięci pozwala na realizację celów krytycznego retro w ramach wyznaczonych przez współczesne *memory studies*, czyli na redefinicję pamięci zbiorowej i ujawnienie luk w starszych narracjach. Cechą dystynktywną coraz większej liczby produkcji związanych z okresem „złych” lat sześćdziesiątych jest bowiem ich konfrontacyjność.

<sup>606</sup> Oliver Gruner, *Screening the Sixties...*, s. XIV; Bernard von Bothmer, *Framing the Sixties...*, s. 11–17. Należy przy tym pamiętać, że zgodnie z projektem politycznym Lyndona B. Johnsona, w tragicznych okolicznościach obejmującego urząd po Kennedym, okres ten miał przynieść Wspaniałe Społeczeństwo, oznaczające przede wszystkim emancypację nieuprzywilejowanych warstw społecznych.



Twórcy filmów określanych mianem nowego kina o prawach człowieka<sup>607</sup> (na przykład *Selma*) przyjmują politykę inną niż ich poprzednicy – autorzy analizowanego przez Sharon Monteith kina o prawach człowieka<sup>608</sup> – i nie dążą do łagodzenia radykalnego wymiaru lat sześćdziesiątych. Z reguły odchodzą też od tworzenia historii o białych zbawcach i odkupieniu białych ludzi<sup>609</sup>, oddając sprawstwo w walce Afroamerykanom. Filmy te nie podążają zatem za polityczną retoryką republikanów instrumentalizujących i demonizujących „złe” lata sześćdziesiąte. Mierzą się z nimi i redefiniują je, jednak nie przez próby tonowania obrazu wybuchających wówczas konfliktów, ale ich skontekstualizowanie, wskazanie ich genezy i pewnej nieuniknioności wynikającej z opresyjnego charakteru poprzedniej epoki. Nurt ten przybiera na sile, także w mainstreamie, obnażając charakter relacji społecznych opartych na drastycznych nierównościach, co widać na przykład w *Selmie* i *Detroit* (2017, reż. Kathryn Bigelow; film o słynnych zamieszkach rasowych z 1967 roku). Również dlatego, obok jednoznacznie współczesnego, nowoczesnego wizerunku samego prezydenta, kino Obamy w tak znacznym stopniu obejmuje reprezentacje przeszłości i konstrukty pamięci zbiorowej.

Fundamentalną cechą kina Obamy niewątpliwie jest jego emancypacyjność. Tam zaś, gdzie pokrywa się ono z krytycznym retro (czyli w filmach osadzonych w relatywnie nieodległej przeszłości), także dążenie do wypełniania luk w pamięci zbiorowej, podkreślające proces odzyskiwania historii dla grup i tematów, które wcześniej były marginalizowane, nieobecne albo wpisywane w ujednociającą ideologię. Dotyczy to przede wszystkim kobiet, Afroamerykanów i mniejszości seksualnych, dominacja tych tematów nie oznacza jednak pomijania innych kwestii ikonicznych dla lat pięćdziesiątych, na przykład motywu człowieka w szarym, flanelowym garniturze, atmosfery makkartyzmu, psychoanalizy, podejścia do seksualności i konsumpcjonizmu, czyli większości kluczowych elementów idealnego projektu Amerykery Eisenhowera.

<sup>607</sup> Oliver Gruner, *Screening the Sixties...*, s. 226.

<sup>608</sup> Sharon Monteith, *The Movie-made Movement...*

<sup>609</sup> *White redemption stories*, por. *ibidem*, s. 116.

## 2. Kontrpamięci krytycznego retro

Podstawową zmianę między retro nostalgicznym ery Reagana a retro krytycznym XXI wieku można pokazać, zestawiając pierwszą część *Powrotu do przyszłości* i *Miasteczko Pleasantville*. Podobnie jak w filmie Zemeckisa, także w *Miasteczku Pleasantville* najważniejsza jest relacja między terażniejszością a przeszłością oraz ich wzajemny wpływ – ujmowany dosłownie (konwencja podróży w czasie). W latach osiemdziesiątych rezerwuarem jedynych słusznych wartości były lata pięćdziesiąte, w *Miasteczku Pleasantville* przewaga leży po stronie przeciwnej, mimo wyłuszczonej w ekspozycji wad schyłku wieku. Alibi dla tak ujętych relacji czasowych jest to, że film tematyzuje nie lata pięćdziesiąte *per se*, lecz pamięć zbiorową i wyobrażenia na ich temat, medialnie skonstruowany i telewizyjnie zapośredniczony wizerunek. Innymi słowy, *Miasteczko Pleasantville* w równym stopniu opowiada o idealizowaniu rzeczywistości w produktach popkultury lat pięćdziesiątych, jak i strategii nostalgizacji znanej z doby reaganizmu.

W wypadku *Miasteczka Pleasantville* określenie „podróż w czasie” nie jest do końca precyzyjne, nastoletni bohaterowie, rodzeństwo Jennifer (Reese Witherspoon) i David (Tobey Maguire), zostają bowiem przeniesieni z rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych do pozornie idealnego świata amerykańskiego, czarno-białego sitcomu z ery Eisenhowera<sup>610</sup>. Tym właśnie jest tytułowe *Pleasantville*, starannie wzorowane na klasykach epoki, takich jak *Leave It to Beaver* i *Father Knows Best*. O ile jednak Marty McFly znalazł rozwiązanie wszelkich bolączek lat osiemdziesiątych w erze Eisenhowera i jej idyllicznych, konserwatywnych wartościach, o tyle *Miasteczko Pleasantville* prezentuje obraz przeciwny, wprowadzając też nowe spojrzenie na pamięć zbiorową. W pierwszych scenach świat Jennifer i Davida, prze-

<sup>610</sup> Na analogicznym pomysle był oparty serial *Hi Honey, I'm Home* (1991–1992), w którym rodzina z sitcomu z lat pięćdziesiątych przenosi się w początek lat dziewięćdziesiątych, pokonując drogę przeciwną niż Jennifer i David.

ciętne przedmieścia końca XX wieku i rozbita rodzina, sprawiają wrażenie znacznie gorszej wersji tego, co miały do zaoferowania lata pięćdziesiąte zamknięte w ideologicznym i idealizowanym obrazie. Obietnica doskonałego życia nuklearnej rodziny i małej społeczności suburbiów jest zresztą tym, co przyciąga Davida przed ekran i czyni z niego eksperta od świata przedstawionego *Pleasantville*. Gdy jednak współczesne nastolatki przenoszą się do telewizyjnego 1958 roku, poznają jego wady – te same, które erze Eisenhowera wytykać będą wszyscy twórcy krytycznego retro. Mierząc się z niemożnością podtrzymania fasadowego wizerunku tego świata, Jennifer i David nieodwracalnie go zmieniają.

Inaczej niż Marty McFly, który wprawdzie przynosi ze sobą luz i rock'n'rolla, ale bez oporów ulega mentalności epoki (bliskiej mu w punkcie wyjścia jako nieodłącznemu dziecku reaganizmu), to Jennifer i David podbijają świat Pleasantville, odwracając tym samym wektory obowiązujące w nostalgicznym kinie lat osiemdziesiątych. Tym razem to nie przyszłość zostaje naprawiona, ale przeszłość – przez dostosowanie jej do późniejszych standardów. Rewolucja w Pleasantville ma charakter ahistoryczny, pod wpływem nastolatków z końca XX wieku miasteczko w przyspieszonym tempie odrabia bowiem lekcję całej drugiej połowy stulecia. W ten sposób przejawia się w filmie pierwsza podstawowa cecha krytycznego retro – dalekie od idealizowania ukazanie przeszłości i podkreślanie fałszu nostalgii, wskazujące na zmianę strategii kształtowania pamięci zbiorowej przez popkulturę. Kolejne istotne cechy to samoświadomość i mediatyzacja (w *Miasteczku Pleasantville* wykorzystane nieco odmiennie niż w późniejszych filmach z nurtu). Jest to klucz do obrazu Gary'ego Rossa, który tworzy podwojoną diegezę funkcjonującą na zasadzie *mise en abyme* – świat przedstawiony (pastiszowa rzeczywistość serialu telewizyjnego) w świecie przedstawionym (lata dziewięćdziesiąte, rama filmu).

Samozwrotność jako strategia zostaje zasugerowana już w sekwencji inicjalnej, ponieważ wprowadzenie do obu płaszczyzn czasowych jest w jakiś sposób zapośredniczone. Lata dziewięćdziesiąte zostają przedstawione jako fragmenty lekcji szkolnych Davida, poświęconych rosnącym odsetkom bezrobocia i wypad-

ków samochodowych, zagrożeniu wirusem HIV i efektowi ciepłarnianemu. Lata pięćdziesiąte – w punkcie wyjścia – lokują się na biegunie przeciwnym, już w towarzyszącej napisom sekwencji zostają bowiem wprowadzone jako serialowy, doskonały świat przedmieść i tradycyjnej, nuklearnej rodziny. Są oczywiście jedynie ich ulepszoną, zmediatyzowaną wersją, stereotypowym obrazem, utrwalonym i kultywowanym w serialach lat pięćdziesiątych, a potem w reaganizmie. Dlatego na początku filmu wydaje się (zwłaszcza Davidowi), że telewizyjna rzeczywistość Pleasantville jest retrotopią, remedium na wszystkie bolączki współczesnego świata – tak jak było w *Powrocie do przyszłości*. Już w punkcie wyjścia twórcy podkreślają więc, że jednym z kluczowych tematów filmu jest sama strategia nostalgizacji znana z wcześniejszych powrotów do ery Eisenhowera. Jednocześnie eksponują jednak ostentacyjne wypreparowanie i sztuczność serialu – gdy akcja przenosi się do Pleasantville, taśma zmienia się na czarno-białą (kolor tracą też Jennifer i David), w miasteczku jest tylko jedna, nigdzie nieprowadząca droga, strony w książkach z biblioteki są niezapisane, brakuje toalet i wszystkiego, co nie znalazło miejsca w scenariuszu bądź podlega elipsie, zgodnie z konwencją programów telewizyjnych i kina głównego nurtu.

Elementy składające się na ten świat mają oczywiście genezę w ideologii „niewinnych” lat pięćdziesiątych, a ich obraz jest życzeniowy. Jego dekonstrukcja – w ramach diegezy dosłowna – sprawia, że film jest swego rodzaju uproszczoną antologią kolejnych przemian społecznych. Rewolucja zaczyna się od nieprzestrzegania sztywnych i nigdy wcześniej niekwestionowanych reguł – Jennifer, która w przeciwieństwie do brata nie zna całego serialu na pamięć, nie wie, jak wpisać się w gotowe fabuły jego odcinków, nie ma zresztą takiego zamiaru. To ona jest buntowniczką znajdującą odpowiedni punkt podparcia, by poruszyć świat, a zabieg ten zarówno odwraca, jak i utwierdza schematy płciowe znane z kina lat pięćdziesiątych i reaganizmu. Z jednej strony Jennifer ma bowiem siłę sprawczą i aktywnie dąży do zmiany, eksploruje rzeczywistość zamiast zadowolić się tym, co znane i pewne (jak jej brat). Z drugiej strony jej bunt ma charakter transgresji seksualnej, a momentem zwrotnym jest uwiedze-

nie przez Jennifer szkolnego przystojniaka, emblematycznego *clean teen* (Paul Walker). Wywołana tym transformacja Pleasantville jest dosłowna – wyjście poza przyzwyczajenia powoduje, że postacie i przedmioty z czarno-białych stają się intensywnie kolorowe. Literalność tego rozwiązania zostaje przełożona na temat filmu i rozwój akcji, gdyż bohaterowie zostają podzieleni na „kolorowych” i „czarno-białych” w schemacie znanym z rzeczywistości – kolorowi to ci otwarci na świat i nowe doświadczenia, czarno-biali są konserwatystami palącymi książki i chcącymi przemocą utrzymać stary porządek.

Paradoksalnie, czytelność tego zabiegu wraz z innymi uproszczeniami okazuje się problematyczna, zwłaszcza jeśli zestawimy *Miasteczko Pleasantville* z późniejszymi przejawami krytycznego retro. W obsadzie wszyscy są biali, co ma zresztą całkowite uzasadnienie – tak wyglądał świat przedstawiony seriali telewizyjnych z lat pięćdziesiątych i większości kina tego okresu. Nie zmienia to jednak faktu, że obrzucanie inwektywami związanymi z kolorem skóry dotyczy wyłącznie białych ludzi z klasy średniej, co można uznać za co najmniej niezręczność i kulturowe zawłaszczenie, mają oni bowiem reprezentować wszelkie uciśnione mniejszości. Gdyby *Miasteczko Pleasantville* powstało współcześnie w takiej samej formie, stałoby się celem krytyki i elementem dyskusji towarzyszących kinu Obamy, na przykład na temat *whitewashingu* oraz przejmowania cudzego doświadczenia kulturowego i pamięci zbiorowej. To w końcu nie biali Amerykanie byli ofiarami segregacji opartej na kolorze skóry, cytowanej w filmie całkowicie wprost, na przykład napisami „Tylko dla czarno-białych” / „Tylko dla kolorowych”. Znamienne, że pierwszy krytyczny i odarty z nostalgii obraz ery Eisenhowera zawłaszczył pamięć traumatyczną Afroamerykanów, czyniąc ją całkowicie abstrakcyjną. Choć zapewne nie było to intencjonalne – być może nawet nieświadome – wyznaczyło symboliczną granicę w krytycznym retro między wiekami XX i XXI. Kino najnowsze nie jest wprawdzie wolne od uwikłań ideologicznych, ale z reguły pozostaje odległe od tak daleko idących uproszczeń. Już zresztą kolejne przykłady krytycznego retro, przede wszystkim *Daleko od nieba*, wskazały, że *Miasteczko Pleasantville* było

przystankiem na drodze do autentycznego i charakterystycznego dla nurtu poszerzenia perspektywy i docenienia kontrpamięci.

Znacznie cenniejsze jest więc to, że *Miasteczko Pleasantville* mocniej niż ideologię lat pięćdziesiątych tematyzuje znaną z reaganizmu nostalgizację. Demaskuje jej intencję prezentowania wypreparowanego „złotego wieku” jako uczciwej reprezentacji rzeczywistości oraz retrotopii. Rewolucja w serialowym Pleasantville jest bowiem wymierzona nie tyle w opresyjne aspekty rzeczywistości lat pięćdziesiątych, ani nawet nie w ich zmediatyzowany obraz – jak w późniejszych przykładach krytycznego retro – ale w to, jak był on wykorzystywany w reaganizmie. Twórcy filmu odnoszą się do tej kwestii, sięgając po te same ikony ery Eisenhowera, które pojawiały się w latach osiemdziesiątych, a zarazem redefiniując je i wprowadzając nowe, charakterystyczne już dla krytycznego retro.

Na pierwszym planie nadal są nastolatki, a działania buntowniczkich Jennifer zmieniają *clean teens* w blezerach i rozkloszowanych spódnicach w greaserów. Znakiem tej transformacji jest piosenka Elvisa (wcześniej na ścieżce dźwiękowej pojawił się Pat Boone), a książki, które pod wpływem Jennifer i Davida wypełniają się drukiem, to klasyczne już dziś powieści-symboli o młodocianskich, amerykańskich buntownikach, czyli *Przygody Hucka Finna* (1884) Marka Twaina i *Buszujący w zbożu* J.D. Salinger<sup>611</sup>. Mimo że zmiana społeczna odbywa się w *Miasteczku Pleasantville* pod sztandarami rewolucji seksualnej, greaserów i rock’n’rolla, twórcy filmu nie dążą jednak do odbicia figury buntownika zawłaszczanej przez kino lat osiemdziesiątych. Wprowadzają na to miejsce, choć tylko na drugi plan, nową ikonę zbiorowej pamięci o latach pięćdziesiątych, czyli pierwszą w krytycznym retro udomowioną kobietę cierpiącą na nienazwany problem i przechodzącą własną, wyzwalającą rewolucję.

<sup>611</sup> Warto dodać, że transformacja Jennifer z czerni i bieli do koloru odbywa się nie pod wpływem seksu, który akurat dla niej nie jest niczym nowym, ale gdy wcześniej niechętna nauce nastolatka zaczyna sama z siebie czytać. Antydydaktyzm twórców filmu przejawia się w tym, że literacką inicjacją bohaterka przechodzi dzięki lekturze D.H. Lawrence’a (cielesność nie zostaje więc stereotypowo oddzielona od intelektu).

### 3. Domowa rewolucja

*Jest stereotypem, damską kupą nieszczęścia z filmu z lat pięćdziesiątych, jedną z tych żołąz w technicolorze, pijanych i niechlujnych, z odłoniętym dekoltem.*

Siri Hustvedt, *Świat w płomieniach*<sup>612</sup>

Tak jak ulubionym symbolem i skondensowanym punktem orientacyjnym filmów spod znaku nostalgii za epoką rock'n'rolla był buntownik w skórze i na motorze, tak ikoną krytycznego retro stała się cierpiąca na nienazwany problem pani domu na skraju rewolty. Figura ta, opisana po raz pierwszy w *Mistyce kobiecości* Betty Friedan, nie była całkiem obca kinu lat pięćdziesiątych. Sfrustrowane kobiety ery Eisenhowera, jak Maggie z *Kotki na gorącym blaszanym dachu*, Karen z *Pajęczyny* bądź Cary z *Wszystko, na co niebo zezwala*, były dobitnymi przykładami ścierania się pól ideologicznych w ówczesnej kinematografii. Z jednej strony już wówczas twórcom nieobce było przecucie – zwerbalizowane później przez Friedan i drugą falę feminizmu – że odbieranie kobietom możliwości wyboru ścieżki życiowej może być jednak problematyczne. Z drugiej, oddziaływał nacisk na promowanie tradycyjnego podziału ról w ramach idealnych rodzin i projektu Ameryka, wpisywanie ludzi w gotowe i narzucane wzorce, często niezdamujące testu w konfrontacji z rzeczywistością. W latach pięćdziesiątych wszelkie wynikające stąd konflikty w obrębie rodziny także w niej znajdowały rozwiązanie – w modelu nuklearnym i zewnątrzsterownym, przekształconym z wielopokoleniowego i opartego na władzy patriarchy. Jedynym remedium na frustrację bohaterek okazywał się właściwy mężczyzna, co z kolei – w stylu typowym dla kina klasycznego – neutralizowało zawartą w filmach krytykę i ułatwiło (nie do końca słuszną) identyfikację ery Eisenhowera jako wyłącznie zachowawczego punktu odniesienia.

Choć reaganizm był okresem intensywnego konstruowania konserwatywnej pamięci zbiorowej o latach pięćdziesiątych,

<sup>612</sup> Siri Hustvedt, *Świat w płomieniach*, przeł. Jerzy Kozłowski, W.A.B., Warszawa 2017, s. 239.

nie sięgano w nim po gatunki najbardziej kojarzone z ówczesnymi tradycyjnymi wartościami. Można wręcz zaobserwować, że wbrew pozorom w kinie nostalgicznym i przygodowym idea rodziny została wówczas zepchnięta na plan dalszy<sup>613</sup> – nawet kategoria filmu rodzinnego przeobraziła się pod wpływem Kina Nowej Przygody i fantasy. W latach osiemdziesiątych, zapewne w wyniku przemiany dominującej grupy widzów, bardziej atrakcyjne były perypetie nastolatków, ich rodzice z reguły pozostawali w tle bądź poza kadrem. Choć więc jedną z najbardziej znanych postaci telewizji lat osiemdziesiątych była Norma Arnold (Alley Mills) – w *Cudownych latach* przykładna pani domu z przedmieścia, jeszcze w 1968 roku stojąca na straży wzorcowego modelu rodziny w stylu ery Eisenhowera – kino reaganizmu nie skupiało się na tym typie postaci. W nurcie nostalgii za epoką rock'n'rolla jest ona właściwie nieobecna, cała uwaga koncentruje się na pozornych buntownikach, których rodzice jeśli się w ogóle pojawiają, to w duchu zgodnym z wymogami epoki, jak w *Powrocie do przeszłości*.

Być może dlatego w szukającym innej drogi krytycznym retro to właśnie pani domu z przedmieścia stała się punktem niemalże obowiązkowym. Jej (nad)obecność przypomina też, że nurt traktuje o bohaterach dorosłych, a nastolatki releguje ze świata lat pięćdziesiątych do innych, wyspecjalizowanych podgatunków i konwencji, takich jak *coming-of-age/teen drama*<sup>614</sup>. Skąd jednak w XXI wieku popularność akurat tej postaci, często zresztą tak samo wyizolowanej z tła rodzinnego jak buntownik w reaganizmie? Oczywiście w jej ekranowym fenomenie skupiło się kilka

<sup>613</sup> Rodzina oczywiście pozostawała w centrum zainteresowania twórców filmów osadzonych we współczesności, czyli w latach osiemdziesiątych. Por. Sarah Harwood, *Family Fictions: Representations of the Family in the 1980s Hollywood Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2007.

<sup>614</sup> Dramat młodzieżowy (*teen drama*), choć jego prefiguracją były *teenpics* lat pięćdziesiątych, narodził się jako dystynktywne zjawisko dopiero w latach osiemdziesiątych, wraz z popularnością filmów: *Szesnaście świeczek* (*Sixteen Candles*, 1984, reż. John Hughes), *Klub winowajców* (*The Breakfast Club*, 1985, reż. John Hughes) i *Dziewczyna w różowej sukience* (*Pretty in Pink*, 1986, reż. Howard Deutch).



czynników, poczynając od mody retro znajdującej spektakularną realizację w stylu New Look, poprzez echa ruchów feministycznych drugiej połowy XX wieku i zainicjowanych przez nie dyskusji o statusie kobiecości w Stanach Zjednoczonych, aż po potrzebę reakcji na konserwatywny *backlash* lat osiemdziesiątych. Żadna inna postać kojarzona z rzeczywistością i kinem lat pięćdziesiątych nie dawała również tak doskonałej sposobności obnażenia fasadowego wizerunku ery Eisenhowera – to właśnie kobieta udomowiona stanowiła jego esencję w sensie wręcz definicyjnym. Dlatego stała się istotna już dla najwcześniejszych dzieł nurtu, *Miasteczka Pleasantville*, *Daleko od nieba* i *Godzin*, a jej rolę utwierdziły *Mad Men*, *Droga do szczęścia*, *Masters of Sex*, *Carol* (2015, reż. Todd Haynes), a nawet *Jackie*. Choć wiele z bohaterek tych filmów miało pierwowzory – albo prawdziwe (Jackie Kennedy), albo literackie (*Godziny*, *Carol*) i filmowe (*Daleko od nieba*) – figurę tę można postrzegać i analizować *en bloc*, jako esencjonalną, wszystkie bohaterki stanowią bowiem zestaw tych samych cech, pochodzących przede wszystkim z *Mistyki kobiecości*. To z książki Betty Friedan wywodzi się każda postać tego typu, co sprawia, że krytyczne retro obejmuje zarówno prawdziwą rzeczywistość poddaną analizie socjologicznej, jak i jej popkulturowe przetworzenia, odnosząc się do historii społecznej, wizerunku epoki i pamięci zbiorowej.

Jak wspomniałam, pierwsza sfrustrowana pani domu krytycznego retro pojawiła się już w *Miasteczku Pleasantville*, gdzie bohaterka jest podwójnie zapośredniczonym wyobrażeniem na temat matki i żony idealnej – w fikcyjnym serialu telewizyjnym, opartym jednak na programach prawdziwych. Niezależnie od potencjału tej konstrukcji, twórcy w zgodzie z upraszczającą manierą filmu rysują Betty (Joan Allen) jako postać raczej plakatu, nieaspirującą do pierwszego planu, co ogranicza możliwość jej psychologicznego pogłębienia i wymaga znajomości kontekstu. Betty jest więc typową strażniczką domowego ogniska, skoncentrowaną na dokarmianiu rodziny i witaniu męża drinkiem, pozbawioną jakichkolwiek ambicji, dopóki te nie zostaną w niej rozbudzone przez wydarzenia rewolucjonizujące Pleasantville. Kiedy już się tak stanie, ich spektrum okaże się szerokie – od

odkrywania zmysłowości poza aseksualnym małżeństwem (z idealnym reprezentantem unifikujących właściwości szarego garnituru) aż po zainteresowania intelektualne i artystyczne. Być może to kwestia pierwszeństwa filmu w nurcie i hasłowego przekazu, ale Betty reaguje wyłącznie na impulsy płynące od innych – podszpty Jennifer i malarską pasję Billa (Jeff Daniels), z którym ma wyzwalający romans. Potrzeba wewnętrznej przemiany zostaje jej zasugerowana, omalże narzucona, podobnie jak wszystkim pozostałym mieszkańcom Pleasantville, pokazanym jako bezwolne marionetki gubiące się, jeśli ustalony scenariusz zostanie choćby nieznacznie naruszony przez przybyszów z zewnątrz. Ujawnia to zresztą nieco protekcyjny stosunek twórców do minionej rzeczywistości i raczej nie powtarza się w późniejszych filmach nurtu, w których obraz kobiet udomowionych – postaci już pierwszoplanowych i centralnych – jest pogłębiony, także dlatego, że twórcy koncentrują się na podkreślaniu ich punktu widzenia i emocjonalności.

O ile w *Miasteczku Pleasantville* głównym narzędziem demitologizacji i autotematyzmu były środki wizualne, zwłaszcza sposób użycia koloru oznaczającego emancypację, o tyle w późniejszych filmach krytycznego retro ciężar znaczeniowy rozkłada się równomiernie między aspekty stylistyczne, kontekst społeczny i psychologię postaci. Co istotne, inaczej niż *Miasteczko Pleasantville*, są to produkcje bliższe realizmu kreowanego właśnie poprzez stylizację. Nawet tam, gdzie funkcjonuje ona jako środek dystansujący – na przykład w świadomie przestylizowanym *Daleko od nieba* Todda Haynesa – osadza jednak wydarzenia w konkretnej i rozpoznawalnej rzeczywistości. W *Miasteczku Pleasantville* kolor był znakiem postępu społecznego i zbliżania się czarno-białego, medialnie wypreparowanego świata do współczesności. W filmach późniejszych jest odwrotnie – kolor jest jednym z licznych narzędzi kreowania atmosfery przeszłości, a także budowania świata przedstawionego wraz z jego doskonałą fasadą. Dlatego poprzestanie na oglądaniu fotosów, nieruchomych kadrów z *Daleko od nieba*, *Carol*, *Mad Men* i innych, może wywołać wrażenie obcowania z czymś perfekcyjnym, doskonale wysmakowanym i nienagannym – zarówno samych fotografii,

jak i tego, co przedstawiają. Jak wspomniałam, jednym z zadań *mise-en-scène* w krytycznym retro jest stworzenie takiego właśnie, bliskiego ideału obrazu, lśniącej powierzchni, przez niektórych recenzentów niesłusznie mylonej z nostalgią<sup>615</sup>. Zeby bowiem za pomocą (między innymi) fabuł i psychologii postaci przeprowadzić krytykę systemu, najpierw należy nakreślić jego rzeczywistość opartą na mitologii (przedmieść, rodziny, małżeństwa). Również dlatego stylizacja pań domu w krytycznym retro ma tak szczególne znaczenie – poza oczywistym względem atrakcyjności wizualnej, przybliżeniem realiów i autotematyzmem. Dodatkowo akcesoria powojennej nowoczesności, elegancja i hiperkobiecość stylu New Look, a także starannie odtworzona pastelowość przedmieść, środowiska „naturalnego” bohaterek, akcentują ich przynależność do konkretnej grupy społecznej – białej klasy średniej. Ewokuje to schematy życia codziennego („Honey, I’m home”) oraz ideę *American way of life* i jej (kamuflowaną) ekskluzywność. Wszystko to czyni kobiety udomowione wraz z ich otoczeniem typami idealnymi, egzemplifikacjami szeroko zakrojonych rozważań dotyczących ról płciowych, seksualności (w *Daleko od nieba* i *Carol*) oraz rasy (*Daleko od nieba*).

Zgodnie z analizowanymi przez Friedan obietnicami powojennej koniunktury, życie na przedmieściu, opieka nad rodziną, korzystanie z dobrodziejstw prosperity i konsumpcjonizmu miały być dla kobiet ostatecznym życiowym celem i źródłem szczęścia. Często okazywały się raczej złotą i niebezpiecznie wygodną klatką, prawdziwym powodem nieszczęść, których rzeczywiste przyczyny (presja społeczna na określony styl życia) nie były ani badane, ani trafnie diagnozowane jako sprzeczne z dominującą ideologią. Trudno zresztą dojrzeć problem w dobrobycie stanowiącym punkt wyjścia w każdej fabule o sfrustrowanej pani domu. Zaskakująco wiele kobiet znajdowało w nim jednak depresję i poczucie niespełnienia. Zgodnie z doktryną psychoanalityczną tamtych czasów, problemów upatrywano w nudzie oraz indywidualnym niedopasowaniu do społeczeństwa. Remedium miało być jeszcze głębsze zaangażowanie w życie rodzinne, uro-

<sup>615</sup> Por. Daniel Mendelson, *Wdzięk moralnego bagna*, przeł. Sergiusz Kowalski, „Książki” 2011, nr 1.

dzenie kolejnego dziecka (żeby kobiety miały się czym zająć), a mistyka kobiecości, wytwarzana w spójnym przekazie reklam, telewizji, kina i tekstów prasowych, stała się istotnym komponentem amerykańskiej kultury, krytykowanym w okresie kontestacji, intensywnie reanimowanym w dobie reaganizmu.

Rodziny demitologizowane w erze Eisenhowera były wielopokoleniowe i patriarchalne. W krytycznym retro, nadal nakierowanym na kwestie rodzinne, ośrodkiem zainteresowania jest już nowy model, nuklearny i oparty na *togetherness*, w klasycznych melodramatach rodzinnych spełniający funkcję enklawy chroniącej przed opresją. To, co było punktem dojścia w latach pięćdziesiątych, w XXI wieku staje się początkiem kolejnej analizy krytycznej. Twórcy krytycznego retro sięgają więc po struktury oswojone – także przez telewizję, w niezliczonych operach mydlanych eksploatujących tematykę inicjowaną w melodramatach rodzinnych – po to, by skierować reflektor na sprawy uprzednio marginalizowane i tabuizowane. Dlatego tak wielu autorów krytycznego retro problematyzuje małżeństwo postrzegane jako uniwersalny wzorzec kulturowy, kontynuując tym samym krytykę podjętą przez drugą falę feminizmu. Również z tego powodu osadzanie akcji omawianych produkcji w czasach Eisenhowera można potraktować jako świadomy zabieg poszerzania pamięci zbiorowej, przywracanie obszarów pomijanych wcześniej, odzyskiwanie pamięci i historii – w tym konkretnym wypadku grupy białych kobiet z klasy średniej tradycyjnie pozbawionych sprawczości i głosu, podporządkowanych konserwatywnej ideologii, a potem wykluczanych z pamięci zbiorowej.

Zgodnie ze strategią wypełniania luk w krytycznym retro, punkt widzenia kobiet tamtych czasów zostaje nie tylko uwzględniony, ale wręcz uprzywilejowany. Po raz pierwszy widać to w wątku Laury Brown z *Godzin*. Choć bowiem rolę Julianne Moore zakwalifikowano jako drugoplanową (w tej kategorii dostała nominację do Oscara), przede wszystkim ze względu na trójwątkową konstrukcję filmu, to w swoim segmencie, osadzonym w 1951 roku, jest ona postacią wiodącą. Film Stephena Daldry'ego, podobnie jak pierwowzór literacki autorstwa Michaela Cunninghama, rozgrywa się na trzech planach czasowych, pod-

czas jednego, kluczowego dnia z życia każdej z bohaterek. We współczesnym Nowym Jorku jest to Clarissa (Meryl Streep), w Los Angeles 1951 roku – ciężarna Laura, a w Anglii w 1923 Virginia Woolf (Nicole Kidman) rozpoczynająca pracę nad powieścią *Pani Dalloway*. Obok zręcznego przeplatania wątków to właśnie intertekstualne nawiązania łączące trzy opowieści wprowadzają tak istotny dla wymowy filmu oraz strategii krytycznego retro szkielec autotematyczny, na którym opiera się fabuła *Godzin*. Losy bohaterek zostają połączone w jeden już w ekspozycji za pomocą płynnego montażu pokazującego wszystkie trzy w takiej samej sytuacji – budzące się (samotnie w łóżku małżeńskim) i przygotowujące do wyzwań dnia. W ponadpięciominutowej sekwencji pojawiają się też dalsze tropy, mniej lub bardziej dosłownie łączące kobiety, jak analogiczne gesty i rozmieszczenie postaci/obiektów w kadrze. Niekiedy zostają one rozwinięte, na przykład imię powieściowej pani Dalloway i bohaterki granej przez Meryl Streep, bądź zdanie „Sama kupię kwiaty” otwierające powieść i będące zarazem pierwszą kwestią filmowej Clarissy.

Dla analizy obrazu lat pięćdziesiątych i kontekstu, jakiego dostarczają one postaci Laury Brown, ważne jest jednak zarówno to, co spaja poszczególne wątki, jak i to, co od razu je dzieli. Będą to przede wszystkim wpływające na sposób definiowania kobiecości czas i miejsce akcji, wprowadzone w ekspozycji, także poprzez *mise-en-scène*. Choć częstym zabiegiem filmowym jest bowiem sygnalizowanie osobowości postaci poprzez otaczającą je przestrzeń, w *Godzinach* domy bohaterek w większej mierze odzwierciedlają oczekiwania stawiane kobietom w różnych epokach i przeznaczone im role życiowe. O ile wszystkie trzy należą do uprzywilejowanego świata białej, dobrze sytuowanej klasy średniej, o tyle odmienna (bo zależna od kontekstu czasowego) jest ich pozycja społeczna właśnie jako kobiet. Dlatego mieszkania Virginii i Clarissy mogą być pełne artystycznego chaosu związanego nie tylko z ich wolnymi zawodami, ale też z przyzwoleniem zewnętrznym, a dom Laury musi być aseptyczny, całkowicie zgodny z popkulturowym wizerunkiem życia na przedmieściach. Wyraża nie osobowość Laury, lecz jej rolę typowej pani domu, poświęcającej cały dzień na zajmowanie się tylko i wyłącznie nim oraz rodziną. Nie

jest to nawet „jej” przestrzeń w taki sam sposób, w jaki nowojorskie, intymne i swobodne mieszkanie Clarissy należy przede wszystkim do niej. Znamienne, że gdy Laura potrzebuje chwili tylko dla siebie – czasu na lekturę *Pani Dalloway* – wychodzi z domu i zostawiwszy małego synka pod opieką sąsiadki, jedzie do hotelu, gdzie w anonimowym, nijakim otoczeniu może przez chwilę być sobą. Ów prywatny czas ma zostać zwieńczony samobójstwem, wynikającym zarówno z intertekstualności (motyw istotny w *Pani Dalloway*), wewnętrznych nawiązań (samobójstwo Virginii Woolf w 1941 roku stanowi ramę narracyjną, odpowiednik Septimusa Smitha pojawia się w segmencie nowojorskim), jak i z nienazwanego problemu, na który cierpi Laura.

Jego wizualnym emblematem staje się tort przygotowywany przez Laurę na urodziny męża, będący zarazem przykładem estetyki tego segmentu, odmiennego od pozostałych, filmowanych w barwach chłodnych i surowych. Wątek Los Angeles, choć w stopniu znacznie mniejszym niż w *Daleko od nieba*, także nawiązuje wizualnie do kina lat pięćdziesiątych, przede wszystkim estetyki ciepłego technikoloru, łącząc w sobie monochromatyzm i pastelowość przedmieść z kolorystycznym ekscysem (jadowicie niebieska barwa lukru). Tort, rzecz pozornie banalna – „każdy potrafi go upiec, to idiotycznie proste”, jak mówi sąsiadka (Toni Collette) – jest chyba najistotniejszym rekwizytem w całym filmie, kolejnym zabiegiem świadomie przywołującym rzeczywistość lat pięćdziesiątych. Obowiązujący wówczas model rodziny i zestaw powinności pani domu obejmował gotowanie i pieczenie, budząc jednak kontrowersje i prowadząc do zaskakujących (zwłaszcza współcześnie) refleksji. Obserwacje z zakresu marketingu towarzyszące wprowadzaniu w tamtych latach na rynek artykułów gotowych – na przykład ciast w proszku i kawy rozpuszczalnej – dobrze komentują rolę tortu w *Godzinach* i życiu Laury. W raportach z badań rynku kierowanych do agencji reklamowych przestrzegano, by nie podkreślać łatwości i szybkości przyrządzania gotowych dań, ponieważ może to wywołać u pań domu poczucie winy, że nie poświęcają wystarczająco dużo czasu na zajmowanie się rodziną, gotowanie i sprząatanie<sup>616</sup>. Inny-

<sup>616</sup> Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, s. 287–291.

mi słowy – ułatwienia technologiczne, mające skrócić czas wykonywania poszczególnych czynności, przez wiele kobiet nie były witane ze szczególnym entuzjazmem. Opór był wywołany wrażeniem, że maszyna mogłaby zastąpić kobiety w tym, co rzekomo miało stanowić treść ich życia. Im mniej możliwości spełnienia się w roli pozadomowej, tym większa potrzeba bycia niezastąpioną w tej, w której się tkwi. Dokładnie na tym aspekcie wizerunku kobiety udomowionej z ery Eisenhowera opiera się wątek Laury Brown i kwestia przygotowania tortu.

Dzień Laury, w większej mierze niż pozostałych bohaterek, wyróżnia się pod jeszcze jednym względem – składa się z chwil osobliwych, nagłych rozbłysków znaczenia o radykalnie zwrotnym potencjale. W czasoprzestrzeniach Virginii i Clarissy również pojawiają się wolty (jak samobójstwo Richarda [Ed Harris] w wątku nowojorskim), ich linie fabularne są jednak bardziej płynne i spójne, co wynika także z tego, że podejmują one decyzje o mniejszym ciężarze gatunkowym<sup>617</sup> niż ta, do której zmierza Laura, kilka miesięcy po urodzinach męża porzucająca rodzinę. Jeden z owych szczególnych momentów jest związany z przygotowaniem tortu, który musi być perfekcyjny. Imperatyw ten łączy się nie tyle z charakterem Laury, ile z rolą pani domu. Tort ma wyrażać uczucie, jakim Laura i jej synek winni darzyć męża i ojca – mały Richie pyta, czy inaczej tata nie będzie wiedział, że jest kochany – ale też legitymizować egzystencję Laury, której życie nabiera wagi, gdy sprawdza się jako żona i matka<sup>618</sup>. Właśnie dlatego kamera tak celebrytuje proces przygotowania tortu, estetyzując mąkę przesiewaną przez sitko i nakładanie niebieskiego lukru; także dlatego bohaterka dopatruje się w nim defektu, powodowana zarówno dyktatem niemożliwej do osiągnięcia doskonałości, jak i niewytłumaczalnym poczuciem skazy na własnym życiu – nienazwanym problemem. Pierwszy tort, choć pieczołowicie przygotowywany, ku niezrozumieniu Richiego ląduje więc w koszu na śmieci, a Laura, po zrobieniu

<sup>617</sup> Wątek Virginii Woolf rozgrywa się w latach dwudziestych, pisarka popełniła samobójstwo w 1941 roku.

<sup>618</sup> Czytaną przez siebie *Panią Dalloway* Laura streszcza jako powieść „o kobiecie, która czuje się niezwykle pewnie w roli gospodyni”.

drugiego, w jej oczach lepszego, zabiera *Panią Dalloway* i jedzie do hotelu, by się zabić.

*Godziny*, poza postacią sfrustrowanej pani domu i licznymi strategiami wizualnymi charakterystycznymi dla krytycznego retro, bardzo wyraźnie wprowadzają kolejny motyw typowy dla tego nurtu, dla którego zabrakło miejsca jeszcze w *Miasteczku Pleasantville*. O ile bowiem w latach pięćdziesiątych i osiemdziesiątych remedium na wszelkie problemy okazywała się rodzina, o tyle krytyczne retro zdecydowanie i konsekwentnie neguje takie rozwiązanie, poczynając właśnie od *Godzin*. Przede wszystkim rodzina Laury jest obiektywnie dobra, wręcz przeciętna, a bohaterka nie ucieka od złego bądź opresyjnego męża. Choć Dan (John C. Reilly) nie jest postacią zarysowaną ze szczególną wyrazistością – w przeciwieństwie do Franka Wheelera (Leonardo DiCaprio) z *Drogi do szczęścia*, Dona Drapera z *Mad Men* czy Williama Mastersa (Michael Sheen) z *Masters of Sex* – wiadomo, że jest poczciwy i prostoliniorny. Mimo że to jego urodziny, zaczyna dzień od przyniesienia kwiatów żonie, nie nęka ją go też wątpliwości targające Laurą, podważające sens ich życia rodzinnego. Paradoksalnie, to właśnie w usta Dana twórcy wkładają kwestie najlepiej podsumowujące to, przed czym chce uciec Laura. Opowiadając Richiemu, jak poznali się z mamą, Dan mówi bowiem nie o szczęściu jako takim, lecz o jego „idei”, na którą składa się konwencjonalny obraz tradycyjnej rodziny kreowany w okresie powojennym. Dla Dana to jedno i to samo, dla Laury – i innych kobiet z nienazwanym problemem – nie.

Laura nie zabija się w hotelu, ale – doczekawszy końca ciąży – porzuca męża, Richiego i noworodka. Jak dowiadujemy się z wątku nowojorskiego, wydarzenie to złamało życie jej syna, który, choć odniósł literacki sukces, nigdy nie podniósł się po ciosie opuszczenia. Przejmujące, końcowe fragmenty *Godzin* pokazują kolejne z kilku obecnych w diegizie samobójstw – dorosłemu Richardowi udaje się dokończyć to, co zaczęła Laura, jego matka. Finałowe sceny filmu, kluczowe dla założeń krytycznego retro, ukazują ją już jako starą kobietę konfrontującą się z odejściem syna. Co znaczące, nie przedstawiają Laury negatywnie, jako egoistki bądź osoby niezrównoważonej, wystrzegają się



oceny i nie potępiają jej decyzji, ani w fabule (jej życie po opuszczeniu rodziny było szczęśliwe), ani za pośrednictwem pozostałych postaci, które choć patrzą na nią z dystansem („a więc to jest matka-potwór”), to go wobec niej nie manifestują. Intencję kontekstualizacji jej decyzji widać w finałowej rozmowie z Clarissą, przyjaciółką Richarda i świadkiem jego złamanego życia, oraz w podtrzymaniu subiektywizacji spojrzenia Laury, tak istotnej przy obrazowaniu wcześniejszej próby samobójczej. W hotelu Laura doznaje bowiem zwizualizowanego i zwerbalizowanego wrażenia, że zalewa ją woda, a scena ta jest zmontowana ze zbliżeniem twarzy Virginii rozważającej, czy zabić swoją bohaterkę, panią Dalloway. Gdy pisarka mówi, iż zmieniła w tej kwestii zdanie, Laura budzi się ze świadomością, że nie może odebrać sobie życia. Odczucie braku kontroli towarzyszące nie tylko „tonięciu”, ale i zmianie zdania o samobójstwie, jest związane z niemożnością odnalezienia się w utartych koleinach życia poddanego cudzej decyzji. Potwierdzają to własne słowa Laury tłumaczące jej wybór – w finale to jej, ze wszystkich postaci, zostaje oddany głos, przedłożony nawet ponad głos Richarda (w dialogu pojawia się informacja, że opisał matkę w powieści, brak jednak jego własnych słów). Co istotne, motywacje podane przez Laurę są bardzo proste, może nawet rozczarowujące, biorąc pod uwagę ciężar jej decyzji. Nie czuła się szczęśliwa, nie potrafiła rozwiązać swojego problemu na łonie rodziny, nie widziała więc innego wyjścia niż ucieczka od fasadowego ideału – „To była śmierć. Wybrałam życie”.

Rola zewnętrznej presji nakładanej na Laurę zostaje podkreślona także w zestawieniu jej sytuacji z wewnętrznymi demonami i zaburzeniami psychicznymi prześladującymi Virginie Woolf, które w końcu doprowadziły ją do samobójstwa, stanowiącego narracyjną i znaczeniową ramę filmu. Laura też jest bowiem inkarnacją powieściowej pani Dalloway (choć w mniej oczywisty sposób niż Clarissa z wątku nowojorskiego), co potwierdza przede wszystkim scena próby samobójstwa, jednoznacznie wskazująca na Laurę jako bohaterkę Woolf. Jednocześnie Laura jest poprawioną wersją losu pisarki, kobietą, która może się wyrwać z własnej egzystencji inaczej niż poprzez śmierć. Wprawdzie Virginie

Woolf targały problemy natury psychicznej, ale warto pamiętać, że tak właśnie zostałyby oceniony stan Laury, gdyby w latach pięćdziesiątych poszła do psychoterapeuty – przypomina nam o tym kino tego okresu. Autotematyczne porównanie między Virginią a Laurą, wynikające z powtórzeń i wariacji precyzyjnie wprowadzanych w warstwie narracyjnej, fabularnej i wizualnej filmu, dodatkowo podkreśla nieoceniający stosunek twórców do bohaterek – to zostawiają w gestii widzów – a także koncepcję kontrpamięci podważającej utrwaloną wersję świadomości zbiorowej gloryfikującej erę Eisenhowera.

Kontekst społeczny lat pięćdziesiątych jest obecny w *Godzinach* raczej w domyśle niż eksplicytnie, ponieważ wątek Laury Brown jest jednym z trzech, a dwa pozostałe toczą się w innych czasach i przestrzeniach. Twórcy budują więc ten fragment świata przedstawionego z niedopowiedzeń (wprowadzonych na przykład przez scenę lesbijskiego pocałunku) i sugestywnych obrazów. Pocałunek z sąsiadką ma charakter intratekstualny i odsyła do analogicznych scen w pozostałych segmentach filmu. Dążenie do przygotowania perfekcyjnego ciasta bądź próba samobójcza pełnią już jednak funkcję *pars pro toto*, wywołującego określone skojarzenia z rzeczywistością ery Eisenhowera, tu po raz pierwszy pokazanej w dojrzałym kluczu krytycznego retro. W produkcjach, których akcja w całości osadzona jest w latach pięćdziesiątych, diegeza i otoczenie bohaterek są przedstawione znacznie szerzej (choć podstawowe charakterystyki pozostają niezmiennie), stanowią też przedmiot szczególnego wizualnego namysłu realizowanego w hiperstylizacji. Rozmach, z jakim zarysowany jest w nich świat przedstawiony, ma znaczenie także dlatego, że twórcy krytycznego retro z upodobaniem podejmują tematy tabuizowane – Laura Brown nie jest jedyną bohaterką zagubioną w pogoni za ideałem, zwłaszcza macierzyństwa.

W odniesieniu do kobiet udomowionych strategia wypełniania luk obejmuje zatem rozmaite rodzaje białych plam na pamięci zbiorowej. Przede wszystkim bierze pod lupę prawdziwą rzeczywistość lat pięćdziesiątych, gdy nienazwany problem pomijano, prywatyzowano i trywializowano jako znudzenie infantylnych kobiet. Wystarczy wspomnieć, że wydana w 1961 roku *Droga do*

szczęścia Richarda Yatesa została przeniesiona na ekran dopiero w 2008 roku. Nie licząc pojedynczych przypadków, ta konkretna kwestia nie znajdowała odbicia na wielkim ekranie – frustrację bohaterek melodramatów rodzinnych tłumaczono zupełnie inaczej, więc pomimo podobieństwa formy, były one wypełnione odmienną treścią. Jeśli nienazwany problem się pojawiał, to niekoniecznie był samodzielnym wątkiem, czego najlepszym przykładem pozostaje słynna pani Robinson (Anne Bancroft), drugoplanowa, negatywna i niepogłębiona psychologicznie postać z *Absolwenta* (*The Graduate*, 1967, reż. Mike Nichols), która pustkę egzystencji usiłuje zagłuszyć romansem z dużo od niej młodszym synem sąsiadów (Dustin Hoffman). Choć jednak pani Robinson jest podręcznikową sfrustrowaną kobietą – zostaje wspomniana nawet kwestia jej niewykorzystanego wyższego wykształcenia – to twórcy nie są zainteresowani ani nią, ani kontekstualizacją jej problemu, rugowanego z pamięci o epoce. Jej unieważnienie w tym akurat filmie i czasie można z łatwością zrozumieć, ponieważ w epoce kontestacji, której istotnym hasłem było nie ufać nikomu powyżej trzydziestki, uwaga twórców najczęściej kierowała się ku bohaterom młodym. Być może także dlatego kolejne panie Robinson zyskały znaczenie w kinie dopiero w ramach krytycznego retro, aczkolwiek zupełnie inaczej wartościowane i na nowych warunkach.

Istotną rolę w odzyskiwaniu i tworzeniu historii grup marginalizowanych w krytycznym retro odgrywa próba wyjścia poza ich stereotypowy wizerunek, co odbywa się na kilka sposobów: poprzez zmianę punktu widzenia, pogłębienie psychologiczne postaci i uwolnienie ich od konwencjonalnych narracji. W wypadku pań domu o niekompletnych egzystencjach jest to wielowymiarowe – postaci usiłują wyjść poza schemat społeczny w ramach diegezy, a autorzy scenariusza starają się uciec od filmowych klisz i znaleźć dla nich historie jeszcze nieopowiedziane. Krytyczne retro jest więc jedną z nielicznych tendencji kina mainstreamowego, gdzie wiele głównych postaci kobiecych jest czymś oczywistym, podobnie jak odchodzące od schematów fabuły, każące skupić się na samej bohaterce, a nie na przykład jej perypetiach miłosnych, jak w stereotypowo „kobięcych” gatunkach: komedii

romantycznej i klasycznym melodramacie. Takie podejście twórców sprawia, że głównymi tematami w nurcie stają się kwestie często tabuizowane bądź uznawane za mało atrakcyjne filmowo, na przykład związane z macierzyństwem, aborcją, depresją poporodową, poczuciem niespełnienia. W kinie klasycznym matki nierealizujące się w tej roli były po pierwsze rzadkie, po drugie patologizowane i pokazywane jako niezrównoważone, jak w *Kłębowisku zmij*, *Zostaw ją niebiosom* i *Trzech obliczach Ewy*. Krytyczne retro podejmuje tę kwestię z biegunowo odmiennych perspektyw, co widać w *Godzinach*, *Drodze do szczęścia* (Kate Winslet w roli April Wheeler) i *Mad Men* (January Jones jako Betty Draper).

### Złota klatka przedmieść

Wyjście z sytuacji wybrane przez Laurę Brown jest najbardziej drastyczne, bohaterka bez słowa porzuca bowiem rodzinę. April i Betty są z kolei wariantami tego samego losu – każda z nich, będąc już matką dwójki dzieci, zachodzi w trzecią ciążę, witana, ogłędnie mówiąc, bez entuzjazmu, przy czym w *Drodze do szczęścia* stanowi to zasadniczą część akcji całego filmu, a w *Mad Men* – jednego sezonu (trzeciego). Obie mają jednak podobne poczucie braku kontroli nad własnym życiem i tego, że kolejne dziecko stanie się jeszcze większym ograniczeniem już i tak zawężonych możliwości. Każda obawia się też ostracyzmu z powodu swoich emocji – w odcinku *Meditations in an Emergency* (2/13) Betty znajduje zrozumienie u przyjaciółki, ale już nie u lekarza. Bohaterka godzi się z sytuacją i rodzi, choć twórcy sugerują, że nie mogą uzyskać współpracy medycznej, usiłuje przerwać ciążę stosowanym wówczas sposobem, a mianowicie jeżdżąc konno. Inaczej prowadzona jest historia April, której życiowe aspiracje są symbolicznie reprezentowane marzeniem o porzuceniu amerykańskich przedmieść i nowym życiu w Paryżu. Wbrew społecznym oczekiwaniom, własnemu stylowi życia i klasowej przynależności, April nie odnajduje się w wyznaczonej roli. Jej prawdziwe życie, przed ślubem związane z ambicjami artystycznymi, przestaje istnieć, co zostaje wyraźnie skonfrontowane z udaną karierą jej

męża w jeszcze raczkującej branży komputerowej. Zastanawiająca, że marząc o Paryżu i snując wielki plan ucieczki z przedmieść, April przewiduje nie tylko zmianę otoczenia i wyrwanie się z rutyny, ale przede wszystkim odwrócenie ról. To ona miałaby pójść do pracy i utrzymywać Franka, który z kolei poświęciłby czas na „odnalezienie siebie”. Twórcy podkreślają, że April świadomie dąży do wyjścia z przestrzeni domowej, a Paryż, w jej planach konkretny i realny, jest nie tyle mitycznym miejscem, ile pragnieniem innego życia, prawdziwego, „znaczącego”, realizowanego poza domem, przestrzenią-klatką, do której w dużej mierze ograniczona jest ekranowa obecność Kate Winslet. Status rodziny jako pułapki zostaje podkreślony fabularnie, ponieważ Frank, obawiając się planów April, sabotuje je – April po raz trzeci zachodzi w ciążę, decyduje się jednak na „domową” aborcję, która doprowadza ją do śmierci. Podobnie jak w wypadku Laury Brown (a wcześniej Cynthii z *Dirty Dancing*), także tutaj twórcy wycofują się z oceny, zwłaszcza negatywnej, która byłaby udziałem takiej bohaterki w konserwatywnym nurcie kina, podkreślając zarazem mit idealnego macierzyństwa jako ostatecznego spełnienia, które nie jest udziałem żadnej z protagonistek.

Kwestie ambicji zawodowych, małżeństwa i rodziny odgrywają rolę w związku z najbardziej złożoną ekranową figurą sfrustrowanej pani domu, czyli Betty Draper w serialu *Mad Men*. Ponieważ metraż – 92 odcinki trwające średnio 40 minut – daje nieporównanie więcej możliwości niż filmowy, postać Betty została osadzona w najszerszym kontekście, a jej historia rozwija się najdłużej, bez skrótów, obecnych chociażby w *Godzinach*. Betty nie jest jednak powieleniem ikony (której twarz i kształt nadała Julianne Moore w *Godzinach* i *Daleko od nieba*<sup>619</sup>), choć jej ścisła mentalna i wizualna przynależność do tradycyjnej rze-

<sup>619</sup> Sztafaż lat pięćdziesiątych stał się stałym elementem *emploi* Julianne Moore, czego dowodem są decyzje obsadowe podejmowane jeszcze 15 lat po premierze *Godzin* i *Daleko od nieba*. Najnowsze przykłady to *Suburbicon* (2017, reż. George Clooney) i *Kingsman: Złoty krąg* (*Kingsman: The Golden Circle*, 2017, reż. Matthew Vaughn), autotematyczna parodia filmu szpiegowskiego, gdzie Moore gra szefową międzynarodowego kartelu zarządzającą tajną siedzibę w kambodżańskich górach w duchu nostalgii za epoką rock'n'rolla.

czywistości lat pięćdziesiątych stanowi jeden z głównych tematów serialu. Betty jest zarówno perfekcyjną realizacją kategorii nienazwanego problemu, jak i przyczynkiem do analizy jego genezy, przebiegu, konsekwencji oraz skonfrontowania standardowych rozwiązań epoki z psychologiczną złożonością sytuacji. Pozostaje więc bohaterką zbudowaną z kulturowego schematu, która go jednak poszerza, nadając ludzką twarz autotematycznej konstrukcji. Podobnie jak w wypadku innych postaci tego typu, jest ona w dużej mierze tworzona „zewnątrznie” – przez *mise-en-scène*. Choć akcja serialu rozpoczyna się w 1960 roku, co zostaje wyraźnie podkreślone najazdem kamery na kalendarz już w pierwszym odcinku (*Smoke Gets in Your Eyes*), Betty i styl życia, którego jest ambasadorką – przynajmniej na pokaz – pochodzą z epoki poprzedniej, z ery Eisenhowera, której stopniowe odchodzenie jest nadrzędnym tematem serialu. Owa przynależność zostaje zaznaczona już w strojach – Betty to jedyna postać kobieca tak długo i konsekwentnie ubierana w wychodzącym już z mody, ikonicznym stylu New Look<sup>620</sup>. Choć więc świat przedstawiony podąża do przodu, zabierając ze sobą wszystkich, w tym pozostałe kobiety, Peggy Olson (Elisabeth Moss) i Joan Harris (Christina Hendricks), Betty nie może zostawić ery Eisenhowera za sobą i nigdy tak naprawdę nie wkracza w nową rzeczywistość.

Istotna i łącząca ją z innymi postaciami cyklu jest rola matki, choć twórcy starają się nie osądzać bohaterki przez pryzmat jej stosunku do macierzyństwa. Jej relacja z dziećmi, zwłaszcza córką Sally (Kiernan Shipka), jest czymś więcej niż tylko zasygnalizowaniem rozczarowania i niespełnienia; zostaje rozłożona na czynniki pierwsze i osadzona w kontekście. Biorąc pod uwagę, że postać Betty regularnie trafiała na rozliczne listy najgorszych matek w historii telewizji<sup>621</sup>, wydaje się, że widzom najwyraźniej

<sup>620</sup> Znamienne, że gdy Betty wreszcie porzuca New Look, nie zaczyna się ubierać jak inne bohaterki serialu w modnym stylu lat sześćdziesiątych, ale staje się prefiguracją Nancy Reagan, z ciężką, przypominającą hełm trwałą i konserwatywnymi garsonkami.

<sup>621</sup> Por. Lauren M.E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, Robert A. Rushing, *Introduction*, [w:] *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, red. idem, Duke University Press, Durham 2013, wydanie elektroniczne.

ów kontekst umknął bądź wydał się na tyle odległy od współczesnych standardów, iż zawężili go do konkretnej bohaterki. Przykładów jest wiele – scena, w której mała Sally biegnie po domu z workiem foliowym na głowie, ale zostaje skarcona za pogniecenie rzeczy z pralni, bądź moment, gdy w nagrodę za przyjęcie do prestiżowej szkoły Betty daje córce papierosa. Poza takimi, w sumie anegdotycznymi sytuacjami w niełatwych relacjach Betty i Sally dominuje wpływ czasów, które ukształtowały pokolenie i klasę społeczną matek, a przed którymi uciekała generacja córek. Betty została wychowana dokładnie na taką kobietę, jaką jest – dopracowane pod każdym względem akcesorium u boku mężczyzny. Ponieważ jednak Betty nie potrafi dogonić czasów, w których żyje, te same reguły, które unieszczęśliwiły ją samą, chce przekazać córce. To dlatego, a nie ze względu na własną próżność, tak bardzo troszczy się o wygląd Sally; jest przekonana – przez własną matkę, popkulturę, ideologię – że kobieta nie ma innego kapitału. Ujawnia się to już na początku serialu, gdy ze względu na drętwiejące dłonie Betty powoduje stłuczkę i najbardziej przeraża ją myśl, że Sally mogłaby mieć na twarzy szpecącą bliznę. Dlatego reaguje niewspółmiernie, kiedy w czwartym sezonie Sally, w ramach narastającego buntu, rozczarowania rozводом rodziców i poszukiwania kontroli nad własnym życiem (oraz ciałem), obcina sobie włosy (*The Chrysanthemum and the Sword*, 4/5). Betty policzkuje ją, przesuwając się coraz wyżej w rankingu wyrodnych matek, choć twórcy serialu wyraźnie akcentują panujące wówczas specyficzne standardy wychowania, zgodnie z którymi uderzenie przez rodzica bądź nawet sąsiada było akceptowane jako forma zwrócenia uwagi (*Marriage of Figaro*, 1/3).

Warto zauważyć, że postać Betty nawiązuje do znanych kobiet ikon, łącząc w sobie sprzeczności typowe dla epoki. Jej imię sygnalizuje związek z *Mistyką kobiecości* Betty Friedan, wskazując zarówno na proveniencję bohaterki, która zrodziła się wśród badanych przez autorkę kobiet, jak i na rolę Friedan jako przywódczyni ruchów kobiecych. Równocześnie wcielając się w Betty January Jones została obsadzona po warunkach przywołujących wizerunek i życiorys Grace Kelly – ucieleśnienia mody epoki oraz najśłynniejszego, poza Jackie Kennedy, emblematu

udomowionego ideału białej klasy uprzywilejowanej. Kelly była piękna i wykształcona, pochodziła z dobrej rodziny, zrobiła błyskawiczną karierę zawodową, zdobywając Oscara, ale zdecydowała się porzucić to wszystko dla małżeństwa, zamieniając życie dziewczyny pracującej na egzystencję pani domu, tyle że nieco większego niż te na amerykańskich przedmieściach. Trudno stwierdzić, czy księżna Monako cierpiała na nienazwany problem – wiadomo, że chciała wrócić do pracy z Hitchcockiem, na co nie pozwolił jej pałacowy protokół. Z pewnością stała się jednak ucieleśnieniem nie tylko nieskazitelnego stylu i elegancji, ale też tradycyjnego sposobu myślenia, w którym ślub i dzieci są marzeniem ostatecznym (zwłaszcza że w tym wypadku wybrankiem był prawdziwy książę).

Taka sama, nie tylko z wyglądu, jest Betty. Jej uroda jest celebrowana wizualnie i werbalnie niemal w każdym odcinku, zwłaszcza pierwszych sezonów (czyli do 1963 roku) – January Jones niemal w każdej scenie ma inną suknię i nawet po przebudzeniu wygląda atrakcyjnie. Razem z Donem zostają porównani nie tylko do Barbie i Kena, ale też pary nowożeńców na szczycie tortu ślubnego, co trafnie oddaje fasadowy charakter ich pozornie idealnego życia. Tak jak kobiety z książki Friedan, Betty jest doskonale wykształcona – skończyła prestiżowy college dla dziewcząt Bryn Mawr, ma stopień z antropologii i biegle mówi po włosku, a przed ślubem z sukcesem pracowała jako modelka. Należy pamiętać, że zawarte w *Mistyce kobiecości* obserwacje Friedan na temat kondycji białych kobiet z klasy średniej były w dużej mierze autobiograficzne, ona sama przekroczyła jednak tę barierę, stając się jedną z przywódczyń ruchu kobiecego lat sześćdziesiątych. Jest to istotne, ponieważ zakorzenienie Betty Draper w *Mistyce kobiecości* dotyczy także postulowanych przez Friedan metod ucieczki od udomowienia; autorka upatrywała rozwiązania w wyjściu w sferę publiczną, przede wszystkim w edukacji i równych prawach na rynku pracy. Dlatego, gdy Betty wreszcie postanawia odnaleźć się poza rodziną i domem, wybiera powrót na uniwersytet (siódmy sezon, koniec lat sześćdziesiątych), gdzie jest nazywana przez znacznie młodszych stu-



dentów panią Robinson – dowcipu zresztą nie rozumie, co jest spójne z rysunkiem jej postaci.

Betty wraca na uczelnię tylko i wyłącznie dla siebie. O ile dziewczęta z jej pokolenia i klasy społecznej często szły na studia po to, żeby „złapać męża”, stać się atrakcyjniejszymi narzeczonymi i lepszymi żonami (co pokazuje *Uśmiech Mony Lizy*), o tyle Betty poszukuje swojej pozadomowej przestrzeni, własnego Paryża, by przywołać marzenie April Wheeler. Ponieważ jednak w postaci Betty immanentnie wpisana jest niemożność ucieczki z ery Eisenhowera, twórcy odmówili jej happy endu – jako jednej z nielicznych. W finałowych, poruszających odcinkach u Betty zostaje stwierdzony rak – kolejna konsekwencja życia w czasach, gdy palenie, także przy dzieciach i w ciąży, było na porządku dziennym (co jest lejtmotywytem serialu). Gdy mimo diagnozy bohaterka wraca na zajęcia (zamiast poddać się leczeniu), jej drugi mąż Henry Francis (Christopher Stanley) pyta, po co to robi. Jej odpowiedź – „A po co kiedykolwiek to robiłam?” – pokazuje, że Betty zaczęła postrzegać siebie jako cel, a nie środek.

Już jednak w pierwszym sezonie Betty podejmuje próbę emancypacji zawodowej. Głównym tematem *Shoot* (1/9) jest próba jej powrotu do pracy modelki, gdy zostaje zaproszona do kampanii reklamowej dla Coca-Coli, której koncepcja – co ironiczne – opiera się na obrazie idealnej rodziny podczas pikniku. Sesja odbywa się w studiu, w sztucznej, sielankowej scenerii i na fałszywym plenerowym tle. Odpowiada to oczywiście typowi fotografii reklamowej z epoki (oraz tylnej projekcji popularnej w ówczesnym kinie), ale jest przede wszystkim kolejnym komentarzem do kondycji rodziny nuklearnej ery Eisenhowera – zarówno *en bloc*, jak i konkretnej, Draperów. Okazuje się jednak, że praca zaoferowana Betty jest tylko kartą przetargową, wręcz szantażem mającym skłonić jej męża, Dona, do pracy dla agencji McCann Erickson (której klientem jest Coca-Cola), o czym bohaterka oczywiście nie wie. Ponieważ Don odmawia zmiany pracy, Betty traci swoją. Jako wytłumaczenie słyszy argument, że klient, początkowo zainteresowany dziewczyną podobną do Grace Kelly, ostatecznie preferuje nowocześniejszy typ Audrey

Hepburn. W ramach diegezy jest to kłamstwo mające oszczędzić Betty dodatkowej przykrości, ale nie pojawia się przypadkowo, wskazując na przynależność bohaterki do przeszłości, w tym wypadku skonfrontowanej z bardziej wyzwolonym wizerunkiem Hepburn – przełomowe obyczajowo *Śniadanie u Tiffany’ego* miało premierę właśnie w roku 1961, niedługo po czasie akcji *Shoot*.

Udając przed mężem, że sama rzuciła pracę, Betty używa wszystkich argumentów składających się na obraz pani domu i jej przynależność do bezpiecznej sfery rodzinnej, w opozycji do niepewnej i chaotycznej przestrzeni miejskiej (a zarazem męskiej). Znacznie sugestywniejszym podsumowaniem sytuacji jest jednak ostatnia scena odcinka, swoista koda, będąca zarazem jedną z bardziej pamiętnych z całego serialu, na zasadzie *pars pro toto* pokazująca stan emocjonalny Betty i innych, podobnych do niej kobiet. Fragment, któremu towarzyszy kontrapunktowa muzyka (piosenka *My Special Angel*), stopniowo wypełniająca całą ścieżkę dźwiękową, zaczyna się jak opis dnia z życia idealnej gospodyni przygotowującej śniadanie dla rodziny, wyprawiającej męża do pracy, wypełniającej czas zajęciami domowymi i rozrywkami dostępnymi na przedmieściu („idziemy oglądać napełnianie lokalnego basenu”); kamera podkreśla zresztą w detalu, że o godzinie trzynastej, nadal w szlafroku, Betty zrobiła już wszystko, co się dało<sup>622</sup>. W finale, nadal przy kontrapunktowej muzyce, idzie do ogródka i strzela do hodowlanych gołębi sąsiada, szczególnie uderzająco wyrażając zbiorową frustrację udomowionych kobiet z nienazwanym problemem. Zwolnione tempo sprawia, że użyte środki korespondują z sielską atmosferą wprowadzaną na początku sceny, z ideologią, a nie rzeczywistością, a sama sytuacja, kontrapunktowość muzyki i ptasia perspektywa nadają scenie Lynchowski charakter<sup>623</sup>.

<sup>622</sup> Betty Friedan opisuje metody mające podkreślić istotność prac domowych, wypełnić kobietom czas i przełożyć się na konsumpcję – zalecano na przykład, żeby zmieniać pościel dwa razy w tygodniu. Por. Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, s. 63.

<sup>623</sup> Takie sceny, często funkcjonujące na granicy metafory, jako kody bądź katalizy, stały się znakiem firmowym *Mad Men*, uderzając zarówno trafnością, jak i oryginalnością. Z jednej strony zawsze logicznie wynikają z narracji,

## Spektakl kobiecości

Charakter pracy Betty przed ślubem ma znaczenie nie tylko w diegezie, ale też jako dodatkowy element łączący ją z innymi bohaterkami cyklu. Cathy z *Daleko od nieba* i April z *Drogi do szczęścia* bezskutecznie próbowały swych sił w amatorskich teatrach, Betty była modelką (co dodatkowo łączy je wszystkie z Grace Kelly). Takie wybory mogą przywołać na myśl profesje uważane za właściwe dla kobiet w kinie lat pięćdziesiątych, w krytycznym retro nie są jednak dosłownym przeniesieniem konwencji, lecz elementem ironicznym, funkcjonującym na metapoziomiu typowym dla nurtu. Doskonale wpisują się bowiem w kwestie konstruowania kobiecości oraz odgrywania roli pani domu w okresie *togetherness*. Oczywiście przymus udziału w spektaklu kobiecości obejmuje nie tylko bohaterki, których zawody łączą się z nim w sposób naturalny, ale także inne jak Joan i Peggy z *Mad Men* (i niezliczone sekretarki w każdym z sezonów) bądź Virginia Johnson (Lizzy Caplan) z *Masters of Sex*. Są one uwikłane w sieć oczekiwań związanych z ich główną funkcją, czyli kobiet w patriarchalnym społeczeństwie (na przykład Virginia Johnson ciągle mierzy się z negatywną oceną tego, że jest pracującą samotną matką).

W żadnym z filmów i seriali krytycznego retro nie ma więc wątpliwości, że płęć (także męska) jest spektaklem, wpisującym się w niektóre wyznaczniki maskaradowości. Wychodząc od rozumienia tego pojęcia u Mary Ann Doane, można zauważyć,

---

z drugiej mogą funkcjonować także samodzielnie, jako wyizolowane całości (w czym pomagają nowe media, jak YouTube). Zarówno wynikają z kontekstu, jak i go przekraczają. Wśród szczególnie pamiętnych przykładów można wymienić scenę z kosiarką (*Guy Walks into an Advertising Agency*, 3/6), rodzinny piknik Draperów (*The Gold Violin*, 2/7), zażycie amfetaminy przez większość pracowników agencji, czego konsekwencją jest znakomita scena stepowania (*The Crash*, 6/8), Peggy Olson jeżdżąca na wrotkach w opustoszałym biurze (*Lost Horizon*, 7/12) – listę można ciągnąć. Dana Polan określa je mianem „Lynchowskich”, ponieważ są osobliwe w sposób nieco rozsadzający realistyczną z reguły konwencję serialu. Zob. Dana Polan, *Maddening Times: Mad Man in Its History*, [w:] *Mad Men, Mad World...*

że w filmach krytycznego retro dotyczących pań domu kobiecość bohaterek jest skonstruowana jako maska, którą można zdjąć bądź założyć, co obejmuje nie tylko starannie dopracowany wygląd zewnętrzny, często spełniający kryteria nadmiaru (ekscesu)<sup>624</sup>, lecz również oczekiwania związane z rolą genderową. Poczynając od Betty z *Miasteczka Pleasantville*, gdzie aspekt ten jest dodatkowo podkreślony nawiązaniem do seriali telewizyjnych, aż po April, Betty i Cathy, bohaterki odgrywają bycie idealnymi żonami, matkami i gospodyniami według odgórnie ustalonego scenariusza, w uprzednio przygotowanych, identycznych scenografiach. Jednocześnie nie potrafią odnaleźć się poza nimi – maska kobiecości jest w ich wypadku „dekoracyjną warstwą przykrywającą brak [czy raczej represję i poszukiwanie – przyp. P.W.] tożsamości”<sup>625</sup>. Widać to nawet w ostatnich scenach z Betty Draper, w zostawionym córce liście pożegnalnym, którego obszerna część jest poświęcona instrukcjom pogrzebowym. Betty do końca pozostaje szczególnie skoncentrowana na spektaklu, jakim w jej świecie ma być kobieta, pamiętając, że właśnie wizerunek był jednym z jej największych życiowych osiągnięć.

W całości tej problematyce poświęcona jest *Jackie*, film opowiadający o krótkim okresie w życiu Jacqueline Kennedy (Natalie Portman) związanym z zamachem. Wydarzenia są pokazane niechronologicznie i obejmują kilka płaszczyzn – rozmowę Jackie z dziennikarzem (Billy Crudup) tydzień po pogrzebie prezydenta; kręcenie nagrodzonego Emmy programu *A Tour of the White House* (1962, reż. Franklin J. Schaffner), w którym pierwsza dama po raz pierwszy w historii zaprosiła ekipę telewizyjną do Białego Domu; przybycie do Dallas i zamach; czas od zabójstwa do pochówku; późniejszą rozmowę Jackie z księdzem (John Hurt). Jak widać, film Larraína nie jest biopikiem, nie ogranicza się też do emocjonalnego obrazu tragedii i żałoby, co w tym wypadku byłoby szczególnie łatwe. Taki mylny obraz sugeruje zresztą scena otwierająca, skoro ramę narracyjną stano-

<sup>624</sup> Por. Mary Ann Doane, *Film and the Masquerade...* (Doane powołuje się między innymi na klasyczny tekst Joan Riviere *Womanliness as a Masquerade*), s. 82.

<sup>625</sup> *Ibidem*, s. 81.

wi wywiad. Zabieg ten przyznaje Jackie głos i prawo do własnej historii, a zarazem sugeruje silny komponent osobisty, tym bardziej że szybko staje się jasne, kto będzie miał wyłączny wpływ na ostateczny charakter publikacji – „Zdaje sobie pan sprawę, że będę redagowała tę rozmowę na wypadek, gdybym powiedziała nie to, co myślę?” (pod koniec filmu Jackie rzeczywiście to robi). Ta kwestia wskazuje również, że choć pozornie chodzi o pamięć o prezydencie i dziedzictwo Camelotu<sup>626</sup> („A jak pani by chciała, by go pamiętano?”), tematem filmu tak naprawdę są tożsamość i wizerunek jego żony. To jej samej poświęconych jest kilka pierwszych scen filmu – przybycie do Dallas feralnego dnia pojawia się dopiero w dwunastej minucie i także zaczyna od ujęcia Jackie. Nieprzypadkowo zresztą zarówno tu, jak i w kadrze otwierającym sceny kręcenia *A Tour of the White House* widać Jackie ćwiczącą publiczną wypowiedź.

Cała prezydentura JFK, obejmująca też wizerunek jego żony, jest pokazana jako element dyskursu, przedstawienie, jak w pewnym momencie stwierdza dziennikarz. Rola pierwszej damy staje się spektaklem totalnym, niemal anihilującym osobowość odgrywającej ją osoby. Dlatego najbardziej konwencjonalne zabiegi, jakimi są częste zbliżenia twarzy oraz wywiad – tradycyjnie sugerujące introspekcyjny wgląd w prawdziwe emocje – zyskują dodatkowe i ważniejsze znaczenie. Jest to demaskacja występu. Podobną funkcję pełni oswojona konwencja (biopic), wykorzystana do zdystansowanej analizy fragmentu rzeczywistości, który tak silnie wpłynął na tożsamość Stanów Zjednoczonych, oraz inne zabiegi autotematyczne, lokujące film w obrębie krytycznego retro. Są to fragmenty z *A Tour of the White House*, w których zdjęcia z udziałem Natalie Portman zostały zmon-

<sup>626</sup> Kadencję Kennedy’ego przyjęło się określać mianem Camelotu, co w nawiązaniu do legend arturiańskich miało podkreślić jej heroiczny rys oraz charyzmę samego prezydenta. Co znaczące, określenia tego po raz pierwszy użyła Jacqueline Kennedy w wywiadzie dla magazynu „Life”, co zostało pokazane w *Jackie* – „Kiedyś znowu pojawi się wspaniały prezydent, ale nie będzie już drugiego Camelotu”. Nazwa wzięła się z podziwu JFK dla broadwayowskiego musicalu *Camelot* z Richardem Burtonem i Julie Andrews z 1960 roku.

towane z autentycznymi materiałami z Jacqueline Kennedy<sup>627</sup>. W złożonej konstrukcji łączą one autentyczność wynikającą z dokumentu (widzimy i słyszymy prawdziwą Jackie) ze sztucznością dwóch występów – Jacqueline Kennedy przed kamerą telewizyjną w 1962 roku oraz Natalie Portman. Aktorka miała zagrać zarówno Jackie prywatną, za kulisami, jak też kobietę -element fasady i spektaklu politycznego, co podkreślają ujęcia postaci odbijającej się w kilku lustrach naraz oraz dialogi („Już sama nie wiem, co było prawdą, a co przedstawieniem”). Dekonstrukcja maskaradowości funkcji pierwszej damy dokonuje się w ciągłym akcentowaniu dialektyki prywatnego i publicznego, autotematyzmie i środkach dystansujących, niepozwalających na pełną immersję. Najważniejszym z nich, choć – co ciekawe – wynikającym z rzeczywistości, jest bardzo specyficzny sposób mówienia i akcent Jackie Kennedy, zwracający uwagę właściwie przez cały czas projekcji. Zarówno chwyt dystansujące wprost, jak i zwodnicze używanie bardziej konwencjonalnych, na przykład zbliżeń twarzy, narzucają spojrzenie na bohaterkę z zewnątrz i pomagają sproblematyzować ją samą.

Czemu to wszystko służy? Twórcy zadają pytanie, stawiane sobie też przez samą Jackie, co stało się z jej tożsamością, co z niej zostało po śmierci męża, gdy przestała być pierwszą damą. Moment, w którym Jackie uświadamia sobie utratę statusu, zostaje wyraźnie zaznaczony w scenie zaprzysiężenia wiceprezydenta Lyndona B. Johnsona (John Carroll Lynch) na pokładzie Air Force One tuż po zamachu, jeszcze w Dallas. Okazuje się wówczas, że rola, z którą – mimo zaledwie dwuletniego stażu – Jackie była utożsamiana, jak mało która pierwsza dama przed nią i po niej, jest przechodnia (bohaterka mówi: „Czymkolwiek teraz jestem”). Problem ten wraca kilkakrotnie, także w finale, gdy Jackie wyprowadza się z Białego Domu, a jej miejsce zajmuje Lady Bird Johnson (Beth Grant) i urządza siedzibę prezydentką na nowo, podważając tym samym szczególnie akcentowany w latach pięćdziesiątych i wczesnych sześćdziesiątych aspekt roli pierwszej damy i żony w ogóle, czyli kontrolowanie sfery

<sup>627</sup> Autentyczny materiał zdjęciowy został zmontowany także ze scenami w Dallas oraz pogrzebowymi.

domowej. Zarówno w tej scenie (oraz innych podkreślających stylistyczny element wizerunku Jackie – znaczną rolę odgrywają tu starannie odtworzone kostiumy), jak i w przywołanych fragmentach dokumentu o Białym Domu kumulują się społeczne oczekiwania wobec kobiety tamtego czasu, a także ich kruchość jako podstawy tożsamości.

Istotnym tematem *Jackie*, tak jak pozostałych filmów krytycznego retro dotyczących żon, jest rola spektaklu, często zaznaczana w starannie inscenizowanych – także wewnątrztekstowo – scenach stawiających bohaterki w sytuacjach publicznych. Jackie zawsze jest na widoku – nawet gdy poddaje się rozpacz w Białym Domu, w tle obecni są agenci Secret Service. Podczas realizacji programu o Białym Domu prezentuje siebie jako doskonałą panią domu, wyjątkową ze względu na pozycję męża i wielką historię, z jaką obcuje, ale zarazem taką samą jak inne udomowione kobiety, dodatki do cudzej kariery. Zasadniczą część filmu stanowią przygotowania do pochówku i jego przebieg, starannie zaplanowany w oparciu o ceremonię pogrzebową Abrahama Lincolna, spektakl ostateczny, podobnie jak urządzenie i prezentacja Białego Domu mający przypieczętować rolę Jackie jako żony, strażniczki dziedzictwa męża. Pogrzeb staje się pretekstem do rozważań o roli historii i pamięci zbiorowej – tego jak jest konstruowana, jak poddaje się ją kontroli i po co („Czy to, co zapisane jest historią? – Tylko to mamy. – Teraz mamy też telewizję”). Tylko pozornie przedmiotem tych rozważań jest wielka polityka reprezentowana przez JFK, w rzeczywistości twórcom chodzi bowiem o dziedzictwo Jackie obawiającej się wymazania męża, a tym bardziej własnego życia, skoro jej tożsamość miała być zaledwie funkcją jego roli jako głowy państwa.

Walka o kontrolę nad pamięcią ukazana z perspektywy Jacqueline Kennedy – za pośrednictwem mediów i historycznych artefaktów, jakimi wypełniła Biały Dom – ma służyć nie tyle wielkiej polityce, ile zachowaniu spójnego obrazu siebie samej. Jego rozbicie, przynajmniej częściowe, jest zasugerowane jeszcze przed rozpoczęciem filmu, gdy – na tle czarnego ekranu – rozlega się muzyka wiolonczelowa, pojedynczy, przenikliwy dźwięk przynoszący wrażenie odchylenia od normy (powtarzający się

w scenie zaprzysiężenia Johnsona). Scena mogąca utwierdzić dziedzictwo Jackie pojawia się w finale, jest jednak ambiwalentna – gdy bohaterka opuszcza Biały Dom na zawsze, widzi sklepowe manekiny ubrane w kolorowe garsonki wzorowane na jej stylu, paradoksalnie podniesionym do rangi ikony przede wszystkim przez stroje, które miała na sobie podczas zamachu i pogrzebu (słynne garsonki Chanel – różowa i czarna).

Odpowiednikiem egzystencji Jackie *en bloc* i tortu Laury Brown – czyli *pars pro toto* spektaklu kobiecości – w *Daleko od nieba* są artykuł i sesja zdjęciowa, w której Cathy i jej mąż, Frank (Dennis Quaid), występują jako państwo idealni, „pan i pani Magnatech” (od nazwy firmy, w której pracuje Frank). Nawet ich sfotografowany z zaskoczenia pocałunek wygląda na upozowany, tak bardzo są przyzwyczajeni do obrzędowych czynności, w wypadku Cathy związanych z prowadzeniem domu i opieką nad rodziną. Gorzka ironia filmu polega na wierze Cathy, że jej egzystencja jest prawdziwa, skoro jest dokładnie taka, jaka być powinna, w pełni akceptowana przez zamkniętą społeczność bogatych przedmieść. Tak naprawdę jest jednak sztuczna, z czego Cathy zdaje sobie sprawę w toku akcji, przyłapując męża *in flagranti* z mężczyzną. Frank, jak większość homoseksualistów w erze Eisenhowera, ukrywa swą orientację, także odgrywając rolę – heteroseksualnego żywiciela rodziny<sup>628</sup>. Rytualne czynności, na przykład dopieszczone wizualnie obchodzenie Bożego Narodzenia, jakby było ilustracją z katalogu wysyłkowego, są dla obojga materia zabezpieczającą codzienność, legitymizują też ich egzystencję. By ją utrzymać, Cathy jest gotowa na wszelkie poświęcenia, rezygnuje więc z wychodzącej poza konwencje, choć całkowicie nieerotycznej, przyjaźni z czarnoskórym ogrodnikiem Raymondem (Dennis Haysbert). Dla Franka te same rytuały mają mniejsze znaczenie, też dlatego, że – gdy już zdecyduje się na opuszczenie żony – łatwiej zachować mu pozory. Póki tkwił w roli ojca rodziny, oznaczały jednak pułapkę, w której uwięzione było jego prawdziwe, tłumione „ja”. Dlatego, gdy

<sup>628</sup> O męskości gejów odgrywających heteroseksualność w kategoriach maskarady pisze Chris Holmlund, *Masculinity as Multiple Masquerade: The 'Mature' Stallone and the Stallone Clone*, [w:] *Screening the Male...*



na przyjęciu dla sąsiadów pijany Frank ubliża Cathy, obiektem jego ataku stają się właśnie owe rytuały, akt budowania fasady – na komplementy pod adresem urody żony (z której winien być dumny, jak Don Draper) reaguje złośliwością: „Powinniście ją zobaczyć, zanim nałoży sobie to wszystko na twarz”, choć przecież żona jest „panią Magnatech”, częścią jego własnej fasady.

Wzorzec relacji między pracą męża a żoną jako ozdobnym akcesorium u jego boku – zaczerpnięty z filmów korporacyjnych lat pięćdziesiątych – zostaje rozwinięty w *Mad Men*, w postaciach Betty i Dona, dyrektora kreatywnego w agencji reklamowej z Madison Avenue. Inaczej niż w cytacie ze *Świata w płomieniach* – „Jest stereotypem, damską kupą nieszczęścia [...], jedną z tych zołz w technikolorze, pijanych i niechlujnych, z odsłoniętym dekoltem” – kobiety takie jak Betty miały być wizytówkami swoich mężów. Don często mówi żonie, że chce się nią pochwalić – chodzi jedynie o wygląd. Towarzystwo mężowi na oficjalnych kolacjach z klientami jest częścią jej obowiązków domowych, które ona doskonale rozumie, w jednym z odcinków pytając: „Czy to jedno z tych spotkań, na których się odzywam, czy się nie odzywam?”. Jest znamienne i zgodne z demaskatorską strategią serialu, że jednego z publicznych (choć niezamierzonych) upokorzeń ze strony męża Betty doznaje właśnie na przyjęciu, które organizuje dla jego współpracowników i ich żon. Pragnąc być oryginalną i perfekcyjną, proponuje „kulinarną podróż” – potrawy z różnych stron świata zwieńczone wchodzącym wówczas na amerykański rynek piwem Heineken. Okazuje się jednak, że Don chce przekonać ludzi, z którymi pracuje, do własnego pomysłu na strategię reklamową skierowaną nie do tradycyjnych klientów rynku piwnego, ale eleganckich pań domu z przedmieść. Don udowadnia swoją rację, instrumentalizując Betty, doskonale wpisującą się w dane demograficzne, statystyki rynkowe i schemat.

Nienazwany problem, na który cierpi Betty, objawia się już w początkowych odcinkach psychosomatyczną reakcją (bez powodu drętwieją jej palce) leczoną psychoanalizą, istotnym wątkiem pierwszego sezonu. Oddaje on ideologię wywiedzioną z ery Eisenhowera, pozwalając zarazem na rzadkie w popkulturze krytyczne podejście do psychoanalizy. Jej funkcją jest bowiem, zgodne

z duchem społeczeństwa psychoterapeutycznego, akcentowanie niedopasowania jednostki i pomijanie systemowych czynników zewnętrznych. Sesje Betty są pokazane jako piętrowe narzędzie sprawowania kontroli, przede wszystkim społeczeństwa nad człowiekiem, ponieważ mają przekonać bohaterkę, że jej kłopot jest indywidualny, a nie szerszy. Demaskowane są więc socjalizacyjna rola psychoanalizy prywatyzującej problemy o podłożu społecznym i ideologicznym oraz odgórne założenia terapii – lekarz diagnozuje Betty jako dziecinną, nie zastanawiając się nad genezą tej cechy, wdrukowywanej kobietom przez infantylizujące je społeczeństwo. Na kolejnych poziomach psychoterapia jest narzędziem kontroli lekarza-strażnika ideologii nad pacjentką oraz pogłębiania zależności między mężem a żoną, ponieważ psychoanalityk szczegółowo relacjonuje wszystkie sesje Donowi.

Scena odkrycia tego faktu przez Betty, w ostatnim odcinku pierwszego sezonu (*The Wheel*, 1/13), zostaje starannie zaaranżowana – kobieta, podejrzewając męża o romans, sprawdza bilingi telefoniczne tylko po to, by odkryć inną, nie mniej istotną zdradę: Don regularnie dzwoni do jej terapeuty. Analogię tej sytuacji w drugim sezonie stanowi odkrycie prawdziwego romansu Dona, choć Betty dowiaduje się tylko o jednej z rozlicznych kochanek. W ten sposób zostaje przeprowadzona paralela między instytucjami społecznymi – małżeństwem i psychoanalizą – które zawodzą kobiety. Terapeuta nie szanuje ani tajemnicy lekarskiej, ani problemu pacjentki, nie jest jej w stanie pomóc, gdyż nawet nie stara się jej zrozumieć; mąż zdradza i kontroluje Betty – choć nie dlatego, że jest opresyjny, wręcz przeciwnie. Znajduje to podsumowanie w odcinku *Shut the Door. Have a Seat* (3/13), w wymianie zdań między rozwodzącymi się małżonkami: „Nie jesteś sobą. Może potrzebujesz lekarza, tym razem dobrego?” – „Bo muszę być chora, żeby mieć tego dość?”. Medykalizacja postaci Betty nie kończy się jednak na pierwszym sezonie – znacząca jest paralela pomiędzy psychoterapią, porodem z trzeciego oraz diagnozą raka z siódmego sezonu. W każdej z sytuacji, w których Betty powinna być podmiotem, jest pokazana jako zależna od cudzej władzy – lekarzy i mężów. W odcinku o znaczącym tytule *The Fog* (3/5) Don może tylko czekać, ale Betty ma jeszcze mniej

kontroli bądź orientacji w tym, co się dzieje, zgodnie ze standardami epoki zostaje bowiem poddana silnym środkom powodującym, że cały poród odbywa się całkowicie poza jej świadomością. W scenie stwierdzenia raka Betty jest wprawdzie pokazana na pierwszym planie, w rozmowie odgrywa jednak rolę drugoplanową, milcząco przyjmując fakt, że o jej życiu, zdrowiu i leczeniu dyskutują lekarz i mąż, kompletnie pomijając ją samą – jak przedmiot lub dziecko<sup>629</sup>. Być może odmowa terapii i powrót na studia to jedyna sprawczość, jaka jej pozostaje<sup>630</sup>.

Wprowadzając w sezonie trzecim motyw drugiego małżeństwa Betty, twórcy podkreślają, że nienazwany problem jest w istocie zewnętrzny. Betty szuka bowiem rozwiązania swoich dylematów w kolejnym związku, następnej wersji nuklearnej rodziny, u boku Henry’ego Francisa, który choć jej nie zdradza jak Don, także nie potrafi zapewnić jej wewnętrznego spokoju. Betty usiłuje uciec od traumy niesatysfakcjonującego życia, ponieważ jednak skaza na jej egzystencji wynika z internalizacji reguł społecznych, bohaterka potrafi tylko powielać ten sam mechanizm. Doskonale widać to, gdy podczas oficjalnego przyjęcia wyraża opinię polityczną niezgodną z poglądami drugiego męża, co wywołuje awanturę i jest echem pytania wcześniej skierowanego do Dona: „Odzywam się czy nie?”.

## Ucieczka do wolności

Choć Betty i pozostałe sfrustrowane panie domu są postaciami tragicznymi, twórcy nie ograniczają się tylko do rozważań pesymistycznych. Wartą wspomnienia postacią jest Libby Masters z serialu *Masters of Sex*, czyli ta, której się udaje. Tak jak w *Mad Men*, również akcja tego serialu jest rozciągnięta na kilka dekad.

<sup>629</sup> Identyczna kompozycja kadru pojawiła się wcześniej w *Drodze do szczęścia*, gdy siedząca na pierwszym planie April jest biernym przedmiotem kłótni o swoje życie, toczonej między pozostałymi postaciami.

<sup>630</sup> Kwestię szerokiej władzy sprawowanej nad kobietami problematyzuje też serial *Masters of Sex*, w którym Bill Masters jest i mężem, i lekarzem Libby (Caitlin FitzGerald).

Zaczyna się w 1956 roku od pierwszego spotkania późniejszego duetu naukowego, Williama Mastersa i Virginii Johnson, prowadzi przez budzące kontrowersje badania nad ludzką seksualnością, a kończy się w późnych latach sześćdziesiątych. Mimo podobnego zakresu czasowego i punktu wyjścia – Libby jest udomowioną kobietą u boku pracującego męża – ujęcie figury gospodyni z przedmieść w obu serialach jest odmienne, choć akurat nie dlatego, że żona Mastersa była postacią prawdziwą. Ponieważ jej biografia została podporządkowana w równej mierze faktom, jak i wyznacnikom krytycznego retro, analogiczna jest jej sytuacja wyjściowa oraz funkcja pełniona w diegezie – hiperwystylizowanej egzemplifikacji asymetrycznych relacji społecznych i płciowych w latach pięćdziesiątych. Jednocześnie twórcy pozwolili sobie na pewną swobodę w tworzeniu jej wątku. Libby nie jest więc jedynie powieleniem postaci April, Cathy, Laury ani nawet Betty, a raczej alternatywną wersją ich losu. Druga dekada krytycznego retro pozwala bowiem Libby na emancypację – zarówno jako konkretnej postaci podążającej trajektorią wyznaczoną przez wyzwalający scenariusz, jak też jako typowi, figurze wykraczającej poza kulturową kliszę.

Libby przewyżcza nie tylko zewnętrzne reguły narzucone jej płci i problemy w małżeństwie, w którym zawsze grała rolę epizodyczną, ale przede wszystkim zinternalizowane wartości znamienne dla kształtujących ją czasów. Tak jak w wypadku Betty (obie aktorki są podobne fizycznie), częścią jej tożsamościowego dookreślenia są kostiumy, a tym razem na materiale zostaje zapisana zmiana – od eleganckich i ultrakobiecych sukni New Look w sezonie pierwszym i drugim, przez minisukienki typowe dla lat sześćdziesiątych, aż po luźny styl hipisów w ostatnim sezonie, gdy elementem wyzwolenia Libby staje się między innymi rezygnacja z noszenia stanika<sup>631</sup>.

Betty Draper aż do ostatnich sezonów broni ideologii udomowienia i podziałów społecznych typowych dla ery Eisenho-

<sup>631</sup> Nieprzypadkowo historycznym tłem odcinka *Freefall* (4/1), obrazującego rozpad małżeństwa Billa i Libby oraz początek ich rozwodu, są protesty grup kobiecych podczas konkursu Miss America w 1968 roku, gdy narodził się mit palenia staników.

wera. W odcinku *Wee Small Hours* (3/9), w tle którego pojawia się wiadomość o rasistowskim zamachu na afroamerykański kościół w Birmingham (Alabama, 1963 rok), wygłasza komentarz typowy dla tych czasów: jest zwolenniczką równouprawnienia obywatelskiego, ale może to niewłaściwy moment; podobny stopień wrażliwości społecznej wykazuje większość bohaterów serialu. Analogiczny wątek (Little Rock w 1957 roku) pojawia się w *Daleko od nieba*, pokazując siłę wykluczających norm, które regulują życie białych społeczności – w filmie Haynesa chodzi zarówno o wymuszenie na Cathy zerwania przyjaźni z ogrodnikiem Raymondem, jak i pewną pozorność głoszonych przez nią poglądów, które zatrzymują się na poziomie emocji. Poruszona swoją relacją z Raymondem i ostracyzmem, jaki ją w związku z tym spotyka, bohaterka dzwoni bowiem do NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), pytając o możliwość zaangażowania się w działalność organizacji. Jest zaskoczona liczbą akcji, w których udział bierze jej służąca Sybil (Viola Davis), lecz poprzestaje na telefonie, nigdy nie zmieniając intencji w działanie. Ten urwany wątek podejmują twórcy *Masters od Sex* – Libby kontynuuje to, co chciała zacząć Cathy, pokazując, że własny rozwój i ucieczka od ograniczeń roli społecznej powinny prowadzić przez empatyczną umiejętność dostrzeżenia barier ograniczających innych.

Dlatego, zamiast podporządkować wątek Libby protagonistom i zepchnąć ją do epizodów, twórcy serialu proponują rozwiązanie inne, dla którego momentem przełomowym jest wątek rasowy wprowadzony w drugim sezonie. Na jego początku Libby nadal jest przedstawiana jako typowa przedstawicielka kobiet swojego pokolenia i grupy społecznej, co obejmowało lekko tylko kamuflowane uprzedzenia rasowe. Podobnie jak *Mad Men* i *Daleko od nieba*, *Masters of Sex* wskazuje, że nie musiały być one warunkowane agresywnym rasizmem, obecnym zresztą w diegach (Little Rock w *Daleko od nieba*, zabójstwo Martina Luthera Kinga i zamieszki rasowe w *Mad Men*), ale społeczną presją na segregację rodzącą dyskryminujące stereotypy. Dlatego Libby, postać od pierwszych odcinków pozytywna, oczekuje od afroameerykańskiej opiekunki do dziecka, że ta podda się odwzawianiu,

choć nic nie wskazuje, że mogłaby mieć taki problem (*Dirty Jobs* i *Giants*, 2/4 i 5). Libby kieruje się z jednej strony uprzedzeniem, z drugiej niechęcią do Coral (Keke Palmer), która lepiej radzi sobie z noworodkiem niż jego matka, co budzi w Libby poczucie, że nie realizuje się w roli, o którą usilnie zabiegała<sup>632</sup>. Opór, a później poniżenie dziewczyny zmuszają Libby do konfrontacji z samą sobą i własnymi deficytami, co prowadzi do upokorzenia jej samej, a w konsekwencji przełamania społecznej inercji, jaka była udziałem Betty Draper i Cathy Whitaker. Libby wychodzi poza sferę komfortu i uczy się patrzeć na rzeczywistość z całkowicie odmiennego punktu widzenia, nie tylko na przekór społecznej przynależności przyłączając się do CORE (Congress of Racial Equality), ale też inicjując romans z jednym z działaczy (koniec drugiego sezonu).

Wątek związku międzyrasowego nie jest wprawdzie kontynuowany, lecz okazuje się kluczowy. Wypełniając kolejną lukę w oswojonej narracji (do 1956 roku kodeks Haysa zakazywał pokazywania takich relacji), zmienia również trajektorię losu Libby, która nie wraca już do roli biernej pani domu. W czwartym sezonie, wybierając kontestację *status quo*, idzie do pracy i na studia, w duchu kontrkultury poszerzając granice swojej dotychczasowej egzystencji, zgłasza także pretensje do byłego już męża, że choć specjalizował się w badaniach nad seksualnością, jego zainteresowania nie obejmowały satysfakcji własnej żony. W przedostatnim odcinku, *Night and Day* (4/9), przypadkowo natykając się na ludzi idących na Woodstock, spontanicznie do nich dołącza, co przypieczętowanie odrzucenie definiującej ją na początku ery Eisenhowera. Zostaje to zresztą wyrażone wprost w kwestii podsumowującej jej serialową drogę: „Czasem czuję, że umieram, ponieważ osoba, którą zawsze byłam, rozsądna i ostrożna, każdego dnia po trochu odchodzi i blednie”. Libby osiąga emancypację i swobodę obyczajową, których nie dane było doświadczyć Betty Draper, również dlatego, że bohaterka *Masters of Sex* nie szuka rozwiązania w rodzinie i związku. Gdy znajduje partnera szanującego jej niezależność i przychodzi jej wybierać między wyjazdem na uniwersytet do innego miasta

<sup>632</sup> Istotnym wątkiem pierwszego sezonu są trudności Libby z zajściem w ciążę.

a ukochanym, Libby odmawia organizowania życia wokół kariery kolejnego mężczyzny. To, że w końcu on podporządkowuje się jej planom, można potraktować jako gest twórców serialu wobec Libby, nagrodę za trudy wyjścia z narzuconej roli oraz sytuację życzeniową, odwracającą tradycyjne kinowe i telewizyjne rozwiązania pouczające, że za niezależność należy ponieść karę, czego przykładem jest Laura Brown.

## Zmiana konwersacji

*Jeśli nie podoba ci się temat rozmowy, zmień rozmowę.*

Jon Hamm w *Mad Men*

Kobieca perspektywa w krytycznym retro nie ogranicza się tylko do sfrustrowanych pań domu i mitologii małżeńsko-rodzinnej, nawet jeśli to one stały się znakiem firmowym nurtu. Protagonistką *Masters of Sex* jest Virginia Johnson, pracująca samotna matka, a *Mad Men* oferuje trzy główne postaci kobiece, oprócz Betty Draper także Peggy Olson i Joan Harris, z których każda jest ucieleśnieniem innej wersji losu kobiet ery Eisenhowera. Podobnie jak w kinie lat pięćdziesiątych, tak i w krytycznym retro najłatwiej znaleźć odpowiedniki Betty, wielokrotnie przepracowane w kulturze, poczynając od książki Betty Friedan. Z kolei postaci Virginii, Peggy i Joan są w mniejszym stopniu wywiezione z popkultury, a w większym z najczęściej pomijanych w filmach, serialach i pamięci zbiorowej autentycznych historii kobiet pracujących. Betty i Libby, choć potraktowane twórczo i pogłębione, najbliższe są więc realizacji kulturowego schematu, sfrustrowana pani domu stała się bowiem rozpoznawalną ikoną. Z kolei dziewczyny robiące karierę (*career girls*), mimo popularności książki Helen Gurley Brown, nie zyskały takiego statusu, nawet w krytycznym retro.

Ich obecność w popkulturze lat pięćdziesiątych, na przykład we *Wszystko, co najlepsze* bądź *Samotnej dziewczynie i seksie*, była oczywiście podporządkowana ideologii. Gdy więc pokazywano trudności w godzeniu pracy i życia rodzinnego albo korporacyjne

patologii, takie jak molestowanie, sugestia była oczywista – miejsce kobiety jest w domu. Twórcy krytycznego retro, zwłaszcza *Mad Men*, podchodzą do tej kwestii, stosując ulubioną maksymę Dona Drapera: „Jeśli nie podoba ci się temat rozmowy, zmień rozmowę”. Koncentrują się bowiem na naświetlaniu owych obyczajów jako seksistowskich oraz na trudnościach w przełamywaniu uprzedzeń. Punktem wyjścia dla wszystkich bohaterek są próby osiągnięcia heteronormatywnego ideału<sup>633</sup>. Betty i Libby starają się być przykładowymi strażniczkami ogniska domowego, co zyskuje szczególne znaczenie w *Masters of Sex*, ponieważ Libby nie może zająć w ciąży; Joan i Peggy chcą znaleźć mężów, a jednocześnie są gotowe do pełnienia funkcji kochanek swoich szefów. Obie, choć także ich wątki oparte były na solidnej dokumentacji z epoki, są jednak postaciami nieco bardziej elastycznymi i pozwalającymi na swobodniejszą trajektorię losów niż bohaterki z nienazwanym problemem. Joan i Peggy (a także Virginia) to przede wszystkim dziewczyny robiące karierę, najczęściej ukazywane w kontekście swej profesji, a więc wkraczające do sfery zarezerwowanej przez mężczyzn i dla mężczyzn. Bohaterki te pozwalają twórcom pokazać zarówno dwa modele ścieżki zawodowej, jak i dwie drogi do emancypacji kobiet. W wypadku Joan jest to radykalizacja, przebiegająca od akceptacji reguł „klubu chłopców” aż do ich całkowitego odrzucenia. Peggy, której pierwszy dzień w pracy zostaje pokazany w odcinku pilotażowym, pnie się z kolei po szczeblach kariery, kontestując ową rzeczywistość i stopniowo „zmieniając konwersację”.

W pierwszych odcinkach Joan jest jedną z kobiet przejmujących retorykę epoki i branży, w której pracuje. Pokazując Peggy maszynę do pisania, informuje, że została ona „zbudowana przez mężczyzn tak, żeby była łatwa w obsłudze dla kobiet”, co jest echem haseł reklamowych z lat pięćdziesiątych, na przykład: „Czyli nawet kobieta może to otworzyć?” z kampanii keczupu Del Monte (1953 rok). Strategia Joan to wykorzystanie reguł i fi-

<sup>633</sup> Nie dotyczy to Virginii Johnson, która w momencie rozpoczęcia serialu jest podwójną rozwódką z dwójką dzieci, pozbawioną złudzeń co do życia rodzinnego.



zycznej atrakcyjności na swoją korzyść, przez samoświadomie odgrywany erotyczny spektakl, podkreślany środkami filmowymi – w scenach z jej udziałem częste są wytrzymane ujęcia pokazujące ją idącą do lub od kamery oraz eksponujące sylwetkę (podobnie jak obcisłe stroje). Jak sugerują twórcy serialu, bohaterka nie ma zresztą innego wyjścia, ponieważ jako atrakcyjna kobieta w zmaskulinizowanej branży po prostu nie może wygrać. Nigdy nie będzie traktowana profesjonalnie – nie może uniknąć stałego sprowadzania jej do wyglądu, także przez inne kobiety. W odcinku *Severance* (7/8), gdy Joan zostaje poddana szczególnie obraźliwym, seksistowskim komentarzom, nawet Peggy wygłasza kwestię: „Nie możesz się tak ubierać i oczekiwać...”, przerywaną ripostą Joan.

Istotą postaci Joan są jednak również kompetencje merytoryczne, przewyższające większość otaczających ją postaci. Dlatego jej pięcie się po szczeblach kariery – aż do pozycji partnerskiej w firmie pod koniec serialu – ma gorzki posmak. Odbywa się bowiem zarówno ze względu na kwalifikacje (gdy pod koniec trzeciego sezonu Joan współtworzy nową firmę reklamową Sterling Cooper Draper Pryce), jak i cielesność oraz zgodę na uprzedmiotowienie. W odcinku *The Other Woman* (5/11) zgadza się spędzić noc z klientem po to, by firma zdobyła zlecenie na kampanię Jaguara, a ona sama – udziały i miejsce w zarządzie. Wątek ten służy jako rodzaj kulminacji seksistowskich zachowań w miejscu pracy, a jego precyzyjna konstrukcja zasada się na zwodzeniu widza. Gdy mężczyzna w otwierających scenach stawia ultimatum, że bez nocy z Joan umowa nie dojdzie do skutku, pierwsza reakcja przedstawiciela agencji jest negatywna i natychmiastowa. Z jednej strony utrzymana w duchu czasów i branży – menedżer proponuje inną rudowłosą dziewczynę zamiast Joan – z drugiej odwołuje się do zakładanej reakcji widzów XXI wieku<sup>634</sup>. Wyda-

<sup>634</sup> Sposób rozegrania sytuacji – od natychmiastowego, wręcz instynktownego odrzucenia ultimatum aż do realizacji warunków klienta w finale odcinka – można odnieść do współczesności, która nigdy nie jest wyłączona z krytycznej optyki serialu. Dzisiejszym widzom może się zdawać, że pewne kwestie i zachowania są niedopuszczalne, ale czy nie znajdzie się zawsze ktoś, kto dostrzeże w nich korzyść? Dyskomfort, w który *Mad Men* tak

je się, że cała sytuacja jest zaledwie epizodem, kolejną wplecioną w narrację „anegdotą” z życia biznesu reklamowego. Stopniowo jednak wymowa całości ulega odwróceniu, a warunek przedstawiciela Jaguara zaczyna żyć własnym życiem jako główna linia fabularna odcinka – kolejni decyzyjni członkowie zarządu firmy, z wyjątkiem Dona, przekonują się do pomysłu, który w końcu zostaje zrealizowany.

Interesującym rysem postaci Joan jest jej samoświadomość, wyższa niż u wszystkich pozostałych bohaterów serialu. Dotyczy ona zarówno własnej cielesności, jak i ram funkcjonowania kobiet w społeczeństwie. Dobrym przykładem jest odcinek *The Summer Man* (4/8), w którym Joan po raz kolejny staje się ofiarą molestowania – tym razem pod postacią wywieszzonego w miejscu publicznym rysunku przedstawiającego ją i jednego z szefów *in flagranti*. Zirytowana w jej imieniu Peggy<sup>635</sup> najpierw ucieka się do męskiego autorytetu i skarży się Donowi, który oddaje jednak decyzję w jej ręce. Peggy wyrzuca winowajcę, ale reakcja Joan jest zaskakująca i wynika z przenikliwego spojrzenia na realia. Jej zdaniem zwolnienie niewiele bowiem zmienia w sytuacji jej oraz innych kobiet w miejscach pracy: „Cóż, niezależnie od tego, ile władzy zdobędziemy, wystarczy, że któryś z nich po prostu naszkicuje rysunek”.

Twórcy z wielką konsekwencją konfrontują Joan z seksistowskimi zachowaniami i ciągłą koniecznością walki o własną godność, nie oszczędzając jej aż do finału, w którym splatają rozwiązanie jej wątku z przemianami, jakim podlega agencja reklamaowa Sterling Cooper Draper Pryce, kupiona przez potentata branży reklamowej, firmę McCann Erickson. W nowej strukturze każda z wiodących postaci znajduje się w punkcie wyjścia, zwłaszcza Joan, ponieważ pozycja i relacje, jakie budowała w poprzedniej firmie, tracą na znaczeniu. Przejęcie przez McCann Erickson oznacza dla niej wyłącznie marginalizację oraz to, że

---

często wprowadza odbiorców, odróżnia go od tych produkcji krytycznego retro, w których wyczuwalne jest poczucie wyższości nad przeszłością (jak w *Miasteczku Pleasantville*).

<sup>635</sup> Na tym etapie serialu Peggy zajmuje wysokie stanowisko w dziale kreatywnym i ma własnych podwładnych.

stanie się obiektem nieprofesjonalnego zainteresowania kolejnych mężczyzn, co się dzieje i skłania ją do odejścia z pracy. Istotą tej powtarzalności w wątku Joan jest wskazanie, że chociaż lata pięćdziesiąte i ich patriarchalne wartości faktycznie odchodziły w przeszłość, to nadchodzące dekady bynajmniej nie należały do idealnych i – pod pewnymi względami – aż tak odmiennych. Po raz kolejny dowodzi to, że twórcy *Mad Men*, inaczej niż autorzy *Miasteczka Pleasantville*, nie stoją na złudnym i protekcyjnym stanowisku „kiedyś było źle, ale teraz wiemy lepiej”.

Scenarzyści serialu sugerują więc, że mimo awansu Joan może wyjść obronną ręką z patowej sytuacji zawodowej tylko wtedy, kiedy sama zacznie ustalać reguły zamiast próbować się dostosować. W finałowym odcinku widzimy, że zakłada własną firmę, zaczynając niemal od zera – w swoim mieszkaniu, w otoczeniu samych kobiet, dyktując zasady dotyczące nie tylko pracy, ale też swego wizerunku i życia rodzinnego. Zmiana konwersacji w jej wypadku polega także na zaprzeczaniu ideologii ery Eisenhowera mówiącej, że praca oznacza utratę kobiecości. Joan sama zaczyna definiować zarówno reguły zawodowe, jak i to, czym jest kobiecość, w kulturze ustalana przecież zewnętrznie i systemowo, bynajmniej nie przez same kobiety w toku ich tożsamościowych negocjacji.

Trzecia, obok Joan i Betty, wiodąca postać kobieca z *Mad Men*, Peggy, reprezentuje jeszcze jeden wariant – dziewczyny, dla której najistotniejsza w życiu jest praca, awans zawodowy i profesjonalizm, przy czym, inaczej niż Joan, Peggy nie akceptuje, lecz negocjuje i rzuca wyzwanie „klubowi chłopców”. Zaczyna od pozycji sekretarki, w grupie dziewczyn pracujących na widoku, w otoczonej gabinetami mężczyzn przestrzeni zwanej *pool*, która wręcz wizualizuje bariery, z jakimi się stykały. Takie ograniczenie przestrzenne oznaczało nie tylko gorszy rodzaj pracy (wykonywanej publicznie, a więc pod stałą kontrolą), ale też wystawienie na ogląd mężczyzn – zarówno współpracowników, jak i przychodzących z zewnątrz, na przykład klientów. Antycypowało również metaforyczny szklany sufit, z którym zderzały się kobiety próbujące jak awansować. Peggy to jedna z tuzinów sekretarek przewijających się przez serial, ale ta,

której się udaje. Tematami przewodnimi jej wątku, podobnie jak Joan, są zatem kariera oraz kobiecość, choć inaczej ujęte. Betty i Joan są bowiem niejako skazane na bycie spektaklem kobiecości, ich potencjał *to-be-look-at-ness* był wykorzystany w pełni i w ścisłej symbiozie z oczekiwaniami otoczenia. Obie wpisywały się w istniejący, skrojony pod ich typ wzorzec – Betty udomowiony, Joan erotyczny, jakby zaczerpnięty z klasycznego Hollywood i teorii Laury Mulvey.

Dobrym przykładem, zestawiającym trzy główne bohaterki i wzorce kobiecości, w które powinny się wpisywać, jest scena otwierająca odcinek *Maidenform* (2/6), którego sam tytuł jest znaczący poprzez grę słów *maiden* i *form* oraz nazwę prawdziwej marki bielizny korygującej sylwetkę. Staranna i wydłużona ekspozycja pokazuje w montażu równoległym Betty, Peggy i Joan podczas porannego ubierania się oraz nakładania masek, w jakich funkcjonują publicznie. Fabuła odcinka dotyczy kampanii reklamowej dla Playtex (konkurenta Maidenform na rynku bieliźniarskim), któremu agencja proponuje strategię opartą na rozróżnieniu dwóch typów kobiecości emblematycznych dla czasu akcji (1962 rok) – Jackie Kennedy i Marilyn Monroe. Wpisują się one w dwa odwieczne archetypy: świętej i ladacznicy (ale o złotym sercu). Choć na plakacie przedstawionym klientowi w obie wciela się ta sama modelka, sugerując co najmniej dwoistość kobiecej natury, na etapie omawiania pomysłu copywriterzy dzielą wszystkie koleżanki z biura pomiędzy te dwie kategorie – w ich oczach można być albo Jackie, albo Marilyn. Jedyną, która ich zdaniem wybija się poza prostą dychotomię, jest Joan, choć to wynik jeszcze większego uprzedmiotowienia – „To nie Joan jest Marilyn, to Marilyn jest Joan”. Autentyczną, lecz krótkotrwałą konfuzję wywołuje dopiero pytanie Peggy: „A kim ja jestem?”, kolejny przyczynek do rozważań na temat maskaradowego wymiaru płci. Scena ta zwraca uwagę na nieszablonowość Peggy, zawartą zarówno w pytaniu, jak i odpowiedzi udzielonej przez Dona – Irene Dunne.

Choć ta autotematyczna analogia nie jest prowadzona z konsekwencją taką, jak między Betty Draper a Grace Kelly, warto

się nad nią zatrzymać. Dunne zaczynała jako gwiazda „filmów kobiecych”, jak określano melodramaty, po czym, pod wpływem wytwórni, zmieniła *emploi* na komediowe, stając się w latach trzydziestych jedną z twarzy *screwball comedy*. Asocjacja między Peggy a niezależnymi, inteligentnymi bohaterkami, które dominowały nad partnerami, a czasem przedkładały karierę nad miłość (jak w *Dziewczynie Piętaszku* [*His Girl Friday*, 1940, reż. Howard Hawks]), nie należy więc do przypadkowych. Podobnie jak postacie ze *screwball comedy*, choć nie zawsze w komediowym kontekście, Peggy rzuca bowiem wyzwanie światu Madison Avenue, a szerzej – zamkniętej dla kobiet przestrzeni kariery zawodowej, stopniowo awansując od sekretarki przez copywriterkę aż po szefową działu kreatywnego. Jednym z przykładów jest wspomniany odcinek *Maidenform*, gdy Peggy, zorientowawszy się, jak wiele decyzji zawodowych zapada na nieformalnych spotkaniach, przychodzi na jedno z nich – do klubu ze striptizem (czyli wkracza w przestrzeń przygotowaną wyłącznie z myślą o mężczyznach)<sup>636</sup>.

Także stylizacja Peggy zawdzięcza więcej *screwball comedies* niż latom pięćdziesiątym. Na początku serialu bohaterka jest wprawdzie konstruowana jako sekretarka idealna – usłużna i przepraszająca, ale umiarkowanie atrakcyjna fizycznie, odziana w niewyróżniające się kolory i nijakie fasony. Jej przemiana nie jest jednak powieleniem schematu Kopciuszka bądź brzydkiego kaczątka, Peggy zmierza bowiem przede wszystkim do pewności siebie i niezależności, odzwierciedlonych w zaskakujących zderzeniach kolorów i deseni (kratka i kropki) oraz w nietypowych krojach. Rzadko nosi gładkie, jednoczęściowe sukienki, jak inne kobiety w serialu, z reguły są to kombinacje spódnic, żakietów, kamizelek, sukienek i bluzek, najczęściej ozdabianych akcesoriami, przywodzące na myśl raczej Katharine Hepburn i Irene Dunne niż kobiety ery Eisenhowera. Stroje te nie służą wydobyciu seksapilu (we wspomnianej scenie z *Maidenform*

<sup>636</sup> Twórcy przywołują scenę z *Kochanku, wróć*, tym razem jednak bohaterka nie zostaje wykpiiona.

tylko Peggy nie zakłada gorsetu), ale też nie maskulinizują – tylko raz, w sezonie szóstym (*In Care Of*, 6/13), bohaterka nosi spodnie w pracy. Ponieważ w latach sześćdziesiątych nadal było to bardzo nietypowe, nawet dla kobiety na stanowisku<sup>637</sup>, taki wybór kostiumograficzny służy nie tyle osadzeniu postaci w historycznym kontekście, ile oderwaniu jej od niego i spojrzeniu w przyszłość. Garderoba Peggy wskazuje więc, jak bardzo postać ta przełamuje narzucane jej reguły; podkreśla osobowość, bardziej onieśmiela lub zaskakuje, niż kusi (jak w wypadku Joan) lub zachwyca i normatywizuje (Betty).

Paradoksalnie, zmiana konwersacji stosunkowo najgorzej wychodzi Virginii Johnson z *Masters of Sex*, co wynika jednak przede wszystkim z głównego tematu, jakim jest praca, oraz z trudności twórców z konsekwentnym prowadzeniem wątków. Wszystkie kwestie prywatne zostają podporządkowane karierze, a fakt, że *Masters* i Johnson nawiązują romans poprzez partycypację w badaniach nad seksualnością (czyli zostają kochankami), przyczynia się do tego, iż w pracy Virginia wchodzi w schemat relacji prywatnej. Wielokrotnie w serialu bohaterowie zostają uznani za parę małżeńską, Virginia jest też określana mianem „żony pracowej”. Choć więc jej sukces na tej niwie jest niekwestionowany i również wielokrotnie akcentowany, życie zawodowe staje się kalką trudnej relacji miłosnej, co przeorientowuje tematykę serialu na obszary inne niż te zajmujące twórców *Mad Men*.

Pokazując pracujące dziewczyny, autorzy lat pięćdziesiątych przedstawiali negatywną zależność kariera–kobiecość jako coś oczywistego. Przeciwwstawiali bohaterkom albo zadowolone gospodynie, albo – na zasadzie przestrogi – kobiety unieszczęśliwione własnym sukcesem i niezależnością (antycypując zarazem retorykę lat osiemdziesiątych). Autorzy krytycznego retro, zwłaszcza *Mad Men*, w większości poświęconego kwestiom zawodowym, problematyzują te same wątki, wskazując jednak kulisy zarówno udomowienia, jak i robienia kariery oraz poszerzając obraz kobiecości o kontekst, w jakim się ona realizowała.

<sup>637</sup> Do wielu miejsc publicznych, na przykład restauracji, nie wpuszczano wówczas kobiet w spodniach.

## 4. Ucieczka z drugiego planu – Afroamerykanie

Za książkę założycielską krytycznego retro pod wieloma względami można uznać *Mistykę kobiecości*, ponieważ to na jej kanwie twórcy przywracali zapomnianą historię kobiecości lat pięćdziesiątych. Trzeba jednak pamiętać, że obserwacje Friedan spotykały się też ze słusznym zarzutem tworzenia obrazu rzeczywistości ograniczonego do białych, niepracujących kobiet klasy średniej, pomijającego przedstawicielki innych ras i klas. Problem ten do pewnego stopnia zaistniał również w krytycznym retro, którego pierwsze przykłady, zwłaszcza *Miasteczko Pleasantville*, były skoncentrowane przede wszystkim na białych postaciach, albo pomijając Afroamerykanów, albo spychając ich w stereotypowe role drugoplanowe (co zarzucano także Toddowi Haynesowi<sup>638</sup>). Rzeczywiście, na niektóre filmy krytycznego retro można rozciągnąć opinię, że

[...] kłopot z elitaryzmem *Mistyki kobiecości* wkrótce okazał się kłopotem amerykańskiego feminizmu drugiej fali. Czarne kobiety [...] wielokrotnie dawały wyraz oburzeniu, że problem seksizmu jest przez białe feministki analizowany w oderwaniu od podziałów klasowych i rasowych<sup>639</sup>.

Zresztą to nic nowego w kinie, że emancypacja jednej grupy marginalizowanej, w tym wypadku kobiet, jest na ekranie osiągana kosztem instrumentalizowania innej. Przykłady znajdziemy w produkcjach tak odległych, jak *Przemiętło z wiatrem* (silna feministyczna wymowa połączona z reprodukcją stereotypów rasowych) i brytyjskie kino dziedzictwa (*heritage film*), wyzwalające swe heroiny ze społecznej opresji, na przykład podczas wypraw do kolonii, samych w sobie nieproblematyzowanych. Takie podejście znajdziemy też w wątku Libby z *Masters of Sex*, ponieważ organizacja walcząca o prawa człowieka i zamknięty w dwóch odcinkach międzyrasowy romans służą głównie emancypacji bo-

<sup>638</sup> Por. Sharon Willis, *The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk*, „Camera Obscura” 2003, nr 54.

<sup>639</sup> Agnieszka Graff, *Wstęp...*, s. 17.

haterki i podkreślaniu wielowymiarowości postaci białych, nie są zaś celami autotelicznymi.

Temat uprzywilejowanych perspektyw stale towarzyszy kinu głównego nurtu, obecny nawet w zjawiskach tak progresywnych, jak kino Obamy i krytyczne retro. W klasycznym Hollywood, także w latach pięćdziesiątych, dyskryminacja postaci innych niż białe wynikała z powszechnie panującego, społecznie oraz instytucjonalnie akceptowanego rasizmu, w kinie z reguły przejawiającego się w sposób „miękki”, czyli nie agresją, lecz powielaniem stereotypów i hierarchii społecznej. Kwestia przedstawiania rasy w kinie tamtego okresu przeważnie sprowadzała się do kilku typów postaci przypisanych Afroamerykanom, na które istniało zapotrzebowanie wśród białych widzów, głównych adresatów filmów. Ich rolą było podtrzymywanie rasistowskich stereotypów i wiary w słuszność *status quo*. Innymi słowy – Afroamerykanów ukazywano wyłącznie w sposób akceptowany przez białych. Typów tych w kinie nie było wiele, a do najpopularniejszych należały: czarny błazen, wuj Tom (dobry Murzyn) i jego żeński odpowiednik, czyli czarna niania, czarny brutal oraz tragiczna Mulatka<sup>640</sup> – postaci racjonalizujące grzechy niewolnictwa i paternalistyczne stosunki między rasami, a także lincze i gwałty.

W rozważaniach nad współczesnymi reprezentacjami rasy w Hollywood najważniejsze są dwa z nich, również ze względu na swą trwałość<sup>641</sup>. Dobry Murzyn – którego pierwowzór, wuj Tom, był bohaterem słynnej powieści Harriet Beecher Stowe *Chata wuja Toma* (1851) – ucieleśniał szlachetność i godność, ale był zarazem pokorny i oddany białym do granic poświęcenia życia, a zwłaszcza aseksualny. Pod żadnym względem nie mógł wzbudzać poczucia zagrożenia bądź dyskomfortu, a jednocześnie musiał dawać białym liberałom poczucie, że są postępowi. Z kolei archetypiczna czarna niania została na zawsze utożsamiona z Mammy z *Przeminęło z wiatrem* (choć po raz pierwszy pojawiła się w kinie znacznie wcześniej). Opiekuńcza w stosunku do bia-

<sup>640</sup> Por. Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks...*

<sup>641</sup> Fragment o stereotypach i Sidneyu Poitierze jest częścią mojego artykułu *#oscarssowwhite. Problematyka rasy we współczesnym Hollywood*, opublikowanego w „Przeglądzie Kulturoznawczym” 2015, nr 4 (26).



łych państwa, dumna ze swej posługi oraz pozycji w ich domu, Mammy jest bardziej służącą, niemalże członkiem rodziny, niż niewolnicą – cieszy się zaufaniem i autorytetem, realizowanymi jednak wyłącznie w relacjach z białymi. Niania nie ma bowiem życia poza egzystencją swych państwa. Zarówno ona, jak i wuj Tom wpisują się w stereotyp szerszy – magicznego Murzyna, czyli drugoplanowej postaci opatrnościowej przychodzącej z pomocą i pocieszeniem białym bohaterom, często mającej dar szczególnej mądrości. Przykładem z kina lat pięćdziesiątych jest *Annie z Imitacji życia*, której problemy ze zbuntowaną córką i przynależność do Kościoła poszerzają wprawdzie kategorię czarnej niani, ale nie uwalniają od typu magicznego Murzyna.

Oczywiście poza samym faktem posługiwania się stereotypami – definiującymi większość postaci kina klasycznego, z założenia opartego na standaryzacji i uproszczeniu – problemem była szerzej rozumiana kwestia reprezentacji. „Pytania pozornie typowe dla antropologii – o kulturową tożsamość i autentyczność kultury, o różnice między egzotyką a innością [...], wreszcie kto mówi i kto ma prawo mówić w imieniu innego, reprezentować inność”<sup>642</sup> – można bowiem odnieść także do filmów. Kwestie związane z wizerunkiem rasowym i etnicznym były przecież prostą konsekwencją skierowania ich do publiczności dominującej. Zakładany widz przypominał przedstawiciela klasy średniej z przedmieść ery Eisenhowera, choć akurat ta grupa w latach pięćdziesiątych odpływała sprzed wielkich ekranów. Nie zmieniło to faktu, że kino głównego nurtu *en bloc* adresowano do takiej widowni, a jego nadawcą – bardziej niż reżyser, scenarzysta, a nawet producent – był System, w Stanach Zjednoczonych znajdujący aktualizując w kodeksie Haysa. Filmów z wyłącznie czarnoskórą obsadą (realizowanych przez białych twórców i nacechowanych stereotypami), takich jak *Czarna Carmen* (*Carmen Jones*, 1954, reż. Otto Preminger) lub *Porgy i Bess* (*Porgy and Bess*, 1959, reż. Otto Preminger), z założenia nie robiono z myślą o białej publiczności (choć bywały przez nią dostrzegane – Dorothy Dandridge dostała nominację do Oscara za rolę Carmen).

<sup>642</sup> Wojciech J. Burszta, Waldemar Kuligowski, *Sequel...*, s. 73.

Paradoksalnie, choć to w latach 1948–1949 powstały dzieła uznawane za szczególnie znaczące w obrazowaniu konfrontacji afroamerykańskich protagonistów z białą, niechętną większością<sup>643</sup>, istotniejszą rolę odegrała era Eisenhowera. Wtedy bowiem rozpoczęła się sława pierwszej prawdziwej afroamerykańskiej gwiazdy filmowej, czyli Sidneya Poitiera. Jako pierwszy i bardzo długo jedyny czarnoskóry aktor grał on bohaterów głównych i/lub równorzędnych białym, był też pierwszym czarnym laureatem Oscara za rolę pierwszoplanową<sup>644</sup> (*Polne lilie* [*Lilies of the Field*, 1963, reż. Ralph Nelson]). Jego wielka kariera zaczęła się w 1950 roku od *Bez wyjścia* (*No Way Out*, reż. Joseph L. Mankiewicz), a jej szczyt i zarazem zmierzch przypadł na koniec lat sześćdziesiątych. Choć Poitier nadal później występował, przestał dostawać znaczące role, mimo że – paradoksalnie – to właśnie tamten moment okazał się zwrotem w kwestii ukazywania rasy na amerykańskich ekranach. Wcześniej tylko pojedyncze postaci, które grał Poitier, nie miały nacechowania rasowego, a obecność czarnoskórego aktora na pierwszym planie automatycznie wiązano z problematyzowaniem dyskryminacji.

Trajektoria kariery Poitiera, a także reakcje, z jakimi się stykał – zwłaszcza wśród czarnej społeczności – są dobrym odbiciem dynamiki relacji rasowych w Stanach Zjednoczonych, przywoływanym w krytycznym retro. Apogeum jego popularności przypadło na 1968 rok – był wtedy w szczytowym okresie kariery, a filmy z jego udziałem nominowano do Oscarów (*Zgadnij, kto przyjdzie na obiad i W upalną noc* [*In the Heat of the Night*, 1967, reż. Norman Jewison]). Dzięki pozycji w Hollywood stał się też symbolem zmian społecznych, choć jako działacz był znacznie mniej zaangażowany niż chociażby Harry Belafonte, gwiazda muzyki, której kariera filmowa nie powiodła się, ponieważ ak-

<sup>643</sup> *Pinky* Elij Kazana, *Pod jednym sztandarem* (*Home of the Brave*, 1949, reż. Mark Robson), *Lost Boundaries* (1949, reż. Alfred L. Werker) i *Intruz* (*Intruder in the Dust*, 1949, reż. Clarence Brown).

<sup>644</sup> Przed Poitierem Oscara za drugoplanową rolę żeńską dostała Hattie McDaniell za *Przemiętło z wiatrem*; za męską – ale honorowego – James Baskett za *Pieśń Południa* (*Song of the South*, 1946, reż. Harve Foster i Wilfred Jackson) w 1947 roku.

tor/piosenkarz nie chciał przyjmować ról dostępnych dla Afroamerykanów. Typizacja obejmowała także postacie grane przez Poitiera i w końcu spowodowała falę niechęci ze strony czarnej społeczności. Podobnie jak wcześniejsze uwielbienie, była ona wynikiem (częściowo słusznego) utożsamienia aktora z typem wuja Toma. Najlepszym wyrazem tych emocji stał się esej Clifforda Masona *Why Does White America Love Sidney Poitier So?* Pisał on, że Poitier „grywał dobrych chłopców w absolutnie białym świecie, niemających żony, ukochanej, pomagających białemu człowiekowi rozwiązywać jego problemy”<sup>645</sup>. To „asymilacyjne” *emploi* bywało krytykowane już wcześniej, w tym przez Belafonte’a, który odrzucił kilka ról zagranych w efekcie przez Poitiera. Zrezygnował między innymi z *Polnych lilii*, słusznie zwracając uwagę, że bohater „nic nie oferuje [...], nikogo nie całuje, nikogo nie dotyka, nie ma kultury, nie ma historii, nie ma nic”; samą fabułę określił jako „niezagrożającą kulturze”<sup>646</sup>. Z drugiej strony to jednak właśnie Poitier, niemalże samodzielnie, zmienił nastawienie białej publiczności do Afroamerykanów na ekranie. Otworzył drzwi nie tylko następcom, takim jak Denzel Washington, ale też współczesnym debatom na temat obrazowania rasy w kinie. Wspomniana niechęć wynikała przede wszystkim z tego, że wuj Tom po prostu spełnił swoją rolę jako odpowiedź na liberalizujące się Hollywood i nie było już dla niego miejsca, zwłaszcza w oczach znacznej części czarnoskórej publiczności.

Rozważania nad charakterem reprezentacji i tym, kto ma prawo o nich decydować, są istotną częścią dyskusji należących do kina Obamy. Współcześnie, poza kwestiami związanymi z rasizmem, zauważalny jest w nich element dodatkowy, który można nazwać rywalizacją o pamięć. W dobie coraz większego równouprawnienia różnych jej wersji – od oficjalnej i historycz-

<sup>645</sup> Cyt. za: Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia 1993, s. 73; Clifford Mason, *Why Does White America Love Sidney Poitier So?*, „The New York Times”, 10.09.1967, <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/heat-ar.html> (dostęp: 7.06.2018).

<sup>646</sup> Aram Goudsouzian, *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 2004, s. 206.

nie utrwalonej aż po kontrpamięci więcej niż jednej grupy – nie należy oczywiście postrzegać jej jako wąską kategorię dostępną tylko dla wybranych. Tak było dawniej, gdy przewaga wynikała na przykład z umiejętności pisania bądź sprawczej roli w przygotowywaniu przekazów medialnych, jak w monopolistycznym systemie wielkich wytwórni klasycznego okresu Hollywood. Mimo dywersyfikacji medialnej kwestia uprzywilejowania pozostaje jednak aktualna, a otwarcie na tematy równościowe spowodowało, że zaczęły one konkurować nie tylko z konserwatywnym przekazem, ale też ze sobą nawzajem. W ten sposób pamięć zbiorowa, podobnie jak sama kultura, „przedstawia oferty tożsamościowe, tworzy programy, dzięki którym jednostki stają się rozpoznawalnymi członkami [...] grupy”<sup>647</sup> – więcej niż jednej. Ponieważ zaś biała klasa średnia jest w tym dyskursie zasadnie postrzegana jako element centrum, a nie peryferii, nawet w odniesieniu do kobiet analiza rzeczywistości z dominującego punktu widzenia prowokuje dyskusję o dalszym wykluczeniu i niechęci konfrontacji z poślednią rolą społeczną, jaką w erze Eisenhowera odgrywali Afroamerykanie. Głównym celem tego typu krytyki stał się serial *Mad Men*, którego twórcy rzeczywiście absolutyzują biały punkt widzenia, poświęcając niewiele miejsca problematyce rasizmu. Z drugiej strony, gdy już po nią sięgają, to w typowy dla produkcji, wyrazisty sposób, nie ukrywając, a wręcz eksponując ze szczególną dobitnością szowinistyczny charakter świata przedstawionego.

Jak w krytycznym retro przedstawiana jest problematyka rasy?<sup>648</sup> Poszukując odpowiedzi na to pytanie, najlepiej sięgnąć po przykłady filmów należących do obu omawianych nurtów, krytycznego retro i kina Obamy, przede wszystkim do *Służących* i *Kamerdynera*. W kontekście tematu poprzedniego rozdziału, czyli sfrustrowanej pani domu jako figury założycielskiej krytycznego retro, interesująca jest perspektywa przyjęta w *Służących*, których akcja rozgrywa się w 1963 roku w stanie Missisipi. Znaczna część postaci to bohaterki białe, uprzywilejowane przy-

<sup>647</sup> Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią...*, s. 149.

<sup>648</sup> Przynajmniej na razie wzrost zainteresowania tym tematem ograniczony jest do czarnych Amerykanów.

należnością do elity Jacksonville, oddelegowane do sfery domowej, a jednocześnie stojące na straży podziałów: klasowych, rasowych i płciowych. Twórcy *Służących*<sup>649</sup> odwracają jednak punkt widzenia znany z *Mad Men* bądź *Daleko od nieba*, spychając białe bohaterki na dalszy plan, a na pierwszy wysuwając ich czarne służące. Co ciekawe, ta zmiana pociąga za sobą kolejny zabieg, znany już z filmów o udomowionych kobietach – ekranowe uprzywilejowanie jednej grupy (białych pań domu) oznaczało marginalizację innej (czarne kobiety). W *Służących* ta relacja się powtarza, ale zostaje odwrócona – ponieważ głos oddano czarnym bohaterkom, białe zostają zamknięte w stereotypowej roli i oceniane w zależności od tego, czy potrafią się z niej wywiązać. Dobrze widać to w operowaniu kwestią macierzyństwa – umiejętność odnalezienia się w tej funkcji jest w *Służących* miarą tego, czy postać jest pozytywna, czy nie. Czarne kobiety stają się bowiem nawet nie tyle opiekunkami, ile wręcz zastępczymi matkami białych dzieci, lekceważonych przez te prawdziwe.

Taką bohaterką jest Aibileen Clark (Viola Davis), narratorka, a jej pierwsze kwestie dotyczą odchowanej przez nią liczby białych dzieci, którymi – jak pokazuje film – zajmuje się lepiej niż ich biologiczne matki, z nudów rodzące kolejne potomstwo. Kolejnym dobrym przykładem odwracania jednych stereotypów przy jednoczesnym umacnianiu innych jest relacja między Celią (Jessica Chastain) a jej pokojówką, Minny Jackson (Octavia Spencer). Celia jest bowiem infantylna i rozhisteryzowana, niezdolna do samodzielności, potrzebuje więc kogoś, kto o nią zadba, w tym wypadku męża i twardo stąpającej po ziemi Minny. Tradycyjne wyobrażenie, wywodzące się jeszcze z czasów niewolnictwa i mające je uzasadnić, przedstawiało relację odwrotną – czarni mieli być jak dzieci wymagające opieki i kierownictwa białego człowieka.

W *Służących* to jednak perspektywa Afroamerykanek jest dominująca. O ile więc książką założycielską filmów o sfrustrowanych gospodyniach była *Mistyka kobiecości*, o tyle tutaj, zarówno w potraktowaniu białych, jak i czarnych kobiet, zauważalne są

<sup>649</sup> Film powstał na podstawie powieści Kathryn Stockett pod tym samym tytułem.

podobieństwa do obserwacji bell hooks z *Teorii feministycznej*. Jej autorka bezpośrednio odnosiła się do refleksji Friedan, która

[...] ignoruje istnienie kobiet kolorowych i biednych kobiet białych. Nie informuje czytelniczek, czy praca służącej, opiekunki do dziecka, pracownicy fabryki, sprzedawczyni lub prostytutki jest bardziej satysfakcjonująca od bycia panią domu z klasy próżniaczej<sup>650</sup>.

Friedan rzeczywiście pomija kobiety zmuszone do bardzo ciężkiej pracy trwającej całe życie – w *Służących* pokazane są zarówno nastoletnie pokojówki, jak i sędziwe kobiety, niemające szansy ani na docenienie ich wysiłku, ani na niezależność od białych<sup>651</sup>. Szczególnie znaczące w kontekście *Służących* jest stwierdzenie, że Friedan nie zastanawiała się, kto zajmie się dziećmi białych kobiet idących do pracy – nawet zresztą te niepracujące, opisane w *Mistyce kobiecości* i pokazane w większości filmów krytycznego retro, zatrudniały czarne pomoce domowe. Opiekunki z jednej strony zniknęły z pamięci zbiorowej nieuwzględniającej ich rzeczywistego życia, z drugiej znalazły w niej trwałe miejsce, ale w skondensowanym i stereotypowym wizerunku czarnej niani utożsamianej z postacią z *Przeminęło z wiatrem*. Ich miejsce przypomina więc role przypisane Afroamerykanom w klasycznym kinie Hollywood – przeważnie anonimowe i trzecioplanowe, podporządkowane cudzym narracjom.

Na intencję zmiany perspektywy w *Służących*, stających się w ten sposób przeciw-filmem nie tylko w stosunku do kinematografii lat pięćdziesiątych, ale też krytycznego retro o białych kobietach, wskazuje już scena otwierająca. Aibileen Clark, patrząc w stronę kamery, zaczyna mówić o swoim pochodzeniu (wywodzi się z rodziny służących i niewolnic) determinującym możliwości życiowe. Adresatami tych słów są widzowie, a w ramach diegezy Skeeter (Emma Stone), ale na te pierwsze kwestie nakłada się komentarz Aibileen z offu („wychowałam siedemnaścioro białych dzieci”), definiujący ją zarówno jako postać fokalizują-

<sup>650</sup> bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. Ewa Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 30.

<sup>651</sup> Jedna ze służących zostaje zapisana w spadku, choć niewolnictwo zniesiono prawie wiek przed czasem akcji.

cą, jak i narratorkę homodiegetyczną. Po pierwszych słowach i cięciu następuje więc retrospekcja, po raz trzeci w pierwszych dwóch minutach filmu podkreślająca, że punkt widzenia należy do Aibileen. Choć film okazuje się narracyjnie niekonsekwentny – dominującą rolę często przejmuje Skeeter, pojawiają się też wspomnienia jej matki (Allison Janney) – Aibileen Clark patrząca w stronę kamery oraz podwojenie jej opowieści<sup>652</sup> jasno wskazują intencje twórców. Poza aspektem autotematycznym – łączącym film z krytycznym retro na równi z czasem akcji, wizją przeszłości i staranną, choć niefetyzowaną stylizacją – taki początek podkreśla chęć zmiany perspektywy i oddania głosu czarnej kobiecie, reprezentującej wszystkie te, które były go pozbawiane. Co więcej, głos Afroamerykanek jest głównym tematem filmu w sensie dosłownym, ponieważ fabuła *Służących* koncentruje się na wysiłkach Skeeter, aspirującej dziennikarki, by namówić służące z Jacksonville do zwierzeń na temat często traumatycznych relacji z białymi paniami. Bohaterki obawiają się konsekwencji opublikowania swoich historii, a film dostarcza uzasadnienia ich lęków – są obywatelkami drugiej kategorii żyjącymi pod prawami Jima Crowa, współczesnymi niewolnicami traktowanymi źle i uwłaczająco. Dominującym elementem filmu, podobnie jak późniejszych o pięć lat *Ukrytych działań*, jest upokorzenie i dyskomfort wynikający z segregacji sięgającej każdego aspektu życia, w tym oddzielnych łazienek. Celem jest więc pokazanie codzienności rasizmu z perspektywy tych, które go doświadczają.

*Kamerdyner* to także historia opowiedziana z punktu widzenia czarnej służby, a konkretnie syna robotników plantacyjnych z Georgii, który został kamerdynerem w Białym Domu i usługiwał kolejnym prezydentom. Zwieńczenie fabuły – zaczynającej się w 1926 roku – pierwszą kadencją Baracka Obamy wprost wskazuje na intencję wpisania *Kamerdynera* w kino Obamy. O ile jednak pierwowzór<sup>653</sup> tytułowej postaci zaczynał pracę za admi-

<sup>652</sup> Narracja z offu oraz wywiad udzielany Skeeter.

<sup>653</sup> Luźną inspiracją dla *Kamerdynera* był artykuł Wila Haygooda *A Butler Well Served by This Election* opublikowany w 2008 roku w „The Washington Post”.

nistracji Trumana, o tyle w filmie przesunięto ten moment do lat pięćdziesiątych i kadencji Eisenhowera. Podobnie jak w *Stużących*, również tu podkreślono oddanie głosu czarnej postaci. Film rozpoczyna się klamrą, gdy w 2008 roku emerytowany już Cecil Gaines (Forest Whitaker) oczekuje na wizytę u pierwszego czarnoskórego prezydenta Stanów Zjednoczonych (do tej sceny wracamy w finale). Resztę wypełnia retrospekcja, w której Cecil jest narratorem homodiegetycznym. Oczywiście – nic bardziej konwencjonalnego we współczesnym kinie, zwłaszcza wpisanym w formułę biopicu. Tutaj jednak, ze względu na temat i nurt filmowy, można dostrzec dodatkową funkcję retrospekcji – tak jak w *Stużących* centralne miejsce zajmował głos Aibileen, reprezentującej pokolenia pozbawionych go kobiet, tak w *Kamerdynerze* kluczowe są wspomnienia głównego bohatera, zarówno organizujące film, jak i podkreślające rolę pamięci dla tożsamości grupowej. Twórcy wskazują tym samym, jak często wydarzenia XX wieku dotyczące Afroamerykanów prezentowano z pominięciem ich perspektywy.

Choć więc *Kamerdyner* pokazuje czarnego bohatera pozbawionego sprawstwa, jedynie w milczeniu przyglądającego się, jak kolejni biali prezydenci podejmują decyzje kluczowe dla czarnych Amerykanów, to jednak raczej politycy pojawiają się w tle jego historii niż na odwrót. Jest to kolejne odwrócenie reguł klasycznego Hollywood, tym bardziej że Cecil jest świadkiem zmian, dla których impuls pochodzi z wewnątrz jego społeczności. Przykładami są marsz na Waszyngton z 1963 roku i postać syna bohatera, Louisa (David Oyelowo), pełniąca funkcję łącznika między Cecilem, widzem a ruchami walki o prawa człowieka. Warto nadmienić, że biała perspektywa jako nieproblematyzowany, uniwersalny i oczywisty punkt odniesienia zostaje przywołana w krótkiej scenie, gdy żona Cecila (Oprah Winfrey), robiąc makijaż przed lustrem, ironicznie porównuje się z Jackie Kennedy, nieosiągalnym ideałem absolutyzującym jeden kanon urody. Trudno zestawiać ze sobą konwencjonalność *Kamerdynera* i nowatorstwo w podejściu do formuły biopicu obecne w *Jackie*, ale film Da-



nielsa dostarcza interesującego, choć nierozbudowanego kontekstu dla głównych tematów *Jackie* – tożsamości i wizerunku.

Dla skomplikowania kwestii reprezentacji i pamięci w kinie hollywoodzkim w odniesieniu do grup marginalizowanych symptomatyczne są reakcje krytyków na *Służące* i *Kamerdynera*. Choć w obu zdecydowanie dominuje punkt widzenia postaci afroamerykańskich – szczególnie podkreślany środkami filmowymi – spotkały się one ze słusznymi zarzutami, związanymi przede wszystkim z posługiwaniem się zakorzenionymi w amerykańskiej kulturze stereotypami rasowymi. Wszystkie postaci wpisują się bowiem w co najmniej jeden tradycyjny typ, czyli magicznego Murzyna. W *Służących* Aibileen odgrywa taką rolę dla zaniedbanej emocjonalnie kilkulatki (lejtmotywem filmu są skierowane do niej słowa: „Jesteś dobra, jesteś mądra, jesteś piękna”), tak jak Minny dla Celi, a dla Skeeter jej niania Constantine (Cicely Tyson). Z kolei w *Kamerdynerze* sama cicha obecność Cecila skłania niektórych prezydentów do zwierzeń bądź wpływa na kluczowe decyzje. Ponadto Cecil wpisuje się w typ wuja Toma, natomiast bohaterki *Służących* to modelowe czarne nianie, co jest tylko połowicznie problematyzowane. Z jednej strony już w pierwszej scenie pojawia się pytanie, co czuje Aibileen, musząc powierzyć komuś własne dzieci, by zajmować się białymi – to duże *novum* w zestawieniu z pokoleniami ekranowych czarnych nian pozbawionych imion i życia rodzinnego. Z drugiej, jak widać na przykładzie wartościowania macierzyństwa, opiekuńczość w stosunku do białych nadal jest stawiana na piedestale jako szczególna cnota czarnych kobiet.

Tym, co odróżnia *Służące* od klasycznych produkcji Hollywood, jest ukazanie istic niewolniczego, fizycznego i psychicznego wyzysku bohaterek. Koncesją na rzecz hollywoodzkiej tradycji prezentowania tego tematu pozostaje jednak przeniesienie akcentu na relacje prywatne. System dyskryminacji rasowej – zarówno nieformalny, jak i zinstytucjonalizowany (czarne bohaterki uświadamiają Skeeter podejmowane przez siebie ryzyko, czytając jej fragmenty konstytucji stanu Missisipi) – nie jest tu przedmiotem namysłu, koncepcja ta jest właściwie nieobecna, ponieważ w diegocie niemal wyłączną winę za ucisk ponoszą

konkretne pracodawczynie<sup>654</sup>. Gdy są dobre, na wzór anielskiej Ellen O'Hary (Barbara O'Neil) z *Przemięto z wiatrem*, ucieleśnienia mitu dobrej białej kobiety, nie ma problemu. Ten zaczyna się dopiero, gdy okazują się złośliwe i egoistyczne. Innymi słowy, twórcy filmu prywatyzują problem o charakterze społecznym, podążając tym samym tropami wyjętymi z rzeczywistości lat pięćdziesiątych. Publikacja książki Skeeter sprawia oczywiście, że przynajmniej niektóre pracodawczynie rozumieją swoje błędy, jeśli jednak uwzględnimy kontekst 1963 roku (negowany przez optymizm finału), to zobaczymy, że przyczyniła się ona nie do poprawy losu czarnych na Południu, lecz do polepszenia samopoczucia białych kobiet, na przykład Skeeter i jej matki. Dodatkowo można zwrócić uwagę, że przedstawienie w *Służących* kwestii walki o prawa Afroamerykanów zakrawa na zawłaszczenie czarnej historii, skoro motorem działania i fikcyjnych przeciwieństw zmian<sup>655</sup> okazuje się biała dziewczyna, Skeeter, poruszona krzywdą swej niani i jej towarzyszek w rasowej niedoli<sup>656</sup>. Innymi słowy, choć główną narratorką homodiegetyczną pozostaje Aibileen, w ramach diegezy głos jej i innych służących jest zdominowany przez Skeeter, podpisującą ich relacje swoim nazwiskiem. Zostaje to zresztą zapowiedziane już na początku, gdy Skeeter prowadzi w lokalnej gazecie kolumnę porad domowych, posiłkując się doświadczeniami czarnych służących (które pozostają anonimowe).

<sup>654</sup> Kwestia ta zostaje podniesiona wprost w *Zniewolonym*, gdzie rozdzielona z dziećmi niewolnica, Eliza (Adepero Oduye), mówi, że „ludzki” plantator nie może być dobry, ponieważ przeczy temu sam fakt trzymania niewolników i czerpania korzyści ze struktury wyzysku. Cechy jego charakteru są bez znaczenia, w szerszym sensie – systemowym – nie ma bowiem różnicy między jego łagodnością a okrucieństwem innych.

<sup>655</sup> Z wyjątkiem zamachu na Kennedy'ego, w *Służących* brak odniesień do prawdziwych wydarzeń.

<sup>656</sup> Skeeter jest wpisana w częsty w hollywoodzkich filmach o problemach rasowych stereotyp białej zbawczyni (*white savior*). Ta linia dyskusji wokół *Służących* została doskonale podsumowana przez prześmiewczy projekt *Honest Movie Posters* – na „uczciwym” plakacie hasło brzmiało: „Nie ma za co, czarni ludzie. Biali rozwiązują problem rasizmu” (*You're welcome black people. White people solve racism*).

Samoświadomość w kwestii rasy i stereotypów jest natomiast zauważalna w *Kamerdynerze*, co ma związek z problematyzowaną w filmie profesją bohatera. Obraz ten, choć także posiłkuje się stereotypami, zwłaszcza magicznego Murzyna, nie jest całkiem jednoznaczny. Z jednej strony pokazuje, że służba białym była jedyną drogą awansu i osiągnięcia godnego życia dla chłopca z głębokiego Południa, którego matkę wykorzystywał właściciel plantacji, a ojciec został zastrzelony za samo odezwanie się do białego. Z drugiej, podobnie jak w *Służących*, status zawodowy zostaje połączony z rasowym. Już od najmłodszych lat Cecil jest uczony, że „gdy wchodzi do pokoju, ma on się wydawać pusty” (instrukcja ta powraca w scenie szkolenia w Białym Domu), w narracji przywołuje też strategię przetrwania Afroamerykanów, czyli przybieranie „dwóch twarzy” – dla siebie i dla białych. Ambiwalencja figury czarnego służącego zostaje wyrażona wprost, w kłótni między Cecilem a jego synem po premierze *W upalną noc* z Sidneyem Poitierem, a ich spór nawiązuje do tez eseju Clifforda Masona. Poitier jest więc „fantazją białego człowieka o tym, jacy powinniśmy być”, zaś Cecil zostaje porównany przez syna do wuja Toma. W ten sposób twórcy wpisują się w długotrwałą dyskusję na temat reprezentacji rasy w kinie amerykańskim, realizując zarazem kryterium autorefleksyjności krytycznego retro. Ich intencją jest bowiem nakręcenie filmu, który nie tylko przejmowałby pałeczkę w sztafecie dyskusji o kwestiach rasowych, ale też robił to w odniesieniu do tradycji amerykańskiego kina i jego dziedzictwa – kształtującego idee i zbiorową pamięć, reprodukującego ideologię i katalizującego zmiany. Co ciekawe, w dalszej części filmu, w dialogu pojawia się uwznioślenie typu wuja Toma: „domowego czarnego [*black domestic*], który gra ważną rolę w historii czarnych, przeciwstawia się rasowym stereotypom, ciężko pracuje i jest godny zaufania, powoli burząc nienawiść rasową i dając przykład etyki pracy”. Słowa te przypisane zostają Martinowi Lutherowi Kingowi, stwierdzającemu na koniec, że „kamerdyner nie jest funkcją podległą, lecz subwersywną”, co jest też zgodne z przesłaniem *Służących*.

Nie da się jednak ukryć, że rozmowa o Poitierze, choć jest tematycznym, narracyjnym i emocjonalnym punktem zwrotnym

*Kamerdynera*, po raz kolejny wpisuje dyskusję społeczną w sentymentalne relacje rodzinne. Z jednej strony jest silnie autorefleksyjna i wprost obrazuje konflikt wewnątrz społeczności, z drugiej rozbija rodzinę, ponieważ Cecil wyrzuca syna z domu. W ten sposób sprywatyzowana zostaje konfrontacja dwóch postaw: syna, aktywisty i zwolennika działania, oraz Cecila, usługującego białym i znającego swoje miejsce w szeregu, ale też odbijającego się od bariery rasizmu (gdy prosi o zrównanie pensji białych i czarnych pracowników Białego Domu). Jednocześnie film pozostaje swego rodzaju antologią walki o równouprawnienie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Przywołuje bowiem kolejne zdarzenia, ikony i ofiary, poczynając od śmierci Emmetta Tilla, czternastolatka zakatowanego w stanie Missisipi za zwrócenie się do białej kobiety, przez desegregację szkoły w Little Rock, protesty w restauracjach<sup>657</sup>, zamach na kościół w Birmingham, aż po marsz z Selmy do Montgomery w 1965 roku<sup>658</sup>. Uzupełnienie narracji filmami i zdjęciami dokumentalnymi z epoki podkreśla intencję przypomnienia czarnej historii XX wieku, wydobycia faktów z obszaru grupowej pamięci traumatycznej – żywej w świadomości Afroamerykanów – i przeniesienia ich do pamięci zbiorowej; upomnienia się o jej miejsce i włączenia w szerszy obieg.

O ile *Shujące* i *Kamerdynera* można potraktować jako szczególne prominentne przykłady wczesnego etapu kina Obamy (także ze względu na nominacje do nagród branżowych), *Ukryte działania* zdają się jego spełnieniem, ale pozbawionym błędów poprzedników. Oparty na faktach film odsłania nieznaną rozdział z historii wyścigu kosmicznego i funkcjonowania NASA, jego głównymi bohaterkami są bowiem czarne matematyczki i fizyczki pracujące w agencji kosmicznej podczas programu Mercury<sup>659</sup> (1958–1963, akcja filmu obejmuje lata 1961–1962). Nie ma wątpliwości, że należy on do krytycznego retro, choć wizualna i tematyczna sa-

<sup>657</sup> Protestujący przeciwko segregacji w miejscach publicznych zajmowali w restauracjach miejsca zarezerwowane dla białych.

<sup>658</sup> Protest przeciwko utrudnianiu Afroamerykanom korzystania z prawa głosu na Południu, brutalnie spacyfikowany w marcu 1965 roku, temat filmu *Selma*.

<sup>659</sup> Wyniesienie człowieka na orbitę okołoziemską.

moświadość nie jest tu istotnym środkiem, a stylizacja służy głównie wrażeniu realizmu i nie zostaje obarczona dodatkowym znaczeniem – jak na przykład w *Służących*, gdzie zderzano wystylizowane kreacje białych kobiet (New Look) z anonimową nijakością uniformów czarnych pokojówek. *Ukryte działania* są też jednym z najtrafniejszych przykładów strategii wypełniania luk zarówno w oswojonej narracji, jak i pamięci zbiorowej. Za pomocą filmu, a wcześniej pierwowzoru literackiego<sup>660</sup>, bohaterki są całkiem dosłownie wydobywane z odmętów nie tyle zapomnienia, ile kompletnej niewiedzy, bardziej więc wprowadzane do świadomości i pamięci niż im przywracane. Także kwestia oswojonej konwencji jest w tym wypadku interesująca, ponieważ uwzględnia już to, co tak silnie splotło się z kinem Obamy – film o postaci (bądź grupie) mierzącej się ze społecznymi uprzedzeniami i walczącej o swoje prawa, posługującej się środkami afektywnymi, podkreślającymi dramatyzm nierówności i skłaniającymi widzów do sympatyzowania z ich zmaganiem (jako nośnik pamięci protetycznej). W *Selmie* takimi zabiegami były między innymi zdjęcia w zwolnionym tempie pokazujące atak białych policjantów na pokojową demonstrację czarnych. W tej formule powstały nie tylko *Służące* i *Selma*, ale też większość współczesnych biopiców czarnych artystów, do konwencji filmu biograficznego silnie włączających elementy społeczne.

Intencję zapisania białych kart sugeruje w *Ukrytych działaniach* już sam tytuł oryginalny i jego dwuznaczność – *Hidden Figures* odnosi się zarówno do ukrytych działań matematycznych, jak i ukrytych postaci. Dwoistość ta nie jest jedynie zgrabną grą słowną, ale rzeczywiście oddaje złożoność sytuacji głównych bohaterek. Dorothy Vaughan (Octavia Spencer), Mary Jackson (Janelle Monáe) i Katherine G. Johnson (Taraji P. Henson) są bowiem niewidocznie na wielu poziomach. Po pierwsze, co oczywiście stanowi główny temat filmu, są czarnoskóre, a to oznacza, że na początku lat sześćdziesiątych są ofiarami segregacji rasowej. Po drugie – to kobiety zajmujące niższe stanowiska (jednym

<sup>660</sup> Margot Lee Shetterly, *Ukryte działania*, przeł. Andrzej Goździkowski, HarperCollins Polska, Warszawa 2017.

z wątków jest niemożność uzyskania przez Vaughan awansu na kierowniczkę działu, mimo że wykonuje stosowne obowiązki). Oznacza to, że są dyskryminowane także ze względu na płeć, a ich działania – w sensie dosłownym, matematycznym – i wkład pozostają niewidoczne nawet wtedy, gdy są kluczowe (w innym wątku Johnson nie może się podpisać pod raportem, który wyszedł spod jej ręki i zawiera jej obliczenia, ponieważ zajmuje niższe stanowisko). Film przede wszystkim nadaje bohaterkom widzialność, wprowadzając je do świadomości zbiorowej, w której – zgodnie z retoryką *Ukrytych działań* – powinny zajmować miejsce obok astronautów. Ponadto interesująco problematyzuje kwestie dyskryminacji, również na tle innych filmów o rasie znamiennej dla kina Obamy.

W *Służących* strategia prowadząca do odzyskania historii i poszerzenia pamięci zbiorowej o własne doświadczenia polega przede wszystkim na zamianie miejsc między grupami i odwróceniu tradycyjnej hierarchii obecnej zarówno w klasycznym Hollywood, jak i w krytycznym retro skoncentrowanym na białych kobietach. Twórcy *Kamerdynera* i *Selmy* zdecydowali się z kolei na przypomnienie często traumatycznych wydarzeń z historii czarnej społeczności oraz, co szczególnie istotne, pokazanie nie tylko tradycyjnej linii podziału między czarnymi a białymi, ale sporów i dyskusji w obrębie czarnej społeczności. Choć więc *Kamerdyner* podkreśla opatrnościową rolę białych, w tym wypadku kolejnych prezydentów przesuwających granice segregacji, równie ważne są działania oddolne (główny temat *Selmy*). Sam akt walki o równe prawa – zarówno przywódcza działalność Martina Luthera Kinga, jak i bardziej anonimowi Freedom Riders – zostaje zatem przywrócony czarnoskórym obywatelom. Inaczej niż w *Służących*, w *Kamerdynerze* i *Selmie* nie ma konfuzji co do tego, kto stał na pierwszym froncie walki z rasizmem, choć twórcy nie pomijają białych uczestników ruchu. Takie ujęcie można potraktować jako odcięcie się od wcześniejszej tradycji kształtującej pamięć o burzliwych wydarzeniach tego okresu (w filmach przed erą kina Obamy nielicznych). Czołowe miejsce automatycznie oddawano tu szlachetnym białym i podejmowanym przez nich działaniom, jak w *Missisipi w ogniu* bądź *Czasie*

*zabijania* (*A Time to Kill*, 1996, reż. Joel Schumacher), co stało się kolejnym przykładem uprowadzenia pamięci mniejszości i symbolicznego zawłaszczenia historii.

Z kolei w *Ukrytych działaniach* na plan pierwszy wysunięto grupę postaci, której istnienie w ogóle nie należało do powszechnej świadomości. Są to wykształcone kobiety pracujące umysłowo, czyli czarna klasa średnia – nieobecne także w manifestach feministycznych Bette Friedan i bell hooks. Pozwoliło to zarazem wyostrzyć podstawowy, organizujący film konflikt. Nie jest on bowiem zarysowany wyłącznie na linii rasowej, jak w *Służących*, ale jest podwójny – między czarnymi kobietami a białymi mężczyznami. To znamienne, ponieważ w adaptowanej książce, już we wstępie zaznaczony zostaje inny pejzaż demograficzny: autorka opisywała również pracę białych kobiet (na ekranie zmarginalizowanych) i czarnych mężczyzn (przesuniętych do mniej istotnych wątków miłosnych i rodzinnych). Twórcom filmu wyraźnie zależało na biegunowej przeciwstawności konfliktu, która go jednak, wbrew pozorom, nie uprościła. Ta kwestia, powracając wielokrotnie w różnych sytuacjach, zostaje zaznaczona już na początku, w pierwszej scenie po napisach, gdy bohaterki muszą wylegitymować się przed białym policjantem, który tonem pełnym zdumienia stwierdza: „Nie wiedziałem, że w NASA zatrudniają...”, na co jedna z nich kończy (z elementem rutyny w głosie): „Tak, pracuje już tam wiele kobiet”. Akcentuje w ten sposób podwójne problemy z przynależnością do środowiska kojarzonego wyłącznie z białymi mężczyznami. Choć bowiem niektóre sytuacje wyraziście podkreślają rasizm doświadczany przez bohaterki – jedna z kluczowych scen dotyczy osobnych łazienek, w innej koleżdy nie chcą dzielić z Afroamerykanką czajnika – to w innych trudniej dociec, czy przeszkody wynikają z rasy, czy z płci. Tak jest, gdy Katherine, obliczeniowiec w zespole trajektorii lotu, chce uczestniczyć w naradach z astronautami i wojskowymi, podczas których pojawiają się nowe dane. Nie jest oczywiste, czy genezą niechęci jej bezpośredniego przełożonego, Paula Stafforda (Jim Parsons), jest seksizm czy rasizm.

Znamienne, że zarówno Katherine, jak i Mary Jackson, choć są dumą swej społeczności, muszą mierzyć się z uprzedzeniami

także ze strony czarnych mężczyzn – mąż Mary napomina ją, by tonowała marzenia, bo nie będzie jej dane ich zrealizować; absztyfikant Katherine stereotypowo reaguje na wykonywany przez nią zawód. Obaj jednak szybko zmieniają zdanie i wspierają bohaterki, ponieważ jedną ze strategii konstruowania postaci męskich w *Ukrytych działaniach* jest ich stosunek do pracy czarnych kobiet. W wypadku astronautów, bohaterów narodowych, wizerunek jest jednoznacznie ocieplany. Pierwsza scena, w której się pojawiają, to ich przybycie do Langley<sup>661</sup> i przywitanie z pracownikami, posegregowanymi na grupy, przy czym czarne kobiety, choć obecne, nie są przewidziane w ceremonii. Zostają uwzględnione, gdyż z własnej inicjatywy podchodzi do nich John Glenn (Glen Powell). To on – pierwszy Amerykanin na orbicie – jest postacią męską, która od początku ufa Katherine, nie zwracając uwagi ani na jej płeć, ani na rasę, czego zwieńczeniem jest zyskująca rangę symbolu kwestia wygłoszona tuż przed startem, że zawierzy tylko jej obliczeniom<sup>662</sup>. Równie pozytywną postacią jest Karl Zielinski (Olek Krupa) zachęcający Mary do awansu; nawet sędzia pozwalający jej uczęszczać na kursy do podlegającej segregacji szkoły jest przedstawiony sympatyczniej, niż można oczekiwać po strażniku południowego rasizmu. Inaczej jest z Paulem Staffordem, którego negatywny obraz wynika wyłącznie z uprzedzeń w stosunku do Katherine i również stopniowo się zmienia – w jednej z ostatnich scen już nie odmawia jej podpisu pod wspólnym raportem i podaje kawę.

Wiodąca (choć drugoplanowa) postać męska to jednak Al Harrison (Kevin Costner), szef jednostki, w której pracuje Katherine. Jego rola jest łączona z istotnym tematem *Ukrytych działań*, wiążącym pracę bohaterek z ruchem praw obywatelskich – to zarazem kolejna płaszczyzna wypełniania luk w historii. Ponownie przywołam *Kamerdynera*, w którym emancypacja czarnych Amerykanów przebiegała równolegle: podczas demonstracji, często

<sup>661</sup> Przed przeniesieniem do Houston w Teksasie siedziba NASA mieściła się w Langley, w stanie Wirginia.

<sup>662</sup> W rzeczywistości John Glenn był mniej progresywny. Por. *Mercury 13* (2018, reż. David Singleton, Heather Walsh).



kosztujących uczestników utratę wolności, zdrowia lub życia, oraz w zaciszu prezydenckiego gabinetu, gdzie podpisywano dokumenty sankcjonujące równość wobec prawa. *Ukryte działania* odkrywają jeszcze inne, pomijane aspekty tej samej walki. Ta kwestia także zostaje zaznaczona w początkowych scenach filmu, gdy w trakcie mszy czarnej społeczności pastor zrównuje kobiety pracujące w NASA z bojownikami o wolność. Twórcy wielokrotnie zaznaczają, że postęp społeczny, związany z emancypacją rasową i płciową, jest nieodmiennie spleciony z progresem cywilizacyjnym, dokonującym się w wyścigu kosmicznym<sup>663</sup>. Awanse zawodowe Mary, Katherine i Dorothy (która w finale, zgodnie z faktami, zostaje pierwszą czarnoskórą kierowniczką działu w NASA) są tu równoznaczne i z kolejnymi etapami walki o prawa obywatelskie, i ze zdobywaniem przestrzeni kosmicznej.

Dlatego tak istotna jest sekwencja scen związanych z segregacją toalet, a najważniejszą postacią męską – Al Harrison. Bohater ten z pewnością nie jest rasistą ani seksistą (choć zwraca się do wszystkich per „panowie”), ale nie znaczy to, że wykazuje wrażliwość społeczną. Jest zaangażowany wyłącznie w pracę – skupienie na dalekim kosmosie nie pozwala mu dostrzec, co dzieje się tuż obok. Nie widzi ani osobnego czajnika z napisem „kolorowi”, ani innych przejawów rasizmu. Dopiero gdy robi Katherine awanturę, że ta na zbyt długo znika zza biurka, dowiaduje się o tak banalnych przejawach rzeczywistości, jak segregacja toalet (bohaterka musi biegać do znacznie oddalonego budynku), której zresztą natychmiast kładzie kres. Jest to scena nawet bardziej znamienita niż udany lot orbitalny – ważne, że wzniosłość podboju kosmosu, podbudowana prawdziwym przemówieniem Johna F. Kennedy’ego, zostaje tu zestawiona z czymś tak trywialnym, jak regulacja korzystania z łazienki bądź, w odniesieniu do wątku Mary Jackson, możliwość uczęszczania na kurs do szkoły tylko dla białych<sup>664</sup>. Słynne słowa

<sup>663</sup> Postęp naukowy i społeczny zostają zrównane również w *Masters of Sex*.

<sup>664</sup> Żeby ubiegać się o stanowisko inżyniera w NASA, bohaterka musi zaliczyć kursy doszkalające prowadzone w budynku szkoły tylko dla białych, co było już wówczas nielegalne, po sprawie *Brown vs. Board of Education*

prezydenta, w 1962 roku zapowiadające ambicje dalszej ekspansji – „zdecydowaliśmy się w ciągu nadchodzącej dekady polecieć na Księżyc i dokonać innych rzeczy nie dlatego, że są łatwe, ale właśnie dlatego, że są trudne” – można odnieść zarówno do postępu naukowego, jak i społecznego<sup>665</sup> (mowa też o nowych prawach, które są do zdobycia). Zależy on także od kobiet walczących o możliwość edukacji i awans zawodowy (jak stwierdza Dorothy: „Postęp jednej z nas jest postępem nas wszystkich”).

## Biała Ameryka

Kwestia rasy jest wysuwana na plan pierwszy także w filmach biograficznych – można wspomnieć produkcje o muzykach i sportowcach, takie jak *Get on Up* (2014, reż. Tate Taylor) o Jamesie Brownie i *42. Prawdziwa historia amerykańskiej legendy* (42, 2013, reż. Brian Helgeland) o Jackiem Robinsonie, pierwszym czarnoskórym bejsboliście, który zagrał w MLB (Major League Baseball; w obu rolach Chadwick Boseman). Z jednej strony ich twórcy podążają wprawdzie utartą ścieżką konwencji, filmy te nie różnią się więc zasadniczo od typowych biopiców. Z drugiej, element obowiązkowy formuły, czyli trudności na drodze do sławy, w coraz większym stopniu zaczął w nich obejmować rasizm wpływający na szykany, fatalne warunki życia i szanse wyrwania się z biedy (dzieciństwo Jamesa Browna). Ponieważ aspekt aktywnej walki o prawa człowieka w tego typu filmach zależy od

---

z 1954 roku. Mary dostaje jednak zezwolenie sędziego (choć tylko na kurs wieczorowy).

<sup>665</sup> Co ciekawe, inny pogląd na tę sprawę miał Martin Luther King, który po wywaleniu ustawy o prawie wyborczym w 1965 roku skupił się na nierównościach ekonomicznych pokrywających się z rasowymi; uważał on, że państwo zaniedbujące najbiedniejszych obywateli (z reguły czarnych) nie powinno wydawać fortuny na program kosmiczny: „Naszymi statkami kosmicznymi wyluczamy w stratosferze autostrady [...]. Wydaje się jednak, że słyszę, jak Bóg wszechświata mówi »Zrobiliście to wszystko, ale byłem głodny, a nie nakarmiliście mnie. Byłem nagi, a nie odzialiście mnie. Nie wejdziecie do Królestwa Niebieskiego«”. Za: Hampton Sides, *Ogar piekielny ściga mnie*, przeł. Tomasz Bieroń, Czarne, Wołowiec 2017, s. 112.

zyciorysu obrazowanej postaci, z reguły nie jest zbyt silny – najwięksi aktywiści wśród gwiazd, jak Harry Belafonte, nadal czekają na fabularne biografie. Wśród najnowszych produkcji tego typu obejmujących analizowany okres warto jeszcze wspomnieć o bardzo klasycznym *Loving* (zaliczającym się do kina Obamy, ale z pewnością nie do krytycznego retro), pokazującym sprawę *Loving vs. Virginia*. Bohaterowie, czarna Mildred (Ruth Negga) i biały Richard (Joel Edgerton) Lovingowie pobrali się w 1958 roku. W rodzinnej Wirginii oskarżono ich jednak o łamanie prawa zakazującego małżeństw międzyrasowych. Ich sprawa dostała się przed Sąd Najwyższy w 1967 roku, kiedy uznano takie związki za zgodne z konstytucją – werdykt był jednym z przełomów w prawodawstwie amerykańskim. Główną zaletą filmów takich jak *Loving* jest naświetlenie jakiegoś epizodu z historii Stanów Zjednoczonych bądź skontekstualizowanie wydarzeń już znanych. Z reguły są one jednak standardowe i powielają formułę, nie wnosząc wiele nowego do strategii prezentowania tej problematyki, co udało się chociażby w *Selmie*, *Ukrytych działaniach*, a także – mimo wad – w *Służących* i *Kamerdynerze*.

Na koniec tych rozważań chcę się więc skupić na dyskryminacji w produkcjach krytycznego retro podporządkowanych perspektywie białych, gdzie rasa nie stanowi głównego tematu. Najbardziej znaczące przykłady to *Daleko od nieba*, łączące trzy rodzaje wykluczenia – ze względu na płeć, rasę i orientację seksualną – oraz *Mad Men*, którego podejście do kwestii rasowych wzbudziło największe dyskusje. Choć zastosowano w nich odmienne strategie, oba problematyzują to samo oczekiwanie wobec koegzystencji białych i czarnych Amerykanów w erze Eisenhowera, zwerbalizowane w *Kamerdynerze*: „Gdy wchodzisz, pokój ma się wydawać pusty”. Najlepszą ilustrację tego stwierdzenia znajdziemy w filmie Todda Haynesa, w dwóch scenach, z których pierwsza rozgrywa się podczas towarzyskiego przyjęcia. Jedną ze wskazówek dotyczących momentu akcji – 1957 roku – jest omawiana na nim sprawa desegregacji liceum w Little Rock (sytuacja pokazywana także w *Kamerdynerze* i *Masters of Sex*). Jeden z gości żartuje, że w Connecticut, gdzie mieszkają bohaterowie, taka sytuacja by się nie zdarzyła. Początkowo – i ste-

reotypowo – można przypuszczać, że chodzi mu o odmienność w traktowaniu rasy na Południu i Północy, mężczyzna kończy jednak swoją kwestię: „U nas po prostu nie ma czarnych”, po czym kamera w travellingu pokazuje usługujących mu afroameerykańskich kelnerów – służbę jeszcze mniej zauważalną dla białych niż nianie w *Służących*<sup>666</sup>.

Druga ze wspomnianych scen z *Daleko od nieba* rozgrywa się w luksusowym kurorcie, w którym Cathy i Frank nieskutecznie próbują odbudować relację małżeńską. Gdy do basenu dla gości wchodzi czarne dziecko, natychmiast przybiega jego ojciec – pracownik hotelu – zabiera je i beszta, czego świadkiem są stojący tuż obok Frank oraz patrząca z oddalenia Cathy. Kamera podąża za Frankiem, wymieniającym z żoną luźne uwagi na temat pogody, i dopiero po kilku sekundach – „przywołana” słowami dobiegającymi z basenu – wraca, by pokazać rodziców zabierających białe dzieci z wody. W kolejnym, nieco wydłużonym ujęciu widać całkowicie opustoszały basen.

Przykłady te wskazują, że oprócz generalnego tematu dyskryminacji i jej konkretnych przejawów niezwykle istotna w filmie Haynesa (oraz *Masters of Sex*) jest kwestia widzialności i tego, co można ukryć za fasadą. O ile kamuflaż jest możliwy dla Cathy i Franka, o tyle nigdy nie obejmie Afroamerykanów, ponieważ ich odmienność widać. Dlatego w diegezie – i świecie lat pięćdziesiątych (zarówno rzeczywistym, jak i zapośredniczonym przez ówczesne filmy) – segregacja jest tak podkreślana, a czarnoskórzy są całkowicie poza marginesem przedmieść<sup>667</sup>. Z tego powodu Cathy w pierwszym odruchu reaguje lękiem, gdy na

<sup>666</sup> Swoistą odpowiedzią na tę scenę jest *Mirror, Mirror* (2/8), odcinek *Masters of Sex*, w którym Libby idzie z mężem na przyjęcie, gdzie obsługę stanowią oczywiście Afroamerykanie. W błyskotliwie nakręconej, choć króciutkiej scenie, stosując serię ujęć POV (cała figura montażowa – postać patrząca oraz obiekt jej spojrzenia) oraz kompozycję kadru (zagęszczenie postaci), twórcy wskazują moment, w którym Libby zaczyna dostrzegać to, co wcześniej było dla niej niewidzialne, czyli obsługę. Stanowi to komentarz do konsekwencji dominowania tylko jednej perspektywy.

<sup>667</sup> Problematykę segregacji przestrzennej poruszał – z punktu widzenia czarnych postaci – film *Rodzynek w słońcu* z Sidneyem Poitierem w roli głównej.

trawniku swego domu dostrzega Raymonda – czarny mężczyzna jest dla niej widokiem niespotykanym i kojarzonym z zagrożeniem (to samo przydarza się Libby Masters). Podobną reakcję u reszty społeczności wywołuje późniejsze pojawienie się Raymonda z córką na wernisażu sztuki; porównywalną sensację wzbudza jednak także Raymond, gdy przyprowadza Cathy do restauracji uczęszczanej przez czarnych. Dla jej społeczności mieszanie ras oznacza towarzyski dyskomfort, dla jego – zagrożenie, potwierdzone w reakcjach na rozwijającą się w miarę rozpadu jej małżeństwa przyjaźń z Raymondem. Ona spotyka się z obmową i ostracyzmem, ponieważ relacje z Afroamerykaninem naruszają tradycyjną hierarchię i fasadowość stylu życia białej klasy średniej. Nieprzypadkowo mąż Cathy, Frank – sam przecież mierzący się z brakiem społecznej akceptacji – nakazuje jej zerwanie kontaktów z Raymondem w imię obrony własnej reputacji. Z kolei córka Raymonda doznaje przemocy, zostaje zaatakowana i rannona, a ich dom obrzucony kamieniami<sup>668</sup>, co skłania Raymonda do przeprowadzki do Detroit, gdzie, jak zaznacza, nie będzie już próbował przekraczać barier.

Film Haynesa opowiada o przełamywaniu uprzedzeń na poziomie indywidualnym – w jednej z ostatnich scen, wzruszającym pożegnaniu na stacji kolejowej, Cathy wreszcie potrafi spojrzeć na Raymonda tak, jak on widzi ją: bez społecznych obciążeń, „ponad powierzchnią, ponad kolorem”. Okazuje się jednak, że nawet najbardziej emocjonalne relacje są wpisane w zewnętrznie narzucane ramy. Widać to już w scenie pierwszej rozmowy Cathy z Raymondem, gdy ten wyjaśnia jej, że przyszedł w zastępstwie swego ojca, ogrodnika Whitakerów, który zmarł. Bohaterka w odruchu szczerego współczucia kładzie mu rękę na ramieniu, co zostaje podejrzone przez lokalną dziennikarkę, przygotowującą artykuł o „państwu Magnatech”. Znamienne, że ten spontaniczny, przyjacielski gest – znacznie bardziej naturalny i ludzki niż to, co dzieje się między Cathy a jej mężem – na-

<sup>668</sup> Jednym z zarzutów kierowanych pod adresem Haynesa jest to, że dom Raymonda obrzucają kamieniami nie biali (na przykład chłopcy, którzy zaatakowali jego córkę), lecz czarnoskórzy sąsiedzi. Por. Sharon Willis, *The Politics of Disappointment...*

tychmiast zostaje zawłaszczony i przypisany do innego porządku relacji. W gotowym artykule pojawia się bowiem zdanie: „kobieta równie oddana swej rodzinie, co życzliwa wobec Murzynów”. Bezpośrednie relacje między Cathy a Raymondem zostają więc zhierarchizowane, a Afroamerykanie tradycyjnie sprowadzeni do grupy upośledzonej, której można okazać albo pobłażliwość, albo zainteresowanie przeznaczone dla potrzebujących pomocy i łaski. Wprowadza to dodatkowy komentarz dotyczący białych liberałów, dla których Afroamerykanie mogą być kwestią dobroczynności, ale nie będą równorzędnymi partnerami. Myśl ta zostaje podtrzymana w dalszej części filmu, gdy Cathy – nie radząc sobie z przepaścią między własnymi potrzebami emocjonalnymi a społecznym przyzwoleniem – ucieka w ten schemat i zastępuje rozmowy z Raymondem pozornym zaangażowaniem w wolontariat na rzecz NAACP; znajduje też rozwinięcie w *Masters of Sex* i pracy Libby Masters dla CORE<sup>669</sup>.

Zarysowanie wszystkich wątków – udomowionej kobiety, rasowego i homoseksualnego – pozwala w wypadku *Daleko od nieba* mówić zarówno o strategii wypełniania luk, jak i poszerzaniu perspektywy. Choć bowiem dominuje spojrzenie Cathy – niewiele scen rozgrywa się bez jej obecności – istotną rolę odgrywa także Raymond, którego podmiotowość nie ulega wątpliwości, a jego racje, spojrzenie na świat i emocje mogą wybrzmieć. Inaczej jest w *Mad Men*, gdyż serial konsekwentnie rozgrywa się wśród białej klasy średniej i wyższej, pracowników agencji reklamowej z Madison Avenue oraz ich rodzin. Tak homogeniczne i zamknięte środowisko uniemożliwiło wprowadzenie postaci afroamerykańskich podobnych do Raymonda. Odmiennie od wielu produkcji krytycznego retro, zwłaszcza należących do kina Obamy, *Mad Men* nie oferuje więc żadnego rodzaju kontrapamięci, biała perspektywa jest tu dominująca, choć rozdzielona na kobiety i mężczyzn. Krytycy zarzucali zresztą twórcom, że nie rozwinięli wątku Carli (Deborah Lacey), czarnej służącej Dra-

<sup>669</sup> Tak początkowo traktują Libby pracujący tam Afroamerykanie – jako znużoną panią domu szukającą rozrywki w dobroczynności; obraz ten zmienia się pod wpływem autentycznego zaangażowania Libby w sprawę.

perów, poprzez wprowadzenie w diegę jej spraw rodzinnych i uniezależnienie jej ekranowej egzystencji od obecności białych.

Choć obserwacje te są słuszne, nie oznaczają, że kwestia uprzedzeń rasowych i etnicznych nie jest w *Mad Men* podejmowana. Wręcz przeciwnie, zostaje wprowadzona już w otwierającej scenie pilotażowego odcinka *Smoke Gets in Your Eyes*, w którym poznajemy Dona Drapera pracującego w zatłoczonym (i zadymionym) klubie nad kampanią reklamową Lucky Strike. Paradoksalnie, pierwsze słowa w serialu wypowiada czarny kelner (Darryl Alan Reed), z którym Draper, w poszukiwaniu inspiracji, nawiązuje rozmowę o paleniu. Natychmiast zjawia się szef sali, pytając karcąco: „Przepraszam pana, czy nasz Sam pana niepokoi? Bywa czasem gadatliwy”. Draper go jednak odprawia, nie w imię egalitaryzmu (choć jest to cecha tej postaci), ale interesu – rozmowa z Samem może być użyteczna dla jego pracy. Te pierwsze kilka minut serialu definiuje sposób problematyzacji rasy we wszystkich późniejszych sezonach. To, że czarni aktorzy są obsadzeni w rolach służących (kelner Sam, windziarz Hollis [La Monde Byrd], opiekunka do dzieci Carla), nie jest tu wyrazem bezrefleksyjnej reprodukcji stereotypów rasowych przez dekady panujących w Hollywood, lecz ich wyostreniem i naświetleniem. Twórcy nie wychodzą wprawdzie poza zamknięty krąg społeczny, ale maksymalnie podkreślają jego hermetyczność, dokonując dekonstrukcji wyłącznie białej perspektywy. Przewrotna i demaskatorska strategia, oparta przede wszystkim na kontrapunkcie i ironii, zakłada bowiem, że właśnie poprzez bohaterów funkcjonujących w snobistycznym odizolowaniu można wskazać wykluczenie wszystkich pozostałych. Powinno być ono tym bardziej zauważalne dla widzów, im bardziej naturalne wydaje się dla postaci lekko wygłaszających ksenofobiczne kwestie: „Czy zatrudniliśmy jakichś Żydów? – Nie na mojej zmianie” (*Smoke Gets in Your Eyes*).

Żyd, podobnie jak czarnoskóry, okazuje się jednak potrzebny już w pierwszym odcinku – Rachel Menken (Maggie Siff), nowa klientka, właścicielka luksusowego, żydowskiego domu towarowego w Nowym Jorku, nie powinna poczuć się obco otoczona samymi WASP-ami. Takiego kapitalizowania swej obecności

doświadcza prawie każda „inna” postać pojawiająca się w serialu – także dlatego scena otwierająca jest tak znacząca. Biali przypominają sobie bowiem o czarnych wtedy, gdy mogą ich w jakiś sposób wykorzystać, a sytuacja inicjalna powtarza się w odcinku *The Fog* pomiędzy Pete’em Campbellem (Vincent Kartheiser) a windziarzem Hollisem. Pete chce, by klient wykupił reklamy w „Ebony”, czołowym magazynie Afroamerykanów, ponieważ wyniki sprzedaży wzrosły w czarnych dzielnicach wielkich miast. Idzie po radę do pierwszego i zapewne jedyne go czarnego, z jakim ma do czynienia, czyli windziarza, który, choć – podobnie jak kelner Sam – spodziewa się samych kłopotów z rozmowy z białym, wytyka Pete’owi, że jego społeczność „ma większe problemy niż telewizory”.

Punkt widzenia białego bohatera, ale dający wgląd w sytuację wykluczenia, pojawia się w odcinku *The Inheritance* (2/10), gdy Paul Kinsey (Michael Gladis) jedzie wspierać rejestrację czarnoskórych wyborców w Missisipi i okazuje się jedynym białym pasażerem w autokarze. Z jednej strony jest to awers rzeczywistości dominującej w *Mad Men* – na pytanie, jak ocenia zatrudnienie w pewnej firmie pierwszego Afroamerykanina, Draper stwierdza: „Nie chciałbym być w skórze tego chłopaka” (*Six Month Leave*, 2/9)<sup>670</sup>. Z drugiej, nawet liberalne zachowania białych postaci są ukazane jako podszyte hipokryzją – Kinsey może i ma czarną dziewczynę, ale tak naprawdę potrzebną mu jako atrybut niepokornego członka bohemy; wprawdzie jedzie z nią do Missisipi, ale dopiero kiedy jego delegacja do Los Angeles zostaje odwołana. Nawet „przełom rasowy” dokonujący się na początku piątego sezonu (*A Little Kiss*, 5/1) w agencji Sterling Cooper Draper Pryce, czyli przyjęcie pierwszej czarnoskórej sekretarki, jest ukazany ironicznie, nie jako przejaw solidarności społecznej i otwarcia na nowe czasy, ale element walki o wizerunek wymuszony manipulacją ze strony konkurencji oraz wynik wewnętrznych kalkulacji (dziewczyna nie zostaje posadzona w recepcji, by nie zniechęcać białych klientów). Zarówno biali, jak i czarni tkwią więc w sztywnych, asymetrycznych ramach, przy czym

<sup>670</sup> Podobnie jest w *Masters of Sex*, gdy w biurze CORE Libby jest jedyną białą.



biali bezrefleksyjnie przyjmują je jako jedyne słuszne i naturalne – tak jak pokolenia przed nimi.

Tego typu wątki, oscylujące na obrzeżach głównych linii fabularnych, podkreślają całkowite oddzielenie dwóch światów oraz ignorancję białych, nawet tych, którym nie sposób zarzucić otwartego rasizmu. Szczególnie wybrzmiewa to w odcinkach, w których elementem tła historycznego są niepokoje rasowe, jak wspomniany zamach w Birmingham. Z kolei *Mystery Date* (5/4) łączy dwa wydarzenia zaprzatające uwagę Amerykanów w lipcu 1966 roku – brutalne, nierozwiązane wówczas morderstwo popełnione na ośmiu pielęgniarkach oraz przemoc w czarnych dzielnicach wielkich miast, także w Harlemie. Jedna z postaci stwierdza, że zamieszki rasowe rychło zostaną zastąpione na okładce „Life’a” przez sensację otaczającą śledztwo w sprawie mordu, i rzeczywiście, nie dba o nie nikt poza jedyną w agencji czarnoskórą pracownicą, Dawn (Teyonah Parris). O ile jednak dla Dawn uliczna przemoc to codzienność, o tyle tajemnicze morderstwo jest dla wszystkich pozostałych makabryczną abstrakcją, każącą z lękiem oglądać się za siebie, ale o statusie podobnym do krwawego filmu bądź powieści, choć nadal bardziej realną niż to, co dzieje się w sąsiedniej dzielnicy. Dlatego gdy zamiast ryzykować powrót metrem Dawn nocuje u Peggy, ta jest kompletnie nieświadoma, czego tak naprawdę obawia się koleżanka. „Przecież nie jesteś pielęgniarką” – śmieje się, dopiero po krępującej chwili uświadamiając sobie, że Dawn boi się zamieszek, a nie seryjnego mordercy, rzeczywistości, a nie budzącej niezdrowe zainteresowanie sensacji.

Jeszcze ostrzejszym przykładem hermetyzmu świadomości białej klasy średniej jest odcinek *The Flood* (6/5), którego tło stanowi zabójstwo Martina Luthera Kinga. Wydarzenie to jest wprowadzone inaczej niż kryzys raketowy w finale drugiego sezonu (*Meditations in an Emergency*) bądź zamach na Johna Kennedy’ego pod koniec trzeciego (*The Grown-Ups*, 3/12). Tamte wydarzenia pokazano jako powszechną i jednoczącą traumę, dotykającą wszystkich na równi – na przykład Betty Draper ogląda wiadomości o zamachu wspólnie z Carłą, obie płaczą. Zwizualizowaniem tej jedności były ujęcia kolejnych grup bohaterów

śledzących relację telewizyjną – wszyscy oglądają ten sam program (słynna relacja Waltera Cronkite’a) i budują jedno wspomnienie, zapośredniczając je przez unifikujące doświadczenie medialne. Martin Luther King jest natomiast postrzegany przez białych bohaterów jako postać istotna, ale niekoniecznie dla nich, należąca do innego świata, niejako równoległej – czarnej – rzeczywistości<sup>671</sup>. Choć więc są poruszeni zamachem – kolejnym aktem przemocy, jakiego doświadczyły Stany Zjednoczone w dekadzie tracenia rzekomej niewinności – to uważają, że jest to coś, co przydarzyło się komuś innemu. Ilustruje to zarówno scena w restauracji pokazująca temperaturę emocji towarzyszącą załamany czarnym kucharzom i kelnerom, jak i reakcje w biurze, gdy prawie każdy czuje się zobligowany do złożenia szczególnych kondolencji czarnym sekretarkom (w szóstym sezonie są już dwie). Peggy i Joan próbują niezgrabnych uścisków i pocieszeń – „słyszałam, że mogło być znacznie gorzej” – Don chce odesłać Dawn na siłę do domu; żadne z nich nie czuje się przy tym zręcznie, co przytrafia się ludziom skrupowanym cudzym nieszczęściem budzącym współczucie, ale nie współodczuwanie.

Jednocześnie twórcy wprowadzają element ironiczny, podkreślający stale obecny w serialu wątek instrumentalizowania Afroamerykanów – Harry Crane (Rich Sommer) martwi się wyłącznie odwołaniem programów w telewizji i związanym z tym spadkiem przychodów z reklam; agentka nieruchomości zatrudniana przez Peggy wieszczy doskonały interes, ponieważ tragedia może spowodować spadek ceny upatrzonogo mieszkania; Henry Francis pracujący w biurze burmistrza dba o to, jak jego szef wypadł podczas opanowywania zamieszek. Także to sprawia, że *The Flood* jest jednym z bardziej poruszających odcinków *Mad Men* związanych z wielkimi wydarzeniami historycznymi; emocje budzi w nim zarówno sama tragedia, jak i obnażany w jej

<sup>671</sup> W *Nie jestem twoim murzynem*, filmie opartym na niedokończonym esej *Remember This House* amerykańskiego pisarza Jamesa Baldwina, pojawia się obserwacja (odnośnie do zamachu w Birmingham) ujmująca istotę sytuacji panującej w latach sześćdziesiątych między czarnymi a liberalnymi białymi, zdiagnozowanej też w *Mad Men*: „Biali ludzie chcą być utwierdzeni w wierze, że Birmingham leży na Marsie”.

obliczu, precyzyjnie zarysowany międzyludzki dystans, zgodnie z sugestią twórców – niemożliwy do pokonania.

Choć więc świat *Mad Men* rzeczywiście zasiedlało niewiele postaci innych niż białe, obecna jest w nim kwestia wykluczenia, które wraz z progresem społecznym zmienia status z prawnego – integracja postępuje, agencja zatrudnia kolejne Afroamerykanki i Żydów, awansuje kobiety – na strukturalny i kulturowy. Jest on bardziej „miękki” i bliższy współczesności, a wynika z obcości i osobności – braku wspólnoty doświadczeń. Biali nie interesują się ani pozycją społeczną, ani rodzinami i warunkami życia obsługujących ich czarnych, którzy najczęściej pozostają dla nich całkowicie niewidzialni. Czarni nie mają zaś wstępu do hermetycznego świata białych<sup>672</sup>. Paradoksalnie, ujęcie to wydaje się trafniejsze i bardziej bezkompromisowe niż strategia zastosowana w późniejszym o kilka lat *Masters of Sex*, serialu osadzonym w podobnym czasie, którego twórcy chcieli jednak uniknąć krytyki, jaka dotknęła homogeniczną diegezę *Mad Men*. Wprawdzie „odprowadzają” służącą Coral do domu (widzowie *Mad Men* nigdy nie poznają rodzin Carli, Hollisa i Dawn), wprowadzają walkę o prawa obywatelskie oraz wątek miłości międzyrasowej, lecz są to zaledwie punkty na drodze Libby Masters do emancypacji. Inicjując relację seksualną z Robertem (Jocko Sims), Libby wygłasza monolog, który mógłby stać się *credo* wszystkich sfrustrowanych pań domu z krytycznego retro, podsumowujący jednak rolę Afroamerykanów w tym serialu<sup>673</sup>: „Byłam dobra w przestrzeganiu reguł, byciu pupilką nauczyciela. Ale potem

<sup>672</sup> Do problemu widzialności i barier przestrzennych w bardzo dosłowny sposób powrócił w 2017 roku George Clooney w *Suburbiconie* (na podstawie scenariusza braci Coen). Film nie należy do subtelnych i posługuje się oczywistymi zabiegami, na co wskazuje już sam tytuł, będący zarazem nazwą idealnej dzielnicy, summy wszystkich przedmieść. Podobnie wprost potraktowana jest kwestia rasy. Do *Suburbiconu* wprowadza się czarna rodzina, zakłócając jego homogeniczność i wywołując w białych sąsiadach narastającą nienawiść, reakcję zaczynającą się od zdziwienia, a kończącą na zamieszkach przywodzących na myśl nie tyle rasowe niepokoje w miastach północy (jak Detroit w 1967 roku), ile lincze na Południu oraz europejski faszyzm.

<sup>673</sup> *One for the Money, Two for the Show* (2/11).

dorosłam i już nie było nauczycieli, których mogłabym zadowolić. Tylko idea tego, czego ludzie oczekują od ładnej dziewczyny: pięknie urządzić dom i dobrze wychować dzieci [...]. I tak żyjesz, a twoja potrzeba bycia dobrą ucisza cię tak bardzo, że zapominasz brzmienia własnego głosu. Wszyscy zapominają o twoim istnieniu”. Robert jest dla niej istotny, bo – choć nastawiony krytycznie – „przynajmniej ją widzi, sprawia, że przestaje być niewidzialna”. Znamienne, że romans trwa tylko dwa odcinki (*One for the Money, Two for the Show, The Revolution Will Not Be Televised*, 2/11–12), a w trzecim sezonie (rozgrywającym się kilka lat później, w 1965 roku) o Robercie nikt już nie wspomina, przyczynę końca jego związku z Libby poznajemy dopiero w ósmym odcinku.

Paradoksalnie, *Masters of Sex* tematyzuje jednak instrumentalne wykorzystanie uprzedzeń rasowych, co wprowadza w tekst pewną (i nie jedyną) niekonsekwencję. W pierwszej części drugiego sezonu – czyli jeszcze przed romansem Libby – doktor Masters, z powodu kontrowersji wokół badań nad seksualnością wyrzucony z kliniki uniwersyteckiej, zaczyna pracę w szpitalu w czarnej dzielnicy. Jego dyrektor dąży do desegregacji, lecz jednocześnie nie chce się zgodzić na udział czarnoskórych w badaniach, przywołując długą i nieznaną Mastersowi tradycję przymusowego wykorzystywania ich do eksperymentów medycznych. Masters sugeruje więc, że jego praca pomoże rozwiązać stereotypy na temat seksualności Afroamerykanów<sup>674</sup>. Gdy jednak Masters ma być tematem artykułu czarnej dziennikarki, wpisującej go w bliską jej czytelnikom narrację o samotnym buntowniku, którego walka z hipokryzją budzi niezadowolenie konserwatywnego establishmentu, bohater obawia się, że rola bojownika z systemem zaszkodzi jego projektowi. Chcąc zablo-

<sup>674</sup> Chodzi o takie stereotypy, jak zagrażający białym kobietom czarny brutal bądź czarna Jezebel – kobieta tak niezaspokojona seksualnie, że aż nie da się jej zgwałcić, ponieważ zawsze jest chętna; szerzej o czarnym brutalu pisze przywoływany już Donald Bogle, natomiast stereotyp czarnej Jezebel problematyzuje na przykład Deborah Gray White w książce *Ar'n't I a Woman? Female Slaves in the Plantation South*, W.W. Norton & Company, New York–London 1999.

kować publikację, drugi raz w tym samym odcinku (*Blackbird*, 2/6) instrumentalizuje przemoc dla własnych celów, tym razem odwracając wektor i szantażując wydawcę podaniem fałszywych danych na temat seksualności czarnych, a tym samym grożąc eskalacją tych stereotypów, które w stanach południowych stały się usprawiedliwieniem linczów.

Twórcy *Mad Men* konsekwentnie unikają instrumentalizacji bohaterów, nawet epizodycznych, koncentrując się na wyeksponowaniu ich uprzedmiotowienia – immanentnego dla społeczeństwa, którego panoramę kreślą. Diagnoza, jaką mu stawiają, bezpośrednio łączy się z wybraną przez nich strategią niewychodzenia poza ciasne horyzonty białego, uprzywilejowanego świata. I oni, i autorzy *Masters of Sex* oraz pozostałych – uzupełniających się – produkcji odpowiedzialnością za taki stan rzeczy przynajmniej częściowo obarczają społeczną izolację i ignorancję, niezrozumienie cudzej perspektywy. W późniejszych dekadach można do tego dodać także zawłaszczenie pamięci zbiorowej przez jedną, uprzywilejowaną grupę społeczną.

## 5. Klęska zewnątrzsterowności

*Franklin D. Wheeler zaliczał się do garstki tych, którzy szli pod prąd. Robił to z przepraszającą powolnością i godnością (taką przynajmniej miał nadzieję), bocznymi drzwiami kierując się ku drzwiom za kulisy.*

Richard Yates, *Droga do szczęścia*<sup>675</sup>

Jedną z obsesji ery Eisenhowera była męskość i próby jej przeddefiniowania, dostosowania do wymogów nowego, powojennego, zewnątrzsterownego społeczeństwa – nawet melodramat, gatunek tradycyjnie i stereotypowo uważany za kobiecy, został wówczas w dużej mierze przeorientowany w duchu *male weepie*. Krytyczne retro przeciwnie, przywróciło lata pięćdziesiąte kobietom, na plan pierwszy wysuwając nie tylko postaci wcześniej

<sup>675</sup> Richard Yates, *Droga do szczęścia*, przeł. Alina Siewior-Kuś, Sonia Draga, Katowice 2009, s. 34.

służebne, ale też ich problemy wynikające właśnie ze zdominowania. W filmach tych mężczyźni często są albo oddelegowani na drugi plan i peryferia (z zajmowanego teraz przez kobiety centrum), albo podporządkowani kwestiom innym niż tematyka męskości. Na przykład tam, gdzie oś konfliktu stanowią relacje między białymi a Afroamerykanami, mężczyźni bohaterowie zostają ograniczeni do reprezentacji rasy, jak w *Kamerdynerze*, a wzorce męskości są albo nieobecne, albo nieproblematyzowane<sup>676</sup>. Dobrym przykładem będą też filmy biograficzne, jak *Get on Up*, gdzie przemoc wobec kobiet, temat dobrze nadający się do analizy trudnej męskości, jest traktowana po prostu jako epizod w życiu bohatera. Czasem wynika to z hierarchii zagadnień i konwencji, czasem z kwestii umiejętności podejścia do tematu. *Płoty* mogłyby uczestniczyć w dyskursie o męskości, co byłoby interesujące tym bardziej, że akcja rozgrywa się wyłącznie w czarnym środowisku w latach pięćdziesiątych. Są jednak chaotyczne w przekazie, jakby Denzel Washington w roli reżysera nie mógł się zdecydować na krytyczne spojrzenie na postać, którą grał jako aktor. Troy Maxson z jednej strony jest złym mężem i ojcem, nieodczuwającym wewnętrznego konfliktu, który mógłby wynikać z opresyjnego typu reprezentowanej przez niego męskości, z drugiej Washington wyraźnie opowiada się po stronie bohatera, umniejszając przy okazji rolę Violi Davis jako jego żony Rose<sup>677</sup>.

Krytyczne retro i kino Obamy nie oferują więc zbyt wielu studiów męskości, zwłaszcza w zestawieniu z latami pięćdziesiątymi i osiemdziesiątymi (tu dominowało głównie kino nowego bar-

<sup>676</sup> Paradoksalnie, przywodzi to na myśl filmy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych z Sidneyem Poitierem, w których zawsze reprezentował on rasę i idące za tym kwestie społeczne, a zarazem – inaczej niż wielu białych aktorów jego pokolenia – był ukazywany asekualnie. Wpisywało się to w stereotyp wuja Toma, który nie mógł zagrazać białym mężczyznom ani interesować się ich kobietami.

<sup>677</sup> Być może dodatkowym powodem problematyczności tych reprezentacji jest to, że pierwowzór literacki filmu, sztuka *Fences* Augusta Wilsona, pochodzi z 1985 roku. Pod względem spojrzenia na role płciowe film jest bliższy konserwatywnej atmosferze reaganizmu niż współczesnej wrażliwości.

barzyństwa). Te, które pojawiają się w wybranych produkcjach – przede wszystkim w *Mad Men*, *Masters of Sex* i *Drodze do szczęścia* – należą jednak do szczególnie wnikliwych i wieloaspektowych. Z jednej strony w istotny sposób odnoszą się do projektu społecznego lat pięćdziesiątych, stając się komentarzem zarówno do zachowań poszczególnych bohaterów, jak i reprezentowanej przez nich rzeczywistości. Z drugiej, można traktować je uniwersalnie, wykraczają bowiem poza ramy ery Eisenhowera, wpisując się także w dyskurs współczesny.

Lata pięćdziesiąte przyniosły nacisk na emocjonalność, ideę *togetherness* i wynikający z nich nowy model męskości. Był to jeden z kluczowych elementów budowania powojennego społeczeństwa nastawionego na rodzinę, konsumpcję, walkę z komunizmem i podbój kosmosu. Hollywood z dużą konsekwencją realizowało to założenie, patologizując męskość typu alfa i proponując w jej miejsce wersję łagodniejszą, zarówno pod względem charakteru, jak i strategii wizualizacji. To, jak mężczyźni naprawdę odnajdywali się w tym wzorcu, jest kwestią całkowicie osobną – ówczesna konserwatywna krytyka *togetherness* jest zapewne nawet mniej wymowna niż fenomenalna popularność reklam papierosów Marlboro z ikoniczną postacią archetypicznie męskiego kowboja. Kampania zainicjowana w 1954 roku odwoływała się bowiem dokładnie do tego wzorca męskości, który był rzucany z piedestału przez kino – wewnątrzsterownego samotnika, zdobywcy pogranicza.

Także wspomniane produkcje, *Mad Men*, *Masters of Sex* i *Droga do szczęścia*, sugerują konflikt między mijającymi a nadchodzącymi oczekiwaniami wobec męskości. Ekspozują przy tym arbitralność i problematyczność rozwiązań manifestowanych w popkulturze ery Eisenhowera. Ideologia epoki zostaje w krytycznym retro skompromitowana nieidealistycznym podejściem do bohaterów, tak naprawdę śmiało i chętnie korzystających z uprzywilejowanej, tradycyjnej pozycji społecznej, bynajmniej nie tęskniących za udomowieniem. Dlatego też w przewrotny sposób zostaje potraktowana kwestia pracy zawodowej. Twórcy odcinają się zarówno od wizji z lat pięćdziesiątych – mężczyzn jako jedynych żywicieli rodziny, zniechęcanych do indywidu-

alizmu i kariery kosztem rodziny – jak i od późniejszej krytyki kariery korporacyjnej, która pojawiła się wraz z antykonsumpcyjnymi wartościami kontestacji i kontrkultury.

Z jednej strony wskazują więc nierównowagę presji wywieranej na kobiety i mężczyzn oraz większą swobodę, z jaką ci drudzy mogli kierować własnym życiem. Implicytnym tematem staje się niemożność uspołnienienia samej ideologii, rozdzielającej sfery kobiecą i męską przez wykluczenie kobiet z pracy, ale zarazem chęć włączania mężczyzn w sprawy rodzinne. Z drugiej, duży jest nacisk na wagę nie tyle pracy, ile właśnie kariery korporacyjnej jako istotnego elementu samorealizacji i niezależności – zarówno dla postaci kobiecych, jak i męskich. Oznacza to zdystansowanie się od jej negatywnego ideologicznego postrzegania, a w krytycznym retro korporacja zyskuje może nie pozytywny wydźwięk znany z kina lat pięćdziesiątych, ale przynajmniej neutralny, co nie zdarzało się zbyt często po ich zakończeniu. Jest to interesujące, jednoznacznie negatywny obraz bezosobowej struktury byłby bowiem bardzo na czasie, skoro kolejne kryzysy ekonomiczne wywołały falę filmów pokazujących korporacje jako instytucje-monstra, zepsute przez tworzących je ludzi i korumpujące kolejnych, czego przykłady znajdziemy w *Chciwości* (*Margin Call*, 2011, reż. J.C. Chandor) i *Wilku z Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, 2013, reż. Martin Scorsese).

Bohaterowie *Masters of Sex*, *Mad Men* i *Drogi do szczęścia* to jednak mężczyźni, dla których praca jest najważniejsza – to jej podporządkowują pozostałe aspekty życia, w niej znajdują poczucie spełnienia i przynależności, swoje miejsce w świecie. Dlatego we wszystkich trzech produkcjach kwestia męskości zostaje szczególnie silnie powiązana z karierą, nie stanowiąc już jednak ideologicznego przepisu na szczęście, lecz skupiając się na sprzecznościach płynących z ról społecznych. Interesujące jest przy tym, że taki sposób ukazania problemów bohaterów – nie licząc Franka Wheelera – jest stosunkowo mało zależny od samych okoliczności społecznych lat pięćdziesiątych. Napięcia w ramach męskiej roli w *Masters of Sex* i *Mad Men* jawią się bowiem jako – do pewnego stopnia – uniwersalne. Ani Bill Masters, ani Don Draper nie zostają wpisani w dylematy znane z filmów



korporacyjnych lat pięćdziesiątych – nie muszą wybierać między szczytami zawodowymi a rodziną (rozwodzą się z innych powodów), a gdy zdobywają stanowiska, nie ekstrapolują wzorca opiekuńczej męskości na całą firmę, jak bohater *Rady nadzorczej*. Zostają podporządkowani zasadzie psychologicznego prawdopodobieństwa, a nie nakazowi testowania rozwiązań ideologicznych na użytek widzów. Ponadto już w punkcie wyjścia nie wpisują się w ustalone w epoce wzorce, przede wszystkim dlatego, że żaden z seriali nie pokazuje konformizmu (wręcz przeciwnie). Innymi słowy, twórcy krytycznego retro kierujący kamery na kobiety pokazywali klęskę i koszty prób podporządkowania. Produkcje stawiające w centrum mężczyzn sugerują z kolei, że ich bohaterowie nie brali tych oczekiwań do siebie, kreowali świat według własnych potrzeb, czerpiąc z niego i odmawiając rezygnacji z własnych przywilejów oraz wewnątrzsterowności.

Taką postacią jest Bill Masters, a w *Masters of Sex* kwestia męskiej tożsamości podejmowana jest najintensywniej. O ile bowiem Don Draper reprezentuje nie tylko idee męskości i kariery, ale też ucieleśnia Amerykę XX wieku i kilka jej mitów, a Frank Wheeler staje się przyczynkiem do rozważań o szerszej kwestii konformizmu i hipokryzji, o tyle główną funkcją Billa Mastersa jest dźwiganie na swych barkach problematyki męskości. Cztery sezony serialu (46 odcinków) oraz jego tematyka dają zresztą wykorzystaną możliwość przeprowadzenia takiej analizy na wiele sposobów. Przede wszystkim odbywa się to na poziomie fabularnym, gdyż twórcy nie uciekają się do żadnych szczególnych zabiegów wizualnych – podobnie jest w *Mad Men*, gdzie środki związane ze stylizacją i podkreśleniem cielesności są zarezerwowane dla kobiet. Bill Masters jest więc głównie zaangażowany w pracę – niewykluczone, że najczęściej padające w serialu słowo to „badania”.

Bohatera poznajemy w 1956 roku, gdy jest już uznanym ginekologiem, położnikiem i specjalistą od niepłodności o krajowej sławie, zaczynającym realizować prawdziwą, pochłaniającą go pasję, czyli opisywanie ludzkiej seksualności, czemu podporządkowuje rodzinę, stabilność zatrudnienia i przyjaźnie. Jest uosobieniem wszystkiego, co lata pięćdziesiąte odrzucały, czyli

wewnątrzsterownym indywidualistą, rządym sławy, uznania i – jak sam mówi – Nagrody Nobla, organicznie niezdolnym do *togetherness*. W drugim i trzecim sezonie dodano mu też inne cechy samca alfa, takie jak okazjonalna skłonność do przemocy i zainteresowanie tężyzną fizyczną. Paradoksalnie, pozostaje to w zgodzie z samym charakterem pracy bohatera, który bezpruderyjnie łamie wszelkie tabu epoki, nie tylko przez typ badań (obserwowanie aktów seksualnych), ale też ich rzeczywiście przełomowy efekt obalający wiele panujących wówczas mitów (między innymi niepotwierdzonych empirycznie rozważań Freuda na temat kobiecej seksualności<sup>678</sup>). Masters nie jest więc człowiekiem swoich czasów i w tym sensie został z nich wyabstrahowany. Charakter bohatera i jego zmagania mają bowiem walor uniwersalny, a kwestia nacisku ery Eisenhowera na zewnątrzsterowność nie jest podejmowana w ogóle, zapewne jako zbyt abstrakcyjna i współcześnie nie dość znana<sup>679</sup> (oczywiście jest też, że żaden zewnątrzsterowny konformista nie mógłby osiągnąć tego, co stało się udziałem Mastersa i Johnson).

<sup>678</sup> W *Masters of Sex*, tak jak wcześniej w *Mad Men*, podjęta zostaje bezpośrednia krytyka freudyizmu. O ile w serialu Matthew Weinera chodzi o społeczne wykorzystanie psychoanalizy, o tyle w *Masters of Sex* ważna jest nieweryfikowalność teorii Freuda i jej nienaukowy, bo nieoparty na badaniach charakter. Zamyśl demaskatorski zostaje ujawniony już w pierwszym sezonie – w odcinku *Brave New World* (1/6), na początku widzimy samego Freuda na archiwalnych nagraniach, a z offu płynnie jego komentarz na temat kobiet, ich oziębłości i hysterii. Okazuje się, że jest to fragment wystąpienia jego córki, Anny, która rzeczywiście była wielkim autorytetem w Ameryce. Gdy jednak Virginia Johnson zadaje jej pytanie, czy na twierdzenia Freuda są jakiegokolwiek dowody, słyszy w odpowiedzi, że nie, gdyż ich przeprowadzenie byłoby nieprzyzwoite. Bohaterowie serialu negatywnie komentują założenia Freuda, na przykład rzekomą zazdrość o penisa oraz klasyfikację orgazmów, co inspiruje Virginie do podjęcia badań nad kobiecą seksualnością.

<sup>679</sup> Lata pięćdziesiąte współcześnie są często pokazywane jako ideologiczna oaza męskości alfa. Można przypuszczać, że to błędne przesunięcie wynika z kilku elementów: zapośredniczenia ery Eisenhowera przez reaganizm; powierzchownej znajomości popularnych wówczas gatunków (stereotypowo rozumiany złoty wiek westernu); skojarzenia tradycyjnej rodziny (podział ról płciowych) z określonym (silnym) typem męskości.

Relacje z kobietami oraz dziećmi pokazują, że Masters reprezentuje męskość toksyczną – żona jest dla niego akcesorium po mniejszej ważności, a ich małżeństwem rządzi asymetria uczuć. Wobec tego nawet równie trudny związek głównego bohatera *Mad Men* jawi się jako ideał. Także profesjonalno-emocjonalna relacja z partnerką zawodową, a z czasem też kochanką, Virginią, oparta jest na dominacji – Masters potrzebuje Johnson, więc ją od siebie uzależnia, blokując jej aspiracje edukacyjne i zawłaszczając jej życie, na przykład mszcząc się z zazdrości o jej kochanka. Twórcy serialu nie poprzestają jednak na pokazaniu Mastersa jako potwora – koncentrują się również na genezie jego charakteru. Targające nim wewnętrzne konflikty są bezpośrednio związane z typem męskości, jaki reprezentuje. Oprócz związków „poziomych”, z otaczającymi go dorosłymi, kluczowe znacznie mają relacje „pionowe” – z ojcem brutalnym (gdy zaczyna się akcja, już nieżyjącym), bierną wobec przemocy matką i pierworodnym synem. Inaczej niż w melodramatach rodzinnych lat pięćdziesiątych, w *Masters of Sex* rola patriarchy zostaje więc znacznie wyostrzona poprzez dodanie wątku przemocy domowej, oczywiście nieobecnej w klasycznych narracjach – emocjonalny chłód i długi cień „wielkich ojców” zostaje tu zastąpiony opisem patologicznej rodziny skoncentrowanej wokół tyрана. Stawiając na psychologiczną wiarygodność, twórcy wskazują też, że nie ma łatwego wyjścia z traumy i bardziej prawdopodobne jest reprodukcja negatywnych wzorców niż absurdalne w swej prostocie rozwiązanie ideologiczne, jakim miała być automatyczna zmiana wzorca męskości w *male weepie*. Dlatego Masters, wbrew własnym intencjom, staje się tyranem dla swego syna, nawet jeśli go nie bije. Nie potrafi się jednak zrealizować jako ojciec – początkowo, po pierwszej, zakończonej poronieniem ciąży Libby w ogóle nie chce starać się o dziecko, potem nie wie, jak je kochać.

Gdyby go umieścić w fabule z lat pięćdziesiątych, byłby więc zarówno skrzywdzonym synem, jak i dominującym ojcem usiłującym wcisnąć własnego potomka, Johnny’ego (Jaeden Lieberher), w sztywne ramy społecznie definiowanej męskości. Taki wątek pojawia się w trzecim sezonie i choć nie jest najlep-

szym przykładem scenariuszowej konsekwencji, to pełni istotną funkcję w rozważaniach o męskości. Jego problematyczność bierze się stąd, że po dwóch sezonach twórcy przeorientowują zainteresowania bohatera i nagle kierują je na hipermęski futbol amerykański<sup>680</sup>. Na tej podstawie Masters usiłuje zbudować homospołeczną więź z sąsiadem, trenerem szkolnej drużyny, obejmuje też pozycję jego asystenta. Wprowadzeniu tego wątku brak zatem motywacji wynikającej z wcześniejszych sezonów, pojawia się on jednak jako dopełnienie obrazu trudnej męskości. Znaczące bowiem, że Masters łatwiej niż z własnym synem nawiązuje kontakt ze szkolnym rozrabiaką – i prześladowcą Johnny'ego – który dobrze sobie radzi w sporcie, ale jest zaniedbywany przez rodziców. Bohater zapewne dostrzega w nim siebie samego z dzieciństwa, rozumie go więc lepiej niż syna, który nie jest typem atlety i zamiast na boisko wolałby iść do obserwatorium astronomicznego<sup>681</sup>. Ten wątek jest też echem filmów z epoki, zwłaszcza takich jak *Dom od wzgórza* Vincente Minnellego, gdzie silny ojciec narzuca synowi ściśle określony typ męskości i rozdziela hobby „męskie” (sport, polowania) od „kobiecych” (aspiracje intelektualne).

Snując refleksje na tematy genderowe, twórcy serialu nie poprzestają jednak tylko na postaci protagonisty, obciążonego przemocą wynikającą z tradycyjnych wzorców męskości i relacji domowych. Wręcz przeciwnie, wiele odcinków, w których pojawiają się pacjenci Mastersa, pozwala na poszerzenie zakresu tych rozważań, przede wszystkim dlatego, że badany przez niego temat seksualności dotyka najbardziej podstawowych kryteriów określających płęć, biologiczną i kulturową. Najlepiej widać to w odcinku *Fight*, jednym z najlepszych w serialu, którego ramę kompozycyjną i tło historyczne stanowi słynna, wielorundowa walka bokserska pomiędzy Archiem Moore'em a Yvonem Durel-

<sup>680</sup> Wprowadzone w *Fight* (2/3) zainteresowanie boksem miało silną motywację związaną z przemocą ze strony ojca.

<sup>681</sup> To kolejna dziwna niekonsekwencja – Masters, dla którego nie ma nic ważniejszego niż badania naukowe, nie potrafi nawiązać kontaktu z synem, który podziela te zainteresowania, różni ich bowiem stosunek do czynności stereotypowo męskich, jak sport.

le'em rozegrana w grudniu 1958 roku. Eksplorowany tu wątek przechodni<sup>682</sup> dotyczy Mastersa i traumy jego dzieciństwa, czyli relacji z ojcem, ściśle powiązanych z boksem – kojarzonym zarazem z agresją, jak i z samoobroną. Kluczowe są rozważania o tym, co jest siłą, a co słabością – poddanie się, czy raczej postawienie? Przemoc zostaje zestawiona z męskością wprost, w dialogu, gdy Masters stwierdza, że największą obrazą dla zawodnika jest przeciwnik, który podczas walki nie podnosi rękawic (na przykład w celu zasłonięcia twarzy). Tak postrzega się sam Masters – jako ktoś, kto nigdy nie unikał ciosów, dumny z odmowy błagania o litość („przyjmowałem to jak mężczyzna”). Virginia zauważa, że nie ma wstydu ani w przerwaniu walki, kiedy się jest rannym, ani w przyznaniu, że się jest ofiarą. Dla niej ważniejsze jest być ludzkim (z wszelkimi słabościami): „Nie chcę, żeby mój syn udawał, że wszystko jest w porządku, kiedy nie jest [...], nie to uczyni z niego mężczyzną”. Innymi słowy, dla niej męskość oznacza przede wszystkim umiejętność rozpoznawania swoich stanów – głównie emocjonalnych – i zdolność ich wyrażania (w duchu ery Eisenhowera), co z kolei jest całkiem obce Mastersowi.

W *Fight* twórcy wprowadzają też wątek epizodyczny, zamykający się w tym jednym odcinku i połączony z nim tematycznie. W pierwszych scenach Masters odbiera poród – dziecko rodzi się z cechami genitalnymi obu płci, jednak przeprowadzone badania krwi wskazują, że jest chłopcem. Oboje rodzice są w szoku, lecz matka jest otwarta, ojciec chce natomiast jak najszybciej pozbyć się problemu, bez względu na koszty (których i tak nie rozumie). Bieżąca wiedza medyczna mówi, że chirurgicznie łatwiej zachować cechy dziewczęce, usuwając penisa – ojciec skłania się ku temu, głuchy na argumenty Mastersa, że unieszczęśliwi w ten sposób dziecko będące chłopcem. Dla ojca jedynym kryterium męskości jest jednak umiejętność wejścia w rolę płciową. Interesuje go wyłącznie przyszła wydajność seksualna (potencjalnego) syna i skutki terapii – czy (gdyby dziecko pozostało chłopcem) nie byłoby „zniewieściałe”. Wszelka niepewność

<sup>682</sup> Wątek przechodni jest rozwijany w całym serialu bądź sezonie, w przeciwieństwie do wątków zamkniętych w pojedynczych odcinkach.

w tym względzie (normalna przy każdym noworodku) skłania go do rozwiązania najprostszego, wynikającego z przekonania, że tożsamość płciową warunkuje wyłącznie fakt posiadania wagi albo sprawnego penisa. Wątek ten jest lejtmotywem odcinka – sceny operacji na dziecku (prowadzonej bez wiedzy Mastersa) są zmontowane z rozmową między Billem a Virginią o jego dzieciństwie, której tłem jest mecz pięściarski. W dramatycznym finale wszystkie wątki się splatają, Masters – nieświadomy, że procedura już się zakończyła – dosłownie błaga bowiem ojca dziecka o zmianę zdania i odstąpienie od rozdzielenia tego, kim będzie ono naprawdę, z jego zewnętrzną powłoką.

*Fight* jest też jednym z przyczynków do analizowania męskości w *Masters of Sex* jako równie maskaradowej, jak kobiecość w filmach o sfrustrowanych paniach domu. Po pierwsze, jest ona konstruowana ze społecznie regulowanych przekonań – o przynależnej mężczyznom roli społecznej, płodności, orientacji seksualnej i władzy nad kobietami oraz innymi nie-mężczyznami. Po drugie, jej silnym komponentem jest spektakl, rozumiany tu jako pokaz siły i przemocy – nieprzypadkowo tłem odcinka jest walka bokserska, a ojciec hermafrodytycznego dziecka dopytuje się, czy, jeśli płeć zostanie uzgodniona do męskiej, jego syn będzie się sprawdzał w łóżku (co znamienne, w języku angielskim używa się słowa *perform* – „występ”, a sam odcinek przywołuje echa koncepcji performatywności płci Judith Butler). Motyw sprawności seksualnej jako głównego kryterium wyznaczającego męskość jest rozwijany w wątkach osobistych – Masters ma problemy z płodnością i okresowo cierpi na impotencję. Równie istotne są dwa elementy dodatkowe – nienormatywność (ważną rolę odgrywa tu temat homoseksualizmu) oraz dysfunkcje seksualne niekiedy wymagające leczenia (w klinice Mastersa i Johnson), takie jak właśnie impotencja bądź oziębłość. Duży nacisk zostaje przy tym położony nie tylko na psychosomatyczny aspekt owych przypadłości, lecz również na ich genezę społeczną. Niektóre defekty są nimi bowiem tylko dlatego, że tak zostały zdefiniowane, w rzeczywistości będąc po prostu zachowaniami nietradycyjnymi, ale nie dewiacyjnymi w potocznym sensie tego słowa (na przykład homoseksualizm).

Dlatego, koncentrując się na seksualności, twórcy serialu sprowadzają niektóre postaci drugo- i trzecioplanowe (pacjentów) do ich upodobań lub dysfunkcji, wskazując zarazem fundamentalną niemożność zmieszczenia czyjejkolwiek tożsamości w ideologicznie wyznaczonej ramie. Jeden z najważniejszych monologów Mastersa zawiera zresztą słowa: „Jak coś może być dewiacją, skoro nie ma normy?” (*Outliers*, 4/5). Paradoksalnie przynosi to niekiedy wrażenie wyabstrahowania tych wątków z czasu akcji. Badania Mastersa i Johnson oraz prowadzona przez nich klinika są bowiem czymś w rodzaju bańki mydlanej zapewniającej pacjentom poczucie bezpieczeństwa, którego z pewnością nie doświadczyliby poza nią, w rzeczywistości ery Eisenhowera. Masters i Johnson nie oceniają uczestników badań, których widzowie z kolei nie obserwują poza azyłem kliniki. Sprawia to, że choć serial posługuje się oswojonymi już ikonami krytycznego retro (jak nienazwany problem), brakuje w nim szerokiej panoramy społecznej. Jej elementy – rasizm, homofobia, nierówne traktowanie kobiet i wydarzenia historyczne (obecne szczątkowo) – są podporządkowane postaciom wiodącym, a zwłaszcza Mastersowi, którego prywatny wątek jest z kolei uniwersalizowany, stając się przede wszystkim analizą męskości i ciężaru uprzywilejowania.

### Brzemie mitu

Inaczej kwestię tę rozwiązują twórcy *Mad Men*, gdzie, po pierwsze, nie ma przypadkowych elementów, a po drugie, konstrukcja głównego bohatera zostaje konsekwentnie i z rozmachem powiązana z szeroką wizją Stanów Zjednoczonych. Trajektoria losów Dona Drapera okazuje się bowiem przewrotną metonimią dziejów dwudziestowiecznej Ameryki (do końca lat sześćdziesiątych, kiedy serial się kończy). Proces, który zachodzi w skali całego kraju – powolny, ale nieuchronny upadek mitów i wyobrażeń o erze Eisenhowera – znajduje odbicie także w sferze najbardziej indywidualnej, jeszcze bardziej prywatnej niż relacje rodzinne, czyli w tożsamości głównego bohatera, dyrektora kreatywnego

w agencji reklamowej przy Madison Avenue. Konstrukcja protagonisty jest interesująca i to przede wszystkim na niej zasadza się sukces serialu.

Tożsamość Dona – co zostaje stopniowo ujawnione przez serię retrospekcji i w toku wydarzeń – jest bowiem Baumanowską płynną tożsamością i Giddensowską tożsamością zadaną, a nie daną przez społeczeństwo, jak wszystkim pozostałym postaciom, co niemalże lokuje bohatera w ponowoczesności. Pierwszy sezon ujawnia sekret Dona, który tak naprawdę nazywa się Dick Whitman, wywodzi się z największej amerykańskiej nędzy czasów wielkiego kryzysu, a społeczny awans do świata przedmieść i Madison Avenue zawdzięcza kradzieży tożsamości oficera, który zginął na wojnie w Korei. Choć więc życie prawdziwego Dona Drapera jest dla protagonisty pewnym punktem wyjścia, to tworząc siebie na nowo, czerpie on z wszelkich dobrodziejstw Ameryki, a twórcy włączają w tę konstrukcję wszystko, co szczególnie ikoniczne i mitotwórcze. Oczywiście Draper nie jest człowiekiem płynnej nowoczesności XXI wieku *sensu stricto* – odrzucając elementy określające go w punkcie wyjścia, takie jak pochodzenie, rodzina i przynależność klasowa, tym silniej musi oprzeć się na innych, choć równie tradycyjnych, by wymienić tylko rasę, płeć i orientację seksualną.

Stany Zjednoczone lat pięćdziesiątych dają mu szansę zamienić niską pozycję na największe możliwe uprzywilejowanie, jakim w tradycyjnym społeczeństwie cieszy się biały, heteroseksualny mężczyzna realizujący *American Dream*. Draper stwarza więc sam siebie zarówno w duchu ponowoczesności, co dobrze rezonuje ze współczesnymi widzami, jak i czerpiąc z bogatej tradycji ziemi obiecanej pokoleń imigrantów, zyskujących tu nowe życie (choć niekoniecznie lepsze). W odróżnieniu od Peggy Olson, także przeddefiniowującej własną tożsamość, Don czyni to w oparciu o elementy funkcjonujące w amerykańskiej popkulturze, którą sam zresztą współtworzy, pracując w agencji reklamowej. Konstrukcja ta jest kolażem mitów i konsekwencją koszmarów, takich jak wielki kryzys, rasizm i wojna w Korei, na której bohater walczył. Draper, łącząc starą i nową tożsamość, reprezentuje zatem wszystko, co najlepsze i najbardziej wstydlive



w Stanach Zjednoczonych XX wieku. Jest przykładem błyskotliwej kariery od pucybuta do milionera, ale też strauumatyzowanym weteranem-dezerterem, wywodzącym się z „białej hołoty” – kolejnego typowo amerykańskiego obrazu, wręcz historyczno-kulturowej ikony. Po powrocie z wojny, podobnie jak wielcy kinowi mogołowie, twórcy potęgi Hollywood, Don zaczyna pracę sprzedawcy futer, która w końcu prowadzi go do narożnego gabinetu przy Madison Avenue, domu na przedmieściach, w ramiona licznych kobiet i na nowojorskie salony. Retrospekcje pokazujące dzieciństwo Drapera zawierają wszystkie znane z kina i obowiązkowe elementy obrazów biednego Południa (nawet jeśli bohater pochodzi z Illinois, czyli raczej Środkowego Zachodu), a poszczególne stopnie jego awansu społecznego są odbiciem licznych opowieści podniesionych do rangi heroicznych mitów. Największym z nich jest jego własna egzystencja w rzeczywistości lat pięćdziesiątych, przez niego wybrana i stworzona dla ludzi takich jak on – uprzywilejowanych.

W tym kontekście interesujące jest zestawienie działań Dona – całkowitej ucieczki od własnej przeszłości (skutkującej między innymi samobójstwem biologicznego brata odrzuconego przez bohatera) – z tak zwanym *passing*, czyli uchodzeniem za kogoś, kim się nie jest. Pojęcie to najczęściej odnosi się do sytuacji Afroamerykanów, których wygląd pozwala im się podawać za białych, co stało się tropem kulturowym (na przykład w *Światłości w sierpniu* Williama Faulknera i *Ludzkiej skazie* Philipa Rotha) oraz podstawą stereotypu tragicznej Mulatki. Ponieważ nowa tożsamość Dona zmusza go do ukrywania przeszłości – biedy, matki prostytutki, ojca alkoholika, dzieciństwa spędzonego w burdelu, czyli „korzeni białego śmiecia z drogi tytoniowej”<sup>683</sup>,

[...] jego historia czyni go zdecydowanie nie-białym, bliżej mu do Żydówki Rachel Menken niż do wywodzących się z grupy WASP-ów współpracowników oraz Betty i jej rodziny. Jego bia-

<sup>683</sup> Dianne Harris, *Mad Space*, [w:] *Mad Men, Mad World...*, wydanie elektroniczne; określenie „droga tytoniowa” (*tobacco road*) oznacza skrajnie biedną, wiejską okolicę i wywodzi się od tytułu powieści Erskine’a Caldwell’a z 1932 roku.

łość nie jest czysta, raczej skażona i niekompletna, co upodabnia Drapera do asymilujących się imigrantów [oraz Afroamerykanów o jasnej skórze – przyp. P.W.] pozbywających się śladów własnej etniczności<sup>684</sup>.

Czyni go też łącznikiem pomiędzy wieloma elementami mozaiki, jaką jest amerykańskie społeczeństwo.

Podobnie jak później w *Masters of Sex*, także twórcy *Mad Men* pokazują jednak sprzeczności świata, w którym uprzywilejowanie związane ze statusem społecznym i tradycyjną rolą płciową może okazać się obciążeniem. Z jednej strony zachowane są proporcje – w żadnej z produkcji nie ma wątpliwości, dla kogo owa rzeczywistość została stworzona i kto jest jej beneficjentem. Emocjonalne i psychiczne koszty ponoszone przez bohaterów są więc ukazane w kontekście jeszcze gorszych doświadczeń grup stojących niżej w hierarchii – ze względu na tematykę obu seriali są to przede wszystkim kobiety. Z drugiej strony protagoniści – choć czerpią z ogromu możliwości otwierających się tylko przed nimi – nie są triumfującymi hedonistami wyjętymi ze stron „Playboya”. Jak już wspomniałam, pewnym alibi dla uprzywilejowania Mastersa jest jego traumatyczne dzieciństwo. Z kolei Don Draper – metaforycznie mówiąc – dźwiga na swoich barkach Amerykę i jej mity. Wybrzmiewa to we wszystkich siedmiu sezonach i poszczególnych odcinkach, w których odchodzenie ery Eisenhowera i jej obrazu ostatniej dekady amerykańskiej niewinności łączy się z życiem i przeszłością bohatera. Szczególnie znacznie ma część *The Gypsy and the Hobo* (3/11), w której Don musi powiedzieć Betty prawdę o sobie, ponieważ ta znajduje jego prawdziwe dokumenty. Konfrontuje się tym samym zarówno z własną historią (i jej materialnymi dowodami), jak też lękiem przed niewłaściwą przynależnością społeczną i odrzuceniem (przez Betty). Wyznanie – rozegrane w półmroku małżeńskiej sypialni, na zbliżeniach twarzy – przynosi poczucie przemożnego emocjonalnego ciężaru, jakim dla Dona jest realizacja mitu *self-made man*. Kosztuje go to część siebie – przede wszystkim utratę brata. Jak jednak mówi Don, nie mógł zaryzykować tego,

<sup>684</sup> Ibidem.

co zdobył – mimo wszystko nie można należeć do kilku światów naraz, mieć i przeszłości Dicka Whitmana, i terażniejszości Dona Drapera. Rzeczywistości te są zbyt odległe i niekompatybilne, tak jak światy białych i czarnych, kobiet i mężczyzn, biednych i bogatych, starych i młodych, jednoczonych tylko tragediami o największym ciężarze, jak śmierć prezydenta Kennedy'ego w kolejnym odcinku. Dlatego zresztą (oprócz bogatej tradycji tego wątku w kulturze amerykańskiej) Don jest stale gotowy do ucieczki, realizującej się w częściach finałowych, gdy przemierza całe Stany Zjednoczone, od Nowego Jorku aż do Kalifornii.

Ambiwalentny obraz Drapera – miotającego się między przeszłością, przemijającą terażniejszością a nadciągającą przyszłością – zostaje dodatkowo skomplikowany w sezonie piątym. Nie przypadkiem na jego początku Don kończy 40 lat i u boku nowo poślubionej żony, Megan (Jessica Paré), należącej już do innego świata, osiąga wiek średni. Tutaj – akcja toczy się w 1966 roku – postać ta po raz pierwszy nie tylko nie radzi sobie ze zmorami przeszłości, na co w odcinku *The Phantom* (5/13) wskazuje nawiedzające go wspomnienie nieżyjącego brata, ale zaczynają ją też dystansować czasy. Konsekwentnie pokazują to kolejne odcinki, w których szczelina między tym, co Draperowi znane i zrozumiałe, a zmieniającą się rzeczywistością zaczyna się powiększać. W *Tea Leaves* (5/3), gdzie część akcji rozgrywa się wśród tłumu oszalałych nastoletnich fanek na zapleczu koncertu The Rolling Stones, Draper mówi jednej z nich, że jego pokolenie chce zrozumieć kolejne generacje. Kwestia ta zostaje rozwinięta w podskórnym konflikcie między Donem a nowo zatrudnionym copywriterem, Michaeliem Ginsbergiem (Ben Feldman), którego pomysły Draper czasem sabotuje, dostrzegając, że chłopak tuż po dwudziestce być może lepiej pojmuje nadchodzącą epokę.

Serial akcentuje bowiem pewną niemożność zrozumienia nowego świata przez ludzi urodzonych w latach dwudziestych, wychowanych w trzydziestych i czterdziestych, nieszczęśliwych, ale przyzwyczajonych z tym żyć w latach pięćdziesiątych i tego samego oczekujących po kolejnych dekadach XX wieku. To właśnie pokolenie, przeciw któremu buntowali się młodociani bohaterowie grani w kinie przez Deana i Brando – jeden ze słyn-

nych cytatów z *Mad Men* brzmi: „Dzisiejsze dzieciaki nie mają wzorów. Bo wzorują się na nas” (*New Amsterdam*, 1/4). Najbardziej znamieny pod tym względem jest odcinek *Lady Lazarus* (5/8), kończący się – kosztującą producentów serialu 250 tysięcy dolarów – piosenką Beatlesów *Tomorrow Never Knows*, którą Draperowi poleca dwudziestokilkuletnia żona. On jednak odrzuca tę muzykę, nie lubi jej i wyłącza już po kilku sekundach. Co istotne, ów akt niezrozumienia, wyrażony naciśnięciem przycisku „stop”, obejmuje nie tylko przyszłość, ale i własne, mijające czasy. Mimo wszystko, mimo protestów Afroamerykanów na ulicach, przemian kulturowych, rozpoznania amoralności, w której funkcjonują na co dzień, uprzywilejowani bohaterowie serialu do końca nie są w stanie pojąć, czemu „inni” – wszyscy wykluczeni – chcą je odrzucić i zmienić. I choć wiek nie zawsze jest elementem kluczowym, to na tę barierę wskazują relacje między większością postaci starszych a młodszych, w tym między Donem a Megan.

Strukturalnie *Mad Men* jest jednak odwrotnością typowego filmu gangsterskiego, zamiast wznoszenia i upadku bohatera obserwujemy więc drogę odwrotną. Kryzys małżeński i wieku średniego, problem alkoholowy, a w efekcie czasowe wykluczenie z pracy – paralelne do burzliwego odchodzenia ery Eisenhowera w rewolucyjnej atmosferze lat sześćdziesiątych – mogłyby prowadzić do ostatecznej klęski postaci. Twórcy serialu nie wybierają jednak najprostszej drogi, mogącej zresztą sugerować, że świat Dona Drapera zniknął całkowicie i nieodwołalnie. Wręcz przeciwnie – demaskując pozorną niewinność powojennego projektu, pokazują też jego zdolność przetrwania i adaptacji, a przede wszystkim inkorporowania buntu przez system. Finał serialu (odcinki *The Milk and Honey Route* i *Person to Person*, 7/13 i 14) rozgrywa się w Kalifornii, w hipisowskiej komunie w 1969 roku. Trafia tam Don, po ostatecznym odrzuceniu zewnątrzsterownego konformizmu. Istotnym wątkiem siódmego sezonu jest bowiem zwieńczenie wieloletnich starań potężnej korporacji McCann Erickson, by kupić agencję Drapera. Bohater, który przez wszystkie sezony opierał się pokusie pracy dla jednego z największych graczy na rynku reklamowym (poczynając od odcinka *Shoot* związanego

z nieudanym powrotem Betty do pracy), daje się przekonać nie tylko wymarzonej perspektywie reklamowania coca-coli. Równie znaczącym argumentem jest wyobrażenie siebie jako „białego wieloryba” dla prezesa McCann Erickson, człowieka, który pomoże nowej agencji „przejsć na wyższy poziom”. Gdy jednak w odcinku *Lost Horizon* (7/12) okazuje się, że podobną kwestię usłyszało kilku innych dyrektorów kreatywnych, a Don staje się jednym z wielu trybików gigantycznej maszyny, opuszcza firmę – wychodzi w trakcie spotkania i udaje się w ostatnią serialową podróż przez Amerykę. Odmawia więc unifikacji i przeistoczenia się w człowieka w szarym garniturze.

Ścisły finał rozgrywa się w hipisowskiej komunie, ośrodku poszukiwania i przywracania duchowego spokoju oraz odrzucenia świata, z którego przybył Draper – konsumpcji, prosperity i kapitalizmu jako naczelnych cnót konserwatywnego społeczeństwa. Gdy w ostatniej scenie widzimy Dona nad brzegiem oceanu, medytującego w gronie innych uciekinierów od konformizmu – co ma otworzyć go na „nowy dzień, nowe idee, nowego siebie” – a kamera robi powolny najazd na jego spokojną twarz, można obawiać się banalnego zakończenia, w którym bohater naprawdę odnajdzie spokój w alternatywnym stylu życia, jaki zawsze trochę go fascynował, choć bez konsekwencji<sup>685</sup>. Twórcy kończą jednak serial przewrotnie i niezwykle trafnie. Ujęcie twarzy Dona, na której zamiast skupienia pojawia się uśmiech, przechodzi bowiem w jedną z najsłynniejszych amerykańskich reklam w historii – coca-coli pitej przez grupę hipisów. Na łące i przy blasku zachodzącego słońca śpiewają oni piosenkę o szczęściu i zgodzie, jakie ludzkości może przynieść ten właśnie produkt („Chciałabym kupić światu dom i umeblować go miłością / [...] Chciałabym nauczyć świat śpiewać w doskonałej harmonii / Chciałabym kupić światu colę i dotrzymać mu towarzystwa / To jest prawdziwe / [...] Cola jest tym, czego dziś pragnie świat”). Reklama znana jako *Hilltop* została nakręcona w 1971 roku, a jej prawdziwym autorem jest Bill Becker, podówczas dyrektor kre-

<sup>685</sup> W pierwszym sezonie kochanką Dona jest mieszkająca w Greenwich Village artystka Midge (Rosemarie DeWitt), co pozwala skonfrontować go z grupą beatników, do których bohater czuje niechęć.

atywny do spraw marki Coca-Coli w McCann Erickson. W *Mad Men* staje się ona kodą opowieści zarówno o Donie Draperze, jak też Ameryce przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, „przemieniającej kontestacyjną ekspresywność w użyteczne rynkowo wartości znakowe”<sup>686</sup>.

Don – ze swoimi zdolnościami adaptacyjnymi, czyniącymi z niego postać zarazem wyjątkową, jak i wzorcowego everymana sięgającego po wszystko, co Ameryka ma do zaoferowania – jest sobą tylko w narożnym gabinecie przy Madison Avenue. Wszędzie indziej stanowi ciało obce, także w hipisowskim ośrodku, gdzie nadal reprezentuje instrumentalne społeczeństwo Stanów Zjednoczonych, „w którym utylitarystyczny ogląd świata znajduje oparcie w instytucjach handlowych, kapitalistycznych i biurokratycznych”<sup>687</sup>. Efekt tego finału jest paradoksalny. Z jednej strony triumfalny powrót Dona-geniusza reklamy wcale nie odbiera jego życiu „bogactwa, głębi i sensu”<sup>688</sup>. Wręcz przeciwnie – pokazuje człowieka, który znajduje to wszystko (również na poziomie egzystencjalnym), osiągając wyżyny doskonałości w pracy na rzecz systemu. Jego model życia jest wprawdzie „instrumentalnie zogniskowany wokół konsumpcji”<sup>689</sup> i prowadzi do rozpadu tradycyjnych wspólnot (na przykład rodziny), jednak w optyce krytycznego retro nie zapewniały one poczucia sensu. Z drugiej strony finałowa komuna staje się emblematem wszystkich skomercjalizowanych buntów XX wieku, także rock’n’rolla w latach pięćdziesiątych (od czarnoskórych muzyków przez Elvisa aż do Pata Boone’a).

W ten sposób twórcy odrzucają nie tylko złudzenie o apolitycznej niewinności ery Eisenhowera, ale też mit dotyczący kontr-

<sup>686</sup> Wojciech Jerzy Burszta, *Świat jako więzienie kultury...*, s. 124. Warto przywołać tu, pojawiający się w przedostatnim odcinku *Masters of Sex*, inny hipisowski symbol, czyli festiwal w Woodstock. Inaczej niż w *Mad Men*, nie staje się on elementem systemu, lecz kolejnym katalizatorem emancypacji Libby.

<sup>687</sup> Charles Taylor, *Źródła podmiotowości*, za: Wojciech Jerzy Burszta, *Świat jako więzienie kultury...*, s. 109.

<sup>688</sup> Ibidem.

<sup>689</sup> Ibidem.

kultury kolejnej dekady. Krytycznie patrzą na „nostalgiczną wizję czasów, które miały przeorać dotychczasowy obraz kultury kapitalistycznej [...], mit buntu [...] przeciwko ujednoczonej maszynie przemysłu kulturalnego i przeciw autorytetom w szarych, flanelowych garniturach”<sup>690</sup>. Opowiadają się tym samym za drugim, konkurencyjnym mitem kontrkultury, mówiącym, że od początku – od jej zarania w erze Eisenhowera – była ona podatna na kooptację przez kapitalizm. To także jest jednak elementem krytycznej retoryki dotyczącej przeszłości. Składnikiem kontrapamięci lat pięćdziesiątych jest bowiem ich potencjał rewolucyjny zapowiadający rebelię kolejnych dekad. Twórcy *Mad Men* tego nie negują – wręcz przeciwnie – ale dostrzegają, że już „w momencie pojawienia się kontrkultury na publicznej scenie Ameryki i Europy praktyki reklamowe były jej częścią”<sup>691</sup>. Z jednej strony finał jest więc pesymistyczny, z drugiej – ironiczny, gdyż zapewnia happy end każdej postaci (z wyjątkiem Betty), co w wypadku Dona jest równoznaczne z triumfem świata instrumentalnego i utylitarystycznego.

### Pragnienie unifikacji

Trzeci przykład krytycznego retro skoncentrowany na powiązaniu męskiej tożsamości z miejscem pracy został zaprezentowany w *Drodze do szczęścia*, której bohater, Frank Wheeler, skrycie pragnie unifikacji – inaczej niż Masters i Draper. Reprezentuje tym samym jeszcze jedną twarz wszechobejmującego kapitalizmu, nie arywistyczną i wewnątrzsterowną, lecz „miękką”, afirmującą korporacyjne uporządkowanie. Adaptując powieść Richarda Yatesa, Sam Mendes poszedł bowiem jej ironicznym tropem, co pozwoliło mu na ambiwalencję w ukazaniu zarówno modelu kariery, jak i promowanego w latach pięćdziesiątych wzorca męskości. Frank, drugi obok April główny bohater filmu, pracuje na piętnastym piętrze nowojorskiego biurowca, w boksie dzielnym z podobnymi mu, chowającymi się za maską zblazowania mężczyznami,

<sup>690</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>691</sup> Ibidem, s. 125.

których profesja – zgodnie z deklaracjami Franka – jest „nudna i bez sensu”. Pozornie taki jej obraz sugerują również twórcy, na co wskazuje już jedna z pierwszych scen po napisach – sekwencja ujęć ilustrujących typową drogę mieszkańca przedmieść do pracy w metropolii, będąca też doskonałym przykładem estetycznej kompozycji kadrów i znaczącej roli muzyki. Zasada rządząca omawianym fragmentem, zarówno wizualnie, jak i audialnie (intensyfikacja motywu muzycznego rozpisanego na coraz więcej instrumentów), to narastanie – od pierwszego ujęcia, w którym Leonardo DiCaprio, odziany w obowiązkowy szary garnitur i kapelusz, jest w kadrze sam (przed domem), przez kolejne (na podmiejskiej stacji, w przedziale pociągu, na nowojorskim dworcu), w których pojawia się coraz więcej mężczyzn takich jak on, dziesiątki identycznie ubranych postaci codziennie pokonujących tę samą drogę. Zastosowana w ostatnim ujęciu zabia perspektywa sprawia, że ludzie na schodach Grand Central upodabniają się do wody wypełniającej całą przestrzeń kadru. Mężczyźni są do siebie tak podobni, że w ich tłumie nie wyróżnia się nawet DiCaprio, co jest chyba najlepszym odzwierciedleniem unifikacji wynikającej z mentalności korporacyjnej.

Przytłaczający i melancholijny zarazem charakter tej sceny sugeruje krytyczną ocenę anonimowych boksów i biurowców, ironiczna wymowa filmu nie pozwala jednak patrzeć na Franka jako na ofiarę. Rozwój relacji między małżonkami wskazuje bowiem, że w przeciwieństwie do cierpiącej na nienazwany problem April, Frank znalazł swoje miejsce na świecie. Zarazem nie przyznaje się – ani przed żoną, ani przed samym sobą – że jest dokładnie tam, gdzie chce i powinien być. Właśnie ta niechęć (bądź niemożność), bardziej niż cokolwiek innego, staje się przyczyną nieszczęścia dotykającego w finale April, dla której fasadowe życie i narzucana ideologia nie stanowią żadnego oparcia. Z kolei dla Franka (i wszystkich męskich bohaterów krytycznego retro) to rodzina i spektakl kobiecości są tarczą chroniącą przed konfrontacją starannie pielęgnowanego wyobrażenia siebie samego, „najbardziej interesującego człowieka, którego poznała April”, z rzeczywistością. Gdy więc ona wymyśla plan awaryjny, czyli rzucenie wszystkiego i wyjazd do Paryża, poukładany świat



Franka chwije się w posadach, zagrażając jego tożsamości spójnej z zewnątrzsterowną ideologią.

*Droga do szczęścia* w sposób szczególnie bezpośredni obnaża zarówno opartą na hipokryzji konstrukcję świata przedmiść – co jest jej bardziej uniwersalnym przekazem – jak i klęskę koncepcji *togetherness* (po latach mniej czytelną). Realizacja tego zamysłu opiera się przede wszystkim na rysunku postaci męskiej, której paradoksem jest to, że doskonale odnajdując się w otaczającej rzeczywistości, jednocześnie wkłada maksimum energii w jej odrzucanie i pomniejszanie w swoich oczach. Z jednej strony Frank od dziecka pogardzał firmą, w której pracował też jego ojciec, z drugiej dała mu ona uprzywilejowaną pozycję społeczną i zawodową<sup>692</sup>. Kolejnym paradoksem jest to, że Frank pracuje i nieźle się sprawdza w – jeszcze raczkującej – branży komputerowej. Czy w drugiej połowie XX wieku pojawiło się coś bardziej inspirującego, nieprzewidywalnego, twórczego i pełnego możliwości? Interesujące, czy Richard Yates, autor literackiego pierwowzoru z 1961 roku, wybrał akurat tę branżę, bo sądził, że jest ona szczytem korporacyjnej nudy, czy też wykazał się niezwykłą intuicją, w wyniku której zabieg ten ma dodatkowo ironiczny wymiar?

## 6. Wychodzenie z szafy

Wprawdzie krytyczne retro nie jest nurtem szczególnie skoncentrowanym na problematyzowaniu tradycyjnej – heteroseksualnej i uprzywilejowanej – męskości, ale doskonale wpisują się w nie postaci homoseksualne (męskie i kobiece). Nie tylko dlatego, że to kolejna grupa marginalizowana i pozbawiona ekranowej reprezentacji (nie licząc zakamuflowanych nawiązań, z reguły ośmieszających i uwłaczających), ale także przez szczególność

<sup>692</sup> Co ciekawe, jedyną postacią, która bezpośrednio konfrontuje parę bohaterów z hipokryzją – ich własną, sytuacji i społeczeństwa – jest leczony psychiatrycznie John Givings (Michael Shannon). Zburzenie fasady szczęścia jest więc możliwe tylko wtedy, kiedy funkcjonuje się całkowicie poza normą, co jest wartościowane zupełnie inaczej niż w kinie lat pięćdziesiątych.

związek recepcji queerowej z klasycznym kinem Hollywood. Odwołania do ery Eisenhowera stały się wręcz jedną z czołowych strategii New Queer Cinema. Dlatego homoseksualizm w krytycznym retro można rozpatrywać na dwóch wyrazistych płaszczyznach – fabularnej (losy bohaterów) oraz estetycznej. Krytyczne retro z jednej strony przywraca nienormatywnej seksualności miejsce w przestrzeni społecznej, do hermetycznego i jednorodnego świata lat pięćdziesiątych wprowadzając takich właśnie bohaterów (na przykład *Masters of Sex* i *Carol*<sup>693</sup>). Z drugiej strony szczególną rolę odgrywa tu autotematyzm przywołujący klasyczne dzieła epoki, albo na zasadzie zgeneralizowanego pastiszu i symulaków – rozpoznawalnego stylu wywiedzionego z summy estetyki ówczesnego kina – albo w konkretnych cytatach. Na przykład *Daleko od nieba* jest oparte na *Wszystko, na co niebo zezwala* Douglasa Sirka, a w *Mad Men* istotną rolę odgrywa *Bye Bye Birdie* (1963, reż. George Sidney).

Niebagatelne znaczenie dla tej strategii miała twórczość Todda Haynesa, którego *Daleko od nieba* wyraziście zarysowało poetykę i tematykę krytycznego retro, wiążąc je przy okazji z New Queer Cinema, zjawiskiem kina niezależnego przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku<sup>694</sup>. Przede wszystkim to w jego ramach postaci homoseksualne zaczęły być pokazywane na ekranach przez twórców dzielących się własnym doświadczeniem i wrażliwością, wprost i samoświadomie, bez obciążeń znanych z kina głównego nurtu. Ponadto, co szczególnie istotne w kontekście krytycznego retro, często postmodernistyczne New Queer Cinema wprowadziło szereg strategii nieprzypadkowo łączących je z kinem klasycznym. Znalazło to kontynuację w szerszej rozumianym kinie queerowym, obrazującym rozmaite warianty nienormatywnych tożsamości, związanych nie tylko z seksualnością. Pastisz i cytaty intertekstualne

<sup>693</sup> *Carol* jest adaptacją powieści Patricii Highsmith zawierającej elementy autobiograficzne, pierwszy raz opublikowanej w 1952 roku pod tytułem *The Price of Salt* i wyróżniającej się nie tylko tematyką, ale też szczęśliwym zakończeniem.

<sup>694</sup> Inni przedstawiciele nurtu to na przykład Tom Kalin, Gregg Araki i Gus Van Sant.

pozwalają zarówno „przepracować historię ze świadomością społecznego konstrukcjonizmu”<sup>695</sup>, wskazując „zerwanie z dawnym podejściem [...] kina do problemu tożsamości”<sup>696</sup>, jak też wpisać się w tradycję queerowego odbioru.

Odwołując się do kryteriów włączających poszczególne filmy do szerokiej kategorii *queer*, ten typ recepcji można rozumieć dwójako. Pierwsze wyjaśnienie odnosi się do queerowej publiczności, która przez własne odczytanie nadaje poszczególnym produkcjom charakter niezależny od intencji twórców. Chodzi tu o odczytanie mniejszościowe, pozwalające reinterpretować dzieła głównego nurtu z punktu widzenia grup marginalizowanych. Queerowość może jednak wynikać także ze zdolności wywołania empatii – jeśli podczas seansu widz zidentyfikuje się z kimś o zupełnie odmiennym doświadczeniu, z „innym” (niekoniecznie pod względem seksualnym), film również będzie queerowy<sup>697</sup>. Oba te typy odbioru łączą się z krytycznym retro. Mniejszościowa interpretacja obrazów z lat pięćdziesiątych stała się jedną z kluczowych, wewnątrztekstowych strategii New Queer Cinema, przeniesionych na grunt krytycznego retro (przede wszystkim w *Daleko od nieba*). Z kolei nietradycyjna identyfikacja wywołana przez obraz kinowy – w tym wypadku odnoszący się do przeszłości – wchodzi w zakres koncepcji pamięci protetycznej, pozwalającej widzom doświadczyć wydarzeń z różnych powodów wykraczających poza ich horyzont. „Ponieważ wspomnienia protetyczne nie są naturalne, nie są własnością ani jednostek, ani poszczególnych rodzin bądź grup etnicznych. Przywołują więc przeszłość zbiorową, a nie sprywatyzowaną” – jak na przykład w kinie reaganizmu – a „pamięć protetyczna otwiera się i jest dostępna niezależnie od podziałów rasowych i etnicznych”<sup>698</sup>. Oznaczałoby to oczywiście, że – pod tym względem – cały nurt krytycznego retro (w tym filmy dotyczące Afroamery-

<sup>695</sup> Za: Małgorzata Radkiewicz, *Oblicza kina queer*, Ha!art, Kraków 2014, s. 57.

<sup>696</sup> Ibidem.

<sup>697</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>698</sup> Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance*, s. 149.

kanów i sfrustrowanych kobiet) nie tylko oferuje kontrapamięć i wspomnienia protetyczne, ale także spełnia wyznaczniki queerowości. Dodatkowym argumentem za powinowactwem tych dwóch zjawisk jest szczególny status autotematycznie traktowanych lat pięćdziesiątych – zarówno jako tła historycznego, jak i rezerwuaru kulturowych nawiązań.

Jakie konkretne, wywodzące się z New Queer Cinema, strategie odnajdziemy w krytycznym retro? Kluczowe są dwie, czyli reinterpretacja elementów kultury dominującej z perspektywy mniejszościowej oraz strategia „szczeliny” w biografii, tematyzowanie rozdźwięku między sferą prywatną a wizerunkiem publicznym<sup>699</sup>. Pierwsza z nich, w szerokim sensie, przejawia się we wszelkich nawiązanych autotematycznych i stylizacji. Na przykład New Look, w latach pięćdziesiątych postrzegany jako uwznioślenie „prawdziwej” kobiecości i należący do tego samego imaginarium co idealna rodzina oraz dom na przedmieściach, w krytycznym retro staje się symbolem fałszu, fasady i znakiem opresji. Reinterpretacji podlegają też konkretne teksty kultury, czego przykładem jest cytowany w *Mad Men* film *Bye Bye Birdie*, musicalowy przebój z Ann-Margret w roli głównej. Ten wybór jest trafną i niealuzyjną ilustracją odczytania queerowego. W odcinku *Love Among the Ruins* (3/2) agencja dostaje zlecenie nakręcenia reklamy napoju dietetycznego – filmik ma być dokładną kopią tytułowego numeru z *Bye Bye Birdie*. Jego reżyserią ma się zająć etatowy grafik agencji, Salvatore Romano (Bryan Batt)<sup>700</sup> – żonaty homoseksualista represjonujący prawdziwą tożsamość, dla którego możliwość zrobienia tej reklamy ma znaczenie podwójne. Po pierwsze, jest szansą awansu zawodowego, po drugie – i ważniejsze – możliwością ekspresji prawdziwego siebie, nie tylko jako artysty, ale też geja. Ta druga kwestia jest powiązana – stereotypowo – z tym, że *Bye Bye Birdie* to nieco kampowy musical, czyli

<sup>699</sup> Por. Andrzej Pitrus, *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Rabid, Kraków 2004.

<sup>700</sup> Niewykluczone, że – podobnie jak w wypadku Betty Draper – także to imię jest znaczące i nawiązuje do Sala (Salvatore) Mineo, popularnego w latach pięćdziesiątych aktora najbardziej znanego z odczytywanej w kluczu homoseksualnym roli Platona w *Buntowniku bez powodu*. Mineo był zresztą biseksualny.

(obok melodramatu rodzinnego) gatunek szczególnie kojarzony z queerową publicznością i otwarty na mniejszościowe odczytania. Taką właśnie funkcję pełni *Bye Bye Birdie*, żona Sala uświadamia sobie bowiem, dlaczego jej małżeństwo, choć na zewnątrz modelowe, nie jest i nie będzie szczęśliwe, w momencie gdy Sal odgrywa dla niej piosenkę wykonywaną przez Ann-Margret.

Najlepszym przykładem strategii cytatu i reinterpretacji jest oczywiście *Daleko od nieba*. Z jednej strony – na zasadzie wypełniania luk w oswojonej narracji – film wprowadza postać homoseksualisty, czyli Franka, męża głównej bohaterki. Ponadto konwencja, fabuła i hiperstylizacja przywołują bardzo konkretny pierwowzór, czyli słynny melodramat Douglasa Sirka z lat pięćdziesiątych, posługujący się motywem miłości niemożliwej – nieakceptowalnej społecznie. U Sirka chodzi o związek między starszą kobietą z klasy wyższej a młodszym, uboższym mężczyzną. W mniejszościowym odczytaniu mit miłości niemożliwej reprezentuje jednak uczucia w ogóle zakazane i represjonowane przez społeczeństwo (na przykład wymagające rozwodu, megalians), zwłaszcza takie, których nie można ani wypowiedzieć, ani pokazać na ekranie. Czyli właśnie homoseksualne<sup>701</sup>. Innymi słowy, Haynes sięga do konwencji, która reprodukuje konserwatywne wartości, obrazuje zarazem tragizm zakazanej miłości. Znaczenie ma tu także wybór konkretnego filmu i reżysera, ponieważ główną rolę we *Wszystko, na co niebo zezwala* (i w sumie dziewięciu filmach Sirka) grał Rock Hudson, najśłynniejszy obok Montgomery'ego Clifta homoseksualista kina lat pięćdziesiątych, oczywiście ukrywający wówczas prawdziwą tożsamość. Wprawdzie w czasie kręcenia filmu Haynesa, a tak naprawdę od śmierci aktora na AIDS w 1985 roku, jego orientacja była już powszechnie znana, niemniej jednak można uznać, że reżyser odwołuje się tu do „systemu przekazywania nieformalnych informacji”, metody tworzenia

[...] własnych form autorskich analiz, budowanych wokół konkretnych postaci kulturowych [...], modeli uwzględniających queerowe aspekty tożsamości, [do których] włączono, obok komentarzy do

<sup>701</sup> Por. Andrzej Pitrus, *Nam niebo pozwoli...*, s. 11–12.

samych wizerunków, także plotki, elementy fantazji i opowieści fabularnych<sup>702</sup>.

Strategia ta była zapewne nieobca publiczności mniejszościowej już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, kiedy orientacja aktora była ukrywana przez studio. By uniknąć demaskacji, podrzucano magazynom plotkarskim informacje na temat innych, mniej kasowych aktorów, zaaranżowano też małżeństwo Hudsona z jedną z sekretarek, aby uciąć publiczne spekulacje na temat jego kawalerskiego stanu. Wskazuje to jednak, że już wówczas jego tożsamość była częściowo jawna, przynajmniej w wąskich hollywoodzkich kręgach, on sam nie krył się z nią w swoim środowisku, organizując na przykład prywatne pokazy własnych filmów dla przyjaciół. Ich istotnym punktem było queerowanie – reinterpretacja oficjalnego, konserwatywnego przekazu – oraz wyłapywanie homoseksualnych aluzji, w które filmy z Hudsonem obfitowały<sup>703</sup>. Najlepszym przykładem jest *Telefon towarzyski*, w którym, aby uwieść Jan Morrow, Brad Allen udaje geja – interesuje się tkaninami, ich kolorami i fakturą, zbiera przepisy kulinarne i jest szczególnie przywiązany do matki. Tym samym widzowie – zarówno świadomi, jak i nieorientujący się w piętrowej grze – mają do czynienia z wielopoziomową maskaradą męskości. Homoseksualny Rock Hudson, udający (kolejny przykład *passing*) heteroseksualistę, gra heteroseksualistę udającego geja (by uwieść kobietę). Każda z tych wersji męskości jest budowana z ogrywanych na ekranie kulturowych stereotypów – „zniewieścienia” i macyzmu (fizycznie Hudson reprezentował archetypiczną, mocarną męskosc).

Można przypuszczać, że aluzje, a nawet konkretne sytuacje otwarte na dwuznaczne odczytanie nie znajdowały się w produkcjach z Hudsonem przypadkiem. Wiadomo przecież, że różnie motywowani twórcy wplatali w filmy treści subwersywne, podatne na podwójne kodowanie. Jednym ze słynniejszych przykładów jest *Ben Hur* Williama Wylera, gdzie zgodnie z sugestią współscenarzysty, Gore’a Vidala, Stephen Boyd (Messala) miał

<sup>702</sup> Małgorzata Radkiewicz, *Oblicza kina queer*, s. 38.

<sup>703</sup> *W filmowej szafie*.

odgrywać homoerotyczne zauroczenie Ben Hurem, sugerując ich młodzieńczy związek. Grający rolę tytułową Charlton Heston utrzymywany był jednak w nieświadomości<sup>704</sup>, a aktorska nadekspresja typowa zarówno dla lat pięćdziesiątych, jak i filmów sandałowych sprawiła, że jego występ doskonale pasował do intencjonalnej gry Boyda. Zapewne więc także niezliczone podteksty w filmach z Hudsonem były nieprzypadkowe, co sugeruje dokument *Rock Hudson's Home Movies* (1992, reż. Mark Rappaport)<sup>705</sup>. Opatrzony odautorskim komentarzem *found footage* produkcji z Hudsonem pokazuje nie tylko rzeczy ewidentne – jak sceny z *Telefonu towarzyskiego* bądź Hudsona odzianego w damskie ubrania (futro w *Kochanku, wróć*) – ale też częstotliwość, z jaką grane przez niego postaci pozostawały obojętne na wdzięki zabiegających o nie kobiet. Wyrażna jest niechęć bohaterów do małżeństwa oraz – organizujące całą fabułę lub poszczególne sceny – dwuznaczne relacje z mężczyznami: z Burlem Ivesem w *The Spiral Road* (1962, reż. Robert Mulligan), z Vittorio De Sicą w *Pożegnaniu z bronią* (*A Farewell to Arms*, 1957, reż. Charles Vidor) i z samym Johnem Wayne'em w *Niezwyciężonych* (*The Undefeated*, 1969, reż. Andrew V. McLaglen). Na przykład w *Kochanku, wróć* powracającym żartem jest sugestia, że Jerry Webster jest w ciąży; w *Nie przesyłaj mi kwiatów* George – wierząc, że umiera – zaczyna poszukiwać nowego męża dla swojej żony (Doris Day), a sytuacja ta legitymizuje rozważania bohatera na temat atrakcyjności innych mężczyzn; w również komediowym *Ulubionym sporcie mężczyzn* (*Man's Favorite Sport?*, 1964, reż. Howard Hawks) bohater jest słynnym specjalistą od rybołówstwa, który jednak nienawidzi wędkowania, a ujawnienie prawdy o sobie może go kosztować karierę, przyjaciół i pozycję w świecie.

Plotki otaczające Hudsona, urządzone przez niego seanse, a w końcu ujawnione fakty współgrały więc ze strategią reinterpretacji klasycznych dzieł, wpisaną w *Daleko od nieba* z pełną świadomością – zarówno orientacji aktora, jak i tych praktyk. Tym samym film Haynesa stał się doskonałą i trudną do powtó-

<sup>704</sup> Ibidem.

<sup>705</sup> Tytuł nawiązuje do wspomnianych prywatnych seansów urządzanych przez Hudsona dla znajomych.

zenia realizacją queerowej samozwrotności krytycznego retro, w remake'u filmu z Hudsonem tematyzując także jego sytuację prywatną. Kwestia osobistego życia i jego nieprzystawalności do wizerunku publicznego jest zaś istotą drugiej kluczowej strategii kina *queer*, czyli „szczeliny”. Oznacza ona sproblematyzowanie rozdźwięku między prawdziwym „ja” a wizerunkiem publicznym i społecznie akceptowanym; w wypadku hollywoodzkich aktorów – między prywatnością a personą gwiazdorską. Również w tym kontekście można rozpatrywać Rocka Hudsona, który choć we własnym środowisku balansował na granicy jawności, to był strzeżony przez studio przed światem zewnętrznym.

Co jednak istotne, „szczelina” dotyczy nie tylko orientacji seksualnej, na co wskazuje analiza postaci Judy Garland dokonana przez Richarda Dyera. Garland doskonale nadawała się do takiego odczytania, tragizm jej biografii wynikał bowiem właśnie z przepaści między dwoma obliczami aktorki. Tak jak wszystkie gwiazdy Hollywood tamtych czasów, Garland była zakontraktowana przez studio filmowe, które zarządzało jej *emploi* słodkiej i niewinnej dziewczynki – w takim wizerunku pokochali ją widzowie *Czarnoksiężnika z krainy Oz* i serii o Andym Hardym. Podobnie jak w wypadku innych gwiazd, studio ingerowało więc w jej życie prywatne, starając się zniwelować te jego elementy, które mogłyby zaburzyć *image*. Garland stała się jedną z rozlicznych aktorek, na których wymuszono aborcję, co skończyło się depresją i licznymi uzależnieniami (między innymi od leków), które doprowadziły do jej przedwczesnej śmierci w wieku 47 lat (w 1969 roku).

Szczególnie istotny okres to czas po 1950 roku, gdy MGM zwolniło Judy Garland, która próbowała popełnić samobójstwo [...]. To wydarzenie – ponieważ oznaczało nagłe zerwanie z nieskomplikowanym i zwyczajnym wizerunkiem stworzonym dla Garland przez MGM – umożliwiło jej odczytanie jako szczególnie powiązanej z cierpieniem<sup>706</sup>.

W tej narracji koszty psychiczne, jakie poniosła Garland, były konsekwencją niezintegrowania dwóch stron jej osobowości, przy-

<sup>706</sup> Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Routledge, New York 2004, s. 138.



musu odgrywania na użytek publiczny kogoś innego, represjonowania siebie samej. Co oczywiste, zwłaszcza w świetle odczytania mniejszościowego, analogicznymi postaciami w krytycznym retro (i kinie queerowym) są homoseksualiści, ale nie tylko – to samo dotyczy sfrustrowanych gospodyń, strażniczek rodzinnej fasady odgrywających perfekcyjną kobiecość i domowe szczęście. Także Afroamerykanie „noszą” dwie twarze – prawdziwą, we własnym środowisku, oraz pokorną i nieprovokującą, dla białych (mowa o tym wprost w *Kamerdynerze*). Taką postacią – do pewnego stopnia – będzie też Bill Masters nieradzący sobie z maskami męskości, ale i Don Draper w pierwszych sezonach uginający się pod ciężarem tajonej przeszłości oraz mitu *self-made mana*.

Przykład *Mad Men* jest interesujący, ponieważ pod względem *passing* Don przypomina Salvatore Romano kamuflującego swą homoseksualność. W toku wszystkich sezonów twórcy pokazują jednak rozdział między prawdziwym wykluczeniem a uprzywilejowaniem. Salvatore ukrywa się do końca, zagrożenie Dona jest pozorne. Gdy już w pierwszym sezonie Pete Campbell donosi na Dona do właściciela agencji, Berta Coopera (Robert Morse), ten nie reaguje („Kogo to obchodzi?”), akceptując podwójną tożsamość Dona, jakby nie była niczym niezwykłym (*Nixon vs. Kennedy*, 1/12). Kolejne sezony przynoszą dalsze ujawnianie – przed Betty (*The Gypsy and the Hobo*), dziećmi, gdy Don pokazuje im ruinę domu publicznego, w którym się wychowywał (*In Care Of*, 6/13), a w końcu opowiadając drastyczne historie z dzieciństwa w formie towarzyskich anegdot (*Severance*). Don może więc ujawnić się bez konsekwencji, co nie jest możliwe dla postaci prowadzących podwójne życie z odmiennych powodów<sup>707</sup>.

Oprócz strategii autotematycznych, włączających queerowe odczytania w tekst, krytyczne retro pokazuje też rzeczywistość społeczeństwa ery Eisenhowera poszerzoną o codzienność osób homoseksualnych. Jest to zatem kolejna grupa, której przywra-

<sup>707</sup> Jedynym momentem prawdziwego zagrożenia dla Dona jest śledztwo federalne sprawdzające wszystkich pracowników firm zaangażowanych w programy militarne – takie zlecenie dostaje agencja, w obliczu groźby zdemaskowania Don decyduje jednak o rezygnacji z armii jako klienta (*Hands and Knees*, 4/10).

cana jest historia i pamięć – ich codziennej egzystencji, wypełniającej jeszcze jedną lukę w oswojonych narracjach. O ile Afroamerykanie w krytycznym retro są najczęściej pokazywani w kontekście ruchów obywatelskich, o tyle obraz walki o równouprawnienie społeczności LGBT zazwyczaj pojawia się w filmach dokumentalnych (o epidemii AIDS<sup>708</sup>), przesuając ją tym samym z pamięci magazynującej do funkcjonalnej i zbiorowej. Lata pięćdziesiąte użyte w krytycznym retro kontekstualizują natomiast opresję, ukrywanie się i konformizm z normatywnością (*passing*). Filmy te będą więc queerowe w najbardziej podstawowym sensie – orientacji swoich bohaterów – a zarazem strategia wypełniania luk wpisuje je w obszar *memory studies* i kontrpamięci. Co ciekawe, nie są to produkcje poświęcone definiowaniu tożsamości seksualnej. Nawet proces odkrywania orientacji przez bohaterów nie jest tu najważniejszy (to mniej istotny aspekt *Daleko od nieba* i *Carol*), większość postaci jest bowiem bardzo samoświadoma. Cały nacisk położony jest na niemożność autoekspresji, czyli na konserwatywne realia normatywnego społeczeństwa.

Oznacza to wpisanie bohaterów w fabuły, w których ważne jest postrzeganie homoseksualizmu przez społeczeństwo oraz odgrywanie heteroseksualizmu. Każda z postaci na jakimś etapie akcji jest w związku małżeńskim, udają też przed rodzicami, dziećmi i znajomymi. Nie ma wątpliwości, że homoseksualizm kwalifikuje do negatywnie postrzeganej „inności”, a próba jego wyrażenia, nawet w dyskretnych miejscach dla wtajemniczonych, może skończyć się poważnymi konsekwencjami – w tamtych czasach takie relacje były penalizowane, co widać w *Daleko od nieba*, gdy Frank zostaje aresztowany w barze. Zarazem jednak, ponieważ orientację seksualną łatwiej ukryć niż chociażby kolor skóry, każda z postaci – na przykład doktor Scully (Beau Bridges) i Betty (Annaleigh Ashford) z *Masters of Sex*, Frank z *Daleko od nieba* i Sal z *Mad Men* – może funkcjonować (względnie)

<sup>708</sup> Wśród przykładów można wymienić *We Were Here* (2011, reż. David Weissman, Bill Weber) i *Jak przetrwać zarazę* (*How to Survive a Plague*, 2012, reż. David France).

swobodnie tak długo, jak udaje przed światem zewnętrznym<sup>709</sup>. Jest to znakomicie pokazane poprzez decyzje obsadowe i aktorstwo w *Carol*, gdzie w zakazany związek wchodzi Carol (Cate Blanchett) i Therese (Rooney Mara), kobiety z nieco innych światów. Carol jest starsza i bogata, ma ułożone życie rodzinne – męża i małą córeczkę, elegancki dom na bogatym przedmieściu, co oznacza także świadomość, ile może stracić. Carol wypracowała więc system kamuflujący, opanowaną do perfekcji umiejętność maskowania, doskonale oddanego w chłodnej, zdystansowanej grze Cate Blanchett, zwłaszcza jej mimice, powściągliwej we wszystkich sytuacjach publicznych. Rooney Mara gra z kolei dziewczynę biedniejszą i dużo młodszą, należącą do klasy pracującej, a zarazem do nowojorskiej bohemy, która wchodzi w pierwszą relację z kobietą. Ponieważ tematem filmu w odniesieniu do Therese nie jest „szok” własnej orientacji seksualnej, ale akceptujące przyjmowanie zarówno jej, jak i miłości do Carol, rola Mary jest bardziej spontaniczna – bohaterka zakochuje się z pełną ufnością, nienauczona jeszcze ani sztuki maskarady, ani lęku przed ostracyzmem.

Doskonale, w cynicznym stylu całego serialu, kwestia ta jest ujęta w *Mad Men*, gdzie Sal zostaje przypadkowo zdemaskowany przez Dona podczas podróży służbowej (*Out of Town*, 3/1). Przez całą drogę powrotną, nie zdając sobie sprawy z niezwykle skrytej natury Dona, Sal obawia się konfrontacji oraz innych konsekwencji – zwolnienia i publicznego upokorzenia. Finał odcinka jest ambiwalentny – Don pokazuje Salowi pomysł na reklamę płaszczy przeciwdeszczowych firmy London Fog, której hasło brzmi „Limit your exposure”. Sugeruje to więc między Donem a Salem, mężczyznami prowadzącymi podwójne życie – i Sal, i widzowie rozumieją w tym momencie, że Don zatrzyma sekret dla siebie. Scena ta wyraża jednak także pełną hipokryzji moralność epoki, nakazującą ukrywanie się i budowanie fasady. Wątek homoseksualizmu Sala wraca w ostatnim odcinku z jego udziałem.

<sup>709</sup> Tę nierównowagę dyskryminacji dobrze pokazuje *Daleko od nieba*, gdzie Frank może w finale realizować się w związku z mężczyzną, ale już przyjaźń Cathy i Raymonda musi zostać zerwana.

łem, *Wee Small Hours*, pokazując społeczną hierarchię oraz instrumentalizację wszystkich serialowych „innych”. Sal odrzuca w nim niechciane awanse właściciela Lucky Strike, najważniejszego klienta agencji, który w ramach rewanżu żąda zwolnienia Sala. Jedyna osoba, której ten może się poskarżyć i prosić o interwencję, to Don, ten jednak demonstruje postawę „wszystkie ręce na pokład”. Gdy Sal pyta: „Czyli miałem robić, cokolwiek chciałem? A gdyby chodziło o dziewczynę?”, Don odpowiada: „To by zależało od tego, jaką jest dziewczyną i co o niej wiem”<sup>710</sup>. Upredmiotawia tym samym Sala i wyraża nie tylko stereotypowe przekonanie o promiskuityzmie homoseksualistów, ale też akceptację dla wszystkich niewłaściwych zachowań, jeśli dotyczą one konkretnych kategorii ludzi.

Takie ujęcie oznacza, że o ile konflikty dotyczące bohaterów czarnoskórych z reguły prowadzą do publicznej kulminacji (na przykład w protestach obywatelskich), o tyle dramaty homoseksualistów, podobnie jak sfrustrowanych kobiet, rozgrywają się w przestrzeni prywatnej. Dlatego istotną rolę odgrywają ich współmałżonkowie – w *Daleko od nieba* protagonistką jest przecież Cathy. Oczywiście takie związki są źródłem nieszczęścia dla obu stron. Obserwacja ta zostaje szczególnie pogłębiona w pierwszym sezonie *Masters of Sex*, gdzie ważną postacią drugiego planu jest Margaret Scully (Allison Janney), przez kilkadziesiąt lat związana z mężczyzną, który ją wprawdzie kocha, ale nie pożąda. Dramat jej niespełnienia jest w serialu równie kluczowy, jak wątek jej męża, co ma znaczenie przy okazji terapii konwersyjnych. Partnerzy hetero, żyjąc w czasach nietolerancji i niewiedzy, nie są w stanie zrozumieć istoty problemu i niemożności jego rozwiązania. Jest to wyraźnie akcentowane w *Masters of Sex* jako serialu o pionierach badań nad ludzką seksualnością w ogóle.

<sup>710</sup> Echem tej kwestii jest niechęć Dona, by Joan spędziła noc z klientem w zamian za zlecenie od Jaguara – ponieważ odcinek *The Other Woman* jest późniejszy, może to oznaczać przemianę w samym Donie, ale bardziej prawdopodobne jest wyznawanie przez niego podwójnych standardów oraz zaliczanie Joan do „innej” kategorii kobiet (Don ewidentnie szanuje tę postać).

Ignorancji nie rozwiewała jednak nawet ówczesna medycyna, promująca wiarę w „leczenie”. W ten sposób po raz kolejny w krytycznym retro pojawia się psychoanaliza jako narzędzie wtórnej socjalizacji (do heteroseksualnej normy), której poddają się Frank z *Daleko od nieba* i Carol. Wprowadzenie konwersji akurat przez terapię w obu filmach Todda Haynesa o latach pięćdziesiątych jest interesujące. Poprzestaje on bowiem na tego typu terapii, co pasuje do kina ery Eisenhowera – psychoanaliza jest immanentną częścią jej ekranowo zapośredniczonego obrazu, tak jak *New Look* i zdjęcia imitujące technikolor. Zarazem ograniczenie tylko do takiej formy terapii łagodzi jej obraz, co – jak sądzę – jest wyborem estetycznym. Filmy Haynesa są przede wszystkim studiami emocjonalności bohaterów, dziełami bardzo spójnymi zarówno wewnątrz, jak i ze stylistyką kina lat pięćdziesiątych, co wykluczało jakąkolwiek drastyczność. Być może więc to, że Frank już na początku terapii decyduje się porzucić rodzinę, a Carol oddaje mężowi prawa do opieki nad córką w zamian za regularne wizyty i wolność<sup>711</sup>, jest także wyborem estetycznym. Rzeczywistość terapii konwersyjnych lat pięćdziesiątych nie pasowałaby do elegancji diegezy, Haynes pozwala zatem swym postaciom uniknąć wszystkiego, co ówczesna medycyna miała do zaoferowania w dążeniu do budowy homogenicznego społeczeństwa.

Znacznie dalej w tej kwestii idą twórcy *Masters of Sex*, serialu, w którym homoseksualizm jest jednym z wątków wiodących<sup>712</sup>. Doktor Scully – by nie utracić rodziny, stanowiska w pracy i swe-

<sup>711</sup> Mimo że istotnym wątkiem filmu jest spełnienie Carol w roli matki, wybór ten stawia ją obok Laury Brown jako bohaterkę, dla której kluczowe jest życie w zgodzie z samą sobą.

<sup>712</sup> Zakończenie czwartego, ostatniego sezonu sugeruje, że w planach był piąty, jeszcze bardziej poświęcony zagadnieniu homoseksualizmu. W finałowym odcinku, *The Eyes of God* (4/10), zostaje poruszony temat publikacji badań nad homoseksualizmem oraz kontrowersji wokół terapii konwersyjnych. Byłoby to zapewne jednym z głównych wątków kolejnego sezonu, zwłaszcza że prawdziwi *Masters* i *Johnson* opublikowali książkę *Homosexuality in Perspective* (1979), której wiarygodność została podważona (*Masters* fałszował wyniki badań, chcąc dowieść skuteczności terapii). Por. Thomas Maier, *Masters of Sex*, przeł. Agnieszka Brodzik, Czwarta Strona, Poznań

go miejsca w społeczności – początkowo żyje w ukryciu, pozwalając sobie jedynie na ukradkowe spotkania z płatnymi chłopcami do towarzystwa. Gdy jednak zostaje zdemaskowany przez żonę, decyduje się na terapię behawioralną, na którą składają się procedury takie jak próba wywoływania wymiotów na widok obiektu pożądania oraz elektrowstrząsy, nie tylko bolesne i uwłaczające, ale też niosące poważne konsekwencje fizyczne i psychiczne (na przykład amnezję).

Na koniec tych rozważań powrócę jeszcze do kwestii odczytania dzieł kultury z mniejszościowego punktu widzenia. W omawianym nurcie strategia ta może obejmować już nie tylko narracje klasyczne, lecz również przykłady pochodzące z obrębu samego krytycznego retro, czego zapowiedź znajdziemy w *Godzinach*, a zwieńczenie w *Carol*. Obiektem redefinicji jest w nich figura sfrustrowanej pani domu, twórcy wspomnianych filmów sugerują bowiem dodatkową, głębszą genezę nienazwanego problemu – tłumione pożądanie, które w tamtych czasach było niemożliwe do zdefiniowania i zrealizowania. Laura Brown nie tylko składa pocałunek na ustach sąsiadki, Kitty, ale jest też postacią silnie splecioną z Virginią Woolf i Clarissą. O ile Virginia nie mogła jeszcze żyć otwarcie (wiadomo między innymi o jej romansie z Vitą Stackville-West), o tyle Clarissa wie dzie już w pełni swobodne życie u boku partnerki, Sally (Allison Janney). W *Godzinach* kwestia ta jest ambiwalentna (nie pojawia się informacja, by Laura po porzuceniu rodziny związała się z kobietą), inaczej niż w *Carol*, gdzie frustracja bohaterki zostaje jednoznacznie przypisana niemożności wyrażenia prawdziwej orientacji. Twórcy *Godzin* i *Carol* nie muszą już metaforyzować i kamufłować homoseksualizmu, niemniej jednak ich sposób ujęcia tematu tak emblematycznego dla krytycznego retro, jak nienazwany problem, jest interesujący i pokazuje jego nadal niewyczerpany potencjał.

---

2014. Innym istotnym wątkiem byłaby walka Betty o prawa do dziecka jej zmarłej przy porodzie partnerki.

## 7. Autorefleksyjność

Kluczowym komponentem diegezy, wehikułem dekonstrukcji ery Eisenhowera jako okresu fałszywej niewinności oraz znakiem firmowym omawianego trendu jest stylizacja połączona z samozwrotnością. To ona, niekiedy na równi z fabułami, staje się narzędziem prezentowania i kształtowania utrwalonych punktów przeszłości, symboli przejmowanych przez wspólnotę, na które zorientowana jest pamięć kolektywna<sup>713</sup>.

W drugiej dekadzie XXI wieku jest już bardzo wiele produkcji osadzonych w latach pięćdziesiątych, a kolejne premiery i zapowiedzi nasuwają nieodparty wniosek, że era Eisenhowera zagościła w kinie i serialach na dłużej. Mimo jednoznacznie demaskującego podejścia do przeszłości, które łączy znakomitą większość z nich, nie każde dzieło można jednak zaliczyć do nurtu krytycznego retro, ponieważ nie wszystkie w analogiczny sposób posługują się stylizacją, autotematyzmem i cytatami intertekstualnymi. Na kontinuum autorefleksyjnych strategii wyróżniają się trzy dominujące nurty. Wskazują one, że szczególnie podkreślanie stylizacji i zrównywanie jej istotności z pozostałymi środkami, na przykład z fabułą i narracją (jak w *Daleko od nieba*), przyjęło się tak dobrze, iż zaczęło ulegać konwencjonalizacji. Nie znaczy to, że trzy wspomniane strategie występują konsekwentnie – dochodzi raczej do symultanicznego poszerzenia sposobów wykorzystania estetyki lat pięćdziesiątych we współczesnym kinie i telewizji. Na jednym końcu spektrum jest stylizacja traktowana jako chwyt niezwykający, na drugim – jej „uzwyklenie” i sprowadzenie do roli historycznego tła. Tak jak wcześniej *film noir*, tak i era Eisenhowera stała się już bowiem kodem popkulturowym wypełniającym amerykańską świadomość. Dlatego obok hiperautotematycznego *Ave, Cezar!* premierę miały *Brooklyn* i *Wzburzenie – Opowieść o dojrzewaniu* (*Indignation*, 2016, reż. James Schamus), bardziej klasyczne, ale nadal celebrujące styl, realia i problemy epoki (pruderia seksu-

<sup>713</sup> Magdalena Saryusz-Wolska, *Parateksty pamięci*, [w:] *Pogranicza audiowizualności*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010, s. 351.

alna i wojna koreańska we *Wzburzeniu*), bądź *Płoty*, w których era Eisenhowera jako czas akcji jest właściwie pozbawiona znaczenia. Wskaźnikiem, jak upowszechnione – i coraz modniejsze – są odwołania do lat pięćdziesiątych, mogą być produkcje z 2017 roku – *Na karuzeli życia* (*Wonder Wheel*, reż. Woody Allen) i serial Amazonu *The Marvelous Mrs. Maisel*. Akcja filmu Allena jest osadzona w niedookreślonym momencie lat pięćdziesiątych i bez większej konsekwencji nawiązuje do atmosfery sztuk Tennessee Williamsa (zwłaszcza finałowa scena przywołuje *Tramwaj zwany pożądaniem*). Reżyser traktuje estetykę epoki jako kolejną w kolekcji, arbitralnie dobraną błyskotkę – po latach dwudziestych w *O północy w Paryżu* (*Midnight in Paris*, 2011) i trzydziestych w *Śmietance towarzyskiej* (*Café Society*, 2016). Można więc powiedzieć, że Allen zmienia epoki tak, jak wcześniej zmieniał miasta. Z kolei serial Amazonu, choć także lubuje się we wnętrzach i kostiumach skrojonych na efektowną modłę lat pięćdziesiątych, tak naprawdę mógłby rozgrywać się w dowolnym momencie czasowym XX wieku. Innymi słowy, era Eisenhowera uległa konwencjonalizacji, paradoksalnie potwierdzającej jej rolę źródła odniesień i rezerwuaru inspiracji wizualnych, nawet jeśli nie są one równoznaczne z tematyzowaniem epoki.

Jeszcze innym zjawiskiem jest względnie niezobowiązujące sięganie po lata pięćdziesiąte w produkcjach całkowicie osobnych, takich jak *Drzewo życia* bądź *Mistrz*, w których znaczenie epoki należy rozpatrywać głównie w odniesieniu do autorskiej twórczości reżyserów. Z jednej strony obecność patriarchy (Brad Pitt) zapewne nieprzypadkowo zostaje połączona w *Drzewie życia* właśnie z erą Eisenhowera, istotniejsze wydają się tu jednak filozoficzne rozważania Malicka o tajemnicach egzystencji. Z drugiej, relacja figur ojcowskiej i synowskiej (Philip Seymour Hoffman i Joaquin Phoenix) w *Mistrzu* łączy się w większej mierze z motywami znanymi z każdego filmu Paula Thomasa Andersona, choć już wątek nawiązujący do powstania Kościoła scjentologicznego i jego założyciela, L. Rona Hubbarda, wskazuje na powojenny czas akcji jako okres niekontrolowanego i pogłębiającego się szaleństwa.



Pierwszą z wcześniej wspomnianych strategii uobecniania ery Eisenhowera we współczesnym kinie można określić mianem tradycyjnego podejścia kina kostiumowego i historycznego. W filmach takich jak *Most szpiegów* Spielberga, *Trumbo* (2015, reż. Jay Roach), *McImperium (The Founder)*, 2016, reż. John Lee Hancock) i *Loving* lata pięćdziesiąte są po prostu utrzymanym w ramach stylu zerowego tłem określonych wydarzeń, które wpisały się w tożsamość dekady. *Loving* śledzi proces przed kolejnymi instancjami i werdykt Sądu Najwyższego, uznający konstytucyjność małżeństw międzyrasowych. *Most szpiegów* i *Trumbo* odnoszą się do makkartyzmu, a *McImperium* pokazuje początki najsłynniejszego fast foodu świata i narodziny makdonaldyzacji społeczeństwa. Ich twórcy albo nie są kojarzeni ze strategią samoświadomości, albo nie zdecydowali się po nią sięgnąć<sup>714</sup>, mimo osadzenia filmów w latach pięćdziesiątych<sup>715</sup>. Być może uznali, że wystarczającą wizytówką epoki są tak identyfikowane z nią zjawiska, jak rasizm i proces (*Loving*), dziesięciu z Hollywood (*Trumbo*) oraz czerwona panika także poza fabryką snów (*Most szpiegów*).

*Mise-en-scène* jest więc solidne – *Most szpiegów* był nominowany do Oscara między innymi za scenografię – ale pozbawione wizualnej celebracji epoki. Osadza wydarzenia we właściwych im dekoracjach, lecz nie tematyzuje tego zabiegu. Brak również – w ogóle bądź eksponowanych – cytatów z filmów z epoki albo odwołań do emblematycznych dla niej gatunków i nurtów.

<sup>714</sup> John Lee Hancock nakręcił wprawdzie *Ratując pana Banksa (Saving Mr. Banks)*, 2013), film o realizacji przez Walta Disneya (Tom Hanks) *Mary Poppins* (1964, reż. Robert Stevenson), ale – co zaskakujące – jest to dzieło o niskim stopniu samoświadomości, nieporadujące tematów związanych z epoką.

<sup>715</sup> Jest to uderzające zwłaszcza w *Trumbo*, ponieważ akcja tego filmu rozgrywa się w Hollywood i przywołuje historyczne postaci świata filmu, przede wszystkim tytułową – Daltona Trumbo (Bryan Cranston) – ale nie tylko. Pojawiają się także na przykład Edward G. Robinson (Michael Stuhlbarg) i John Wayne (David James Elliott). Co jednak znamienne, drugi najważniejszy obok Trumbo bohater, Arlen Hird (Louis C.K.), ma charakter „hybrydowy” (*composite character*), czyli jest fikcyjny, ale oparty na kilku prawdziwych osobach.

W wypadku akurat tych filmów byłoby to trudne, żaden z nich nie wpisuje się bowiem w określone konwencje – wprawdzie *Trumbo* i *McImperium* najbliżej do biopicu, ale nie jest to gatunek identyfikowany z latami pięćdziesiątymi. Z kolei źródłem nawiązań dla *Mostu szpiegów* nie mogłyby być filmy spod propagandowego znaku *red scare*, biorąc pod uwagę, że nie tworzyły one jednolitego i wyrazistego nurtu, a obraz Spielberga ma wymowę wręcz przeciwną – wskazuje na niekonstytucyjność działań HUAC. Tym bardziej brak tu wzorców, których reżyser poszukuje – jeśli w ogóle – raczej w zgeneralizowanych obrazach zimnej wojny wywiedzionych z prozy Johna le Carré oraz innych przygnębiających relacjach z podzielonego świata.

Warto zauważyć, że wspomniane filmy, choć skoncentrowane na krytycznym obrazie rzeczywistości lat pięćdziesiątych, właściwie nie obrazują fasady tego świata, tak ważnej w innych przykładach. Innymi słowy, przedstawiają określony – negatywny – obraz, ale nie dokonują dekonstrukcji fantazmatu, jakim stała się ta epoka. Ten rodzaj demaskacji pojawia się w dwóch pozostałych strategiach, stopniowo poszerzających komponent autorefleksyjności aż do momentu, gdy staje się ona dominantą i narzędziem głównym. Druga grupa filmów lokowałaby się więc pośrodku kontinuum, gdzie dużo wyraźniejszej i bardziej samoświadomej stylizacji zaczynają towarzyszyć elementy autotematyczne, niewysuwane jeszcze na plan pierwszy. Ich rolą jest zarówno przybliżenie realiów epoki, akcentowanie stylu (na przykład *Ukryte działania* dostarczają przyjemności wzrokowej także ze względu na stroje bohaterek; zmiana sposobu ubierania to narzędzie opisujące przemianę Libby w *Masters of Sex*), jak też podkreślanie problematyki oraz krytyka dokonująca się w ramach zapośredniczenia medialnego. Staranność stylu połączona z kwestiami istotnymi dla krytycznego retro pojawia się chociażby w *Brooklynie*, opowiadającym nie tylko o imigranckim losie, ale przede wszystkim o emancypacji bohaterki i jej drodze do samostanowienia. Podobnie jest w *Wieczorze* (*Evening*, 2007, reż. Lajos Koltai), gdzie istotne są kwestie przeszłości obciążonej winą, wypieranego homoseksualizmu i małżeńskiego niespełnienia. Nie chcę wmawiać twórcom tych filmów intencji, zwłaszcza

cza że oba są adaptacjami powieści, lecz można domniemywać, iż sięgnięto po te książki właśnie dlatego, że łączą popularną obecną epokę z określonym zestawem tematów, *post factum* z nią utożsamianych – zarówno w dyskursie akademickim dekonstruującym filmy ery Eisenhowera, jak i w popkulturze, krytycznym retro, kinie oraz serialach.

Inny przykład podejścia uśrednionego to *Masters of Sex*. Jednym z bohaterów serialu jest Lester (Kevin Christy), którego zadanie polega na filmowaniu i dokumentacji badań prowadzonych przez Mastersa i Johnson. Lester jest kinofilem porównującym swoje działania archiwizacyjne między innymi do radzieckiej szkoły montażowej. Choć te analogie stanowią raczej rodzaj mrugnięcia do widza i nie mają jakiegokolwiek przełożenia na treść, to jednak postać Lestera problematyzuje sam proces patrzenia i rejestrowania rzeczywistości, już bezpośrednio związany z fabułą oraz tematyką serialu. Z drugiej strony twórcy *Masters of Sex*, choć rzadko, wprowadzają też cytaty filmowe z lat pięćdziesiątych. Na przykład Margaret Scully, zaniedbywana żona ukrywającego się homoseksualisty, idzie do kina na *Miasteczko Peyton Place*<sup>716</sup>, skandalizujący podówczas film poruszający kwestie seksualności kobiet, ich pragnień i wywieranej na nie presji społecznej. Ma to zarówno bezpośredni związek z jej sytuacją małżeńską (na seansie Margaret spotyka przyszłego kochanka), jak i z badaniami prowadzonymi przez Mastersa i Johnson, weryfikującymi teorie Freuda na ten sam temat. Nawiązań tych (jak również do wydarzeń z epoki, tak częstych w krytycznym retro) jest tu jednak niewiele – znamienne, że w serialu tak intensywnie zajmującym się kwestią męskości brak cytatów z *male weepie*, filmów wojennych bądź westernów lat pięćdziesiątych.

<sup>716</sup> Filmy kinowe z epoki, korespondujące z kondycją egzystencjalną bądź zawodową bohaterów, pojawiają się też w *Mad Men* – znacznie częściej niż w *Masters of Sex*, są to bowiem dziesiątki przykładów. Wśród nawiązań znajdziemy nie tylko dzieła amerykańskie (od lat trzydziestych aż po późne sześćdziesiąte), ale też kino europejskie z lat sześćdziesiątych, którego koneserem jest Don Draper – *Noc (La notte, 1961, reż. Michelangelo Antonioni)* i *Sklep z modelkami (Model Shop, 1969, reż. Jacques Demy)*.

Pośrednią strategię znajdziemy także w filmach łączących krytyczne retro z kinem Obamy – tutaj znamienne rolę odgrywają przede wszystkim zapośredniczenie punktu widzenia i medialne obrazy kluczowych wydarzeń. W *Służących* dominuje pierwszy z tych zabiegów, podobnie jak w *Kamerdynerze*, gdzie lejtmotywnym wyznaczającym rytm narracji są dokumentalne wstawki – epizody walki o prawa obywatelskie. Wpisywanie wydarzeń historycznych w diegezę sugeruje intencje przyświecające twórcom i myśl dominującą w poszczególnych filmach. W *Kamerdynerze* chodzi o często pomijane w pamięci zbiorowej sprawstwo czarnoskórych obywateli w walce o równouprawnienie. Z kolei w *Ukrytych działaniach* słynne przemówienie prezydenta Kennedy'ego o roli programu kosmicznego oraz relacje z lotu Jurija Gagarina i okrążania orbity przez Johna Glenna służą podkreśleniu nowych dróg awansu społecznego wiążących emancypację z osiągnięciami naukowymi. O ile jednak autotematyzm akcentujący kwestie narracji, istotność tego, do kogo należy spojrzenie/głos, ma w tych filmach zasadnicze znaczenie, o tyle zapośredniczenie medialne jest jedynie dodatkiem wspierającym tezy i obserwacje.

Rola cytatów i mediatyzacji, często powiązana z kwestią konstrukcji, a potem dekonstrukcji fasady, jest szczególnie istotna w filmach z trzeciej grupy, w której hiperbolizacja środków filmowych staje się elementem kluczowym o zróżnicowanym znaczeniu. Oczywiście nadal osadza ona akcję w określonych czasach, jednak jej rola jest szersza, a *mise-en-scène* nawiązuje już nie tyle do epoki, ile do jej filmowych i telewizyjnych reprezentacji, jak w *Miasteczku Pleasantville*, *Daleko od nieba* i *Do diabła z miłością* (*Down with Love*, 2003, reż. Peyton Reed). Zakorzenie w momencie czasowym jest tu zresztą realizowane na zasadzie „sygnalizacji”. W silnie autotematycznych filmach zbiorczo ujmowany styl oraz jego pojedyncze elementy i nakładające się warstwy nawiązań są zaplanowane tak, by natychmiast przywołać określone skojarzenia, ewokować kolektywną pamięć, wyłowić z niej utrwalone obrazy. Tak działa na przykład kumulacja mody New Look i szarego, flanelowego garnituru, korespondujących z konkretnymi typami postaci i fabułami. Scenografia, ko-

stiumy i kolorystyka filmów z pierwszej omawianej grupy – „po prostu” historycznych, stylu zerowego – raczej nie działają w ten sposób, są na tyle neutralne, że nie funkcjonują samodzielnie jako orientujące pamięć znaki lat pięćdziesiątych. Muzyka może być więc ilustracyjna, nieoparta na utworach i stylu z epoki, jak w *Moście szpiegów*. Zupełnie inaczej jest chociażby u Haynesa – w *Daleko od nieba* już sama czołówka, niemalże dokładna kopia napisów początkowych *Wszystko, na co niebo zezwala*, wprowadza wyraziste drogowskazy dla skojarzeń. Działa tu kumulacyjność środków afektywnych, typowych dla melodramatu rodzinnego, sielska, małomiasteczkowa atmosfera przedmieść, muzyka i literactwo typowe dla lat pięćdziesiątych, uruchamiające cały nowy ogrom odniesień. Oczywiście w *Daleko od nieba* elementy te oddziałują przez intensyfikację, w pewien sposób są więc tautologiczne, ale gdyby zatrzymać kolejne kadry, wyizolować czcionkę, kolory, tło, gołąbki siedzące na dachu ratusza – każdy z nich z osobna ma potencjał wywoływania skojarzeń w sposób, który jest całkowicie obcy produkcjom takim jak *Loving, Most szpiegów*, a nawet *Brooklyn*.

Oczywiście wynika to głównie z tego, że naczelnym zadaniem stylizacji w krytycznym retro jest ustanowienie fasady świata przedstawionego, projektu społecznego lat pięćdziesiątych, który ulega dekonstrukcji w miarę rozwoju filmu. Podstawowymi narzędziami demitologizacji są zabiegi wypełniania luk w pamięci, poszerzanie spektrum pokazanego doświadczenia, śledzenie losów postaci emblematycznych dla mitu epoki, które uginają się pod jego ciężarem, zdradzając zarazem jego fałsz. Równie ważnym środkiem dekonstrukcji jest także staranność przygotowania diegezy, zaprojektowanej tak samo skrupulatnie i wszechobejmująco jak projekt Ameryka ery Eisenhowera. To jednak właśnie nieomylna doskonałość rekwizytów, dekoracji, kostiumów – i wszystkich pozostałych elementów kreacji – powinna budzić nieufność. Jej ostentacja i autotematyczne wysunięcie na plan pierwszy stają się ironiczne, podważają wiarę w naturalność i neutralność ekranowych przedstawień. Podają tym samym w wątpliwość wiarygodność wzorca, jakim są ideologia i kino lat pięćdziesiątych. Brak za-

ufania sprawia z kolei, że intertekstualność i stylizacja zmieniają się w środki dystansujące. Niekoniecznie do przeżyć bohaterów – wzbudzanie empatii dla ich dramatu również jest instrumentem demitologizacji – ale z pewnością do ram ich funkcjonowania, czyli kontekstu społecznego.

Samoświadomość tekstu demaskuje go jako dyskurs, a przez to pokazuje dyskursywność wszystkich innych tekstów oraz samych lat pięćdziesiątych – zarówno jako obszaru pamięci zbiorowej, kulturowej marki, jak i punktu odniesienia (na przykład w reaganizmie). Dobrze egzemplifikuje to obraz płci jako spektaklu w filmach o sfrustrowanych paniach domu. Są one utkane z kulturowych tropów (od Grace Kelly przez bohaterki seriali lat pięćdziesiątych aż po *Mistykę kobiecości*), a ich kobiecość jest dodatkowo zmediatyzowana przez hiperstylizację oraz konteksty reklamy (*Mad Men*), prasy (*Daleko od nieba*) i telewizji (*Jackie, Miasteczko Pleasantville*). Zależność maskaradowości płci od stylizacji i autotematyzmu w tej grupie filmów wybrzmi tym bardziej, gdy zestawimy je z *Masters of Sex*, gdzie podobne refleksje na temat męskości są snute wyłącznie w oparciu o rozwiązania fabularne i narracyjne, a nie intertekstualne i wizualne.

Warto wspomnieć, że w studiach pamięciologicznych autorefleksyjność jest definiowana także jako pamięć tekstu – „wcześniejsze teksty są »pamiętane« przez odniesienia intertekstualne”, co czyni z tej formy autotematyzmu „praktykę pamięci”<sup>717</sup>. Przeszłość obrazowana w taki sposób jest nam więc przybliżana i uobecniana, a nie odsuwana i zamykana. Twórcy podkreślają łączność między przeszłością a teraźniejszością, wystrzegając się mrugania do widza na zasadzie „dawniej było źle, ale my wiemy lepiej”. Owszem, wiele z filmów krytycznego retro sugeruje postęp – najbardziej chyba *Ukryte działania*, z nadzieją patrzące na rozwój nauki, oraz *Kamerdyner*, gdzie tytułowy bohater poznaje Baracka Obamę. Jest to jednak optymizm, który równie często przeradza się w ironię bądź smutek, czego najdobitniejszym przykładem jest *Mad Men*, ale też *Masters of Sex*, *Jackie* i *Amerykańska sielanka* (*American Pastoral*, 2016, reż. Ewan McGregor).

<sup>717</sup> Astrid Erll, *Memory in Culture*, s. 70.

W ten sposób można dokonać jeszcze jednego podziału, tym razem na dwie kategorie wyznaczone w zależności od ich relacji do przeszłości i pamięci. Pierwszą grupę – filmy „po prostu” kostiumowe o niskim stopniu samoświadomości – można określić mianem rewizjonistycznych. Podobnie jak antywesterny końca lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, takie obrazy w znakomitej większości odnoszą się do „dziejów” – to historia jest ich przedmiotem, a głównym celem są próby jej sproblematyzowania i pokazania z innej perspektywy. Z kolei filmy drugiej grupy – o wysokim poziomie autorefleksyjności – odnoszą się już nie do samej historii epoki, lecz do kwestii jej naratywizowania i mitologizowania, konstruowania fasady i jej demaskowania. Mierzą się z kategoriami reprezentacji i przemocy ikonicznej, dążąc zarazem do zrekonstruowania kontrpamięci. W ten sposób, na metapoziomie, w krytycznym retro następuje odcięcie od nostalgizacji (także przecież osiągananej przez operowanie stylem). Dobrze widać to w *Mad Men*, gdzie – podobnie jak w *Miasteczku Pleasantville*, ale na dużo wyższym poziomie – tematyzowana jest sama nostalgia, czego najdoskonalszy przykład znajdziemy w odcinku *The Wheel*. Jego zwieńczenie przyniosło jedną z najsłynniejszych scen serialu, znaną jako *The Carousel*. Pokazuje ona prezentację dla klienta, firmy Kodak wprowadzającej na rynek nowy rodzaj projektora slajdów (w kształcie koła), gdzie Don Draper – zgodnie ze swoim zwyczajem – wykorzystuje elementy własnego życia i rodzinne zdjęcia. Za pomocą ich oraz urządzenia stwarza idealną – oraz zmediatyzowaną – wersję własnej przeszłości, która, jak już wiadomo pod koniec pierwszego sezonu, jest problematyczna, podobnie jak życie rodziny Draperów. Nostalgia, główny temat tej sceny w ramach diegezy oraz na metapoziomie, okazuje się dokładnie tym, co sugeruje Svetlana Boym: „tęsknotą za domem, który już nie istnieje, albo nie istniał nigdy”, tak jak rodzinne szczęście Draperów i niewinność Ameryki. Zdjęcia i projektor pozwalają na nostalgiczną manipulację, ze strony Dona zarówno cyniczną, jak i życzeniową („pozwała nam wrócić do miejsc, gdzie byliśmy kochani”). Jako element prezentacji dla klienta, nostalgia zostaje obnażona w swym merkantylnym wymiarze – jest jedną z dźwigni handlu nie tylko

produktami, ale też ideami (tak samo jak kontrkultura w finale). Don Draper – zanim odniesie się do greckiego źródłosłowa i własnych, misternie przygotowanych słów – definiuje ją wprost, jako „głębszą więź z produktem”. Scena z *The Wheel*, w której wykorzystano elementy wizualne kojarzone z nostalgią – sepiowe kolory, ciepłe światło – przynosi refleksję przede wszystkim nad nią samą jako narzędziem perswazji, problematyzując ją i dezawuuując jej mechanizmy (medialne i emocjonalne). Prowadzi to do dystansowania się od niej także jako strategii twórczej.

Produkcje z tej grupy byłyby więc narracjami o narracjach i środkach ich konstruowania (mediach) – mitologizujących i niekiedy wybrakowanych (luki wypełniane przez krytyczne retro). Takim filmem było już *Daleko od nieba* – mogące funkcjonować samodzielnie, ale dużo lepiej zrozumiałe w duecie z pierwowzorem, dziełem Sirka. Za kolejną próbę można uznać *Do diabła z miłością*, pastisz komedii sypialnianych realizujący punkt po punkcie schemat konwencji i zawierający cytaty z *Jak zdobyć męża*, *Telefonu towarzyskiego*, *Seksu i samotnej dziewczyny* oraz *Kochanku, wróć*. Ukłonem w stronę współczesności i elementu krytycznego jest tu wyostrenie ról płciowych oraz zintensyfikowanie komedii oszustw – w finale okazuje się bowiem, że za sznurki intrygi pociąga nie bohater (Ewan McGregor), wzorowany na Rocku Hudsonie, Tonym Curtisie, Hugh Hefnerze i Jamesie Bondzie (akcja rozgrywa się w 1963 roku), ale postać kobieca (Renée Zellweger)<sup>718</sup>.

Najlepszym przykładem jest jednak przewrotny hołd braci Coen dla klasycznego kina, czyli *Ave, Cezar!*, dalece wykraczający poza bycie jedynie filmową zabawą, jaką jest *Do diabła z miłością*. Luźno prowadzona intryga porwania gwiazdy dzieła sandałowego o Chrystusie, Bairda Whitlocka (George Clooney), przez grupę komunizujących scenarzystów staje się pretekstem

<sup>718</sup> Co ciekawe, doskonałym przykładem filmu osadzonego współcześnie, lecz zrealizowanego wedle wszelkich prawideł komedii sypialnianych z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jest polska *Planeta singli* (2016, reż. Mitja Okorn), której scenariusz sprawia wrażenie adaptacji rozdziału z podręcznika historii kina amerykańskiego o komediach romantycznych ery Eisenhowera.



nie tylko do postmodernistycznej gry cytatami z filmów tamtej epoki, ale też do refleksji o samym kinie klasycznym i jego istocie. Koncepcja twórców jest wybitnie kinofilską, gdyż nawiązują do tych konwencji, które definiowały okres powojenny (wtedy toczy się akcja<sup>719</sup>) – poczynając od *film noir*, poprzez film sandałowy o tematyce religijnej, wodny<sup>720</sup>, western, musical i dramat z wyższych sfer. Status cytatów intertekstualnych jest rozmaity, a wszystkie mieszczą się w ramach najbardziej podstawowego autotematyzmu (film o filmie), bracia Coen przeprowadzają bowiem widza przez kilka hollywoodzkich planów zdjęciowych. Jednocześnie wiele sytuacji „poza planem” utrzymano w duchu klasycznych konwencji. Na przykład życie zawodowe głównego bohatera, Eddiego Mannixa (Josh Brolin), „załatwiacza” (*fixer*) w wytwórni, stylizowane jest na czarny kryminał (*Ave, Cezar!* otwiera wyraźny cytat z *Wielkiego snu* Hawksa), a jego rodzina przywodzi na myśl seriale typu *Father Knows Best* i *Leave It to Beaver* („Honey, you know best” – mówi Eddiemu żona). Historia jednego dnia z życia bohatera relacjonowana jest przez narratora heterodiegetycznego, co jest zabiegiem zaczerpniętym z filmów sandałowych i pojawia się także w najważniejszym filmie kręconym w ramach fabuły przez fikcyjne Capitol Pictures<sup>721</sup>.

*Ave, Cezar!* to mozaika niezliczonych nawiązań do kina epoki, na przykład postaci wzorowanych na jego rozpoznawalnych figurach – MGM zatrudniało „załatwiacza” o nazwisku Eddie Mannix, słynną kolumnę towarzyską prowadziły Hedda Hopper<sup>722</sup> i Louella Parsons, tutaj przedstawione jako bliźniaczki Thora i Thessaly Thacker (Tilda Swinton), gwiazdą była Carmen Miranda znana ze skomplikowanych kostiumów i kiści bananów noszonych na głowie (tu – Veronica Osorio jako Car-

<sup>719</sup> Film jest osadzony w zgeneralizowanym okresie powojennym, nawiązując zarówno do lat czterdziestych, jak i pięćdziesiątych – w poszczególnych scenach pojawiają się daty 1952 i 1954; akcja rozgrywa się zaś jednego dnia.

<sup>720</sup> W latach pięćdziesiątych popularnością cieszyły się musicale wodne (*aquamusicals*), których gwiazdą była Esther Williams, mistrzyni pływania, także synchronicznego, wydobyta ze zbiorowej niepamięci przez braci Coen.

<sup>721</sup> Studio to pojawiło się wcześniej w *Bartonie Finku* (1991) braci Coen.

<sup>722</sup> W *Trumbo* Hedde Hopper zagrała Helen Mirren.

lotta Valdez<sup>723</sup>); przykłady można mnożyć, podobnie jak cytaty z konkretnych filmów, poza *Wielkim snem* także z *Cienia wątpliwości* (*Shadow of a Doubt*, 1943, reż. Alfred Hitchcock), *Ben Hura*, *Dziesięciorga przykazań*, *Million Dollar Mermaid* (1952, reż. Mervyn LeRoy) i wielu innych. Bracia Coen włączają w swe dzieło również zakulisowe historie z Hollywood, z których najistotniejsze to „polowanie na czarownice” oraz sprawa Loretty Young, która, by móc wychowywać swoje nieślubne dziecko, musiała je urodzić w sekrecie, zrzec się do niego praw, a następnie oficjalnie adoptować (postać grana przez Scarlett Johansson).

Jak widać z tych pobieżnie wspomnianych cytatów intertekstualnych, *Ave, Cezar!* jest filmem szczególnie bliskim *Daleko od nieba* i – tak jak dzieło Haynesa – opartym na kinie ery Eisenhowera na zasadzie *mise en abyme*<sup>724</sup>. Tym razem nie chodzi już jednak o odniesienia do pozafilmowej sytuacji społecznej (jaką u Haynesa była chociażby opresja homoseksualizmu), lecz wyłącznie do świata kina, co sprawia też, że kwestia wypełniania luk w oswojonych narracjach staje się bardziej dosłowna. Dobrym przykładem – poza stale podkreślaną dyskursywnością kina („produkujemy historie”) – jest scena kręcenia numeru musicalowego, wzorowanego na przebojach *Podnieść kotwicę* (*Anchors Aweigh*, 1945, reż. George Sidney) i *Na przepustce* (*On the Town*, 1949, reż. Stanley Donen, Gene Kelly). Fragment z marynarzami, którzy przed wypłynięciem w rejs śpiewają piosenkę *No Dame*, konfrontując się ze świadomością, że przez osiem miesięcy nie zobaczą żadnej kobiety, ma jawnie, by nie rzec ostentacyjnie, homoseksualny charakter. Bracia Coen, podobnie jak wcześniej Haynes, ale mniej subtelnie, w reprezentację musicalu jako gatunku włączają więc jego mniejszościowe (i stereotypowe) odczytanie, jako szczególnie popularnego wśród społeczności gejowskiej, nadającej mu queerowy charakter. Podobne znaczenie ma wątek ukrywania przez studio orientacji seksu-

<sup>723</sup> Carlotta Valdez to imię pojawiające się w *Zawrocie głowy* Hitchcocka.

<sup>724</sup> *Ave, Cezar!* to zarówno film braci Coen, jak i film biblijny kręcony w ramach diegezy.

alnej największego gwiazdora, co jest nawiązaniem do Rocka Hudsona (i nie tylko).

Bracia Coen nie poprzestają tylko na autotematycznej zabawie, *Ave, Cezar!* spełnia bowiem także inną funkcję krytycznego retro, w nietypowej dla nurtu tonacji komediowej odnosząc się do traumy lat pięćdziesiątych, jaką było „polowanie na czarownice”<sup>725</sup>, oś fabularna filmu. Historia porwania Bairda Whitlocka przez grupę komunizujących scenarzystów – jawne nawiązanie do dziesięciu z Hollywood, wzdragających się na dźwięk hasła „wymienianie nazwisk” – sprawia, że film staje się perfidnym i złośliwym oddaniem wyobrażeń na temat czerwonej paniki, jakie mogli mieć hollywoodzcy zwolennicy makkartyzmu. Na ośmieszająco-demaskatorską ideę – niemożliwego w erze Eisenhowera – wykpienia hollywoodzkiej wersji *red scare* wskazują choćby sceny „rzadkich momentów wytchnienia” scenarzystów-komunistów, na które składa się czytanie magazynu „Soviet Life”, kaligrafowanie kart członkowskich zdobnych w sierp i młot oraz дума z subtelnego przemycania subwersywnych treści do filmów. Absurdalność i ostentacja tych fragmentów, zwieńczone wynurzeniem się radzieckiego statku podwodnego u brzegów Malibu, doskonale pasują do przerysowanej konwencji i są nieodłącznym elementem stylu braci Coen. Pamiętając jednak, jak wyglądały przesłuchania przed HUAC i filmy *red scare propaganda* w latach pięćdziesiątych, można domniemywać, że twórcy postanowili zwizualizować i udosłownić koszmary senne Johna Wayne’a, Hedy Hopper i innych hollywoodzkich antykomunistów. Doprowadziło to do wyeksponowania ich oderwanej od realiów śmieszności, co nie zmienia faktu, że także wątki związane z porwaniem i komunizmem są osadzone w prawdziwej historii Hollywood. Whitlocka odbija sympatyczny gwiazdor westerńów, Hobie Doyle (Alden Ehrenreich), nieufający ludziom, którzy „są tacy jak my, ale nie wiadomo, co myślą”. Choć Hobie przynajmniej częściowo jest wzorowany na Elvisie Presleju, Royu Rogersie i Gene Autrym, to znając historię kina, trudno

<sup>725</sup> Co znamienne, był to w krótkim czasie trzeci film przywołujący makkartyzm – obok *Trumbo* i *Mostu szpiegów*.

nie odnosić go także do „księcia” (The Duke) westernów i zacieklego antykomunisty, Johna Wayne’a. Z kolei Whitlock, postać z dzieciinnym zaangażowaniem chłonąca hasła o własności środków produkcji i popkulturze jako maszynie ideologicznej, występuje w eposie antycznym (tytułowym *Ave, Cezar!*) o nawróceniu rzymskiego trybuna pod wpływem spotkania z Chrystusem. Jednym z pierwowzorów tej postaci musiał być więc Robert Taylor grający Marka Winicjusza w *Quo Vadis* – przyjazny świadek podczas pierwszych przesłuchań HUAC.

Fascynacja infantylnego Whitlocka koncepcjami szkoły frankfurckiej (wykładanymi mu przez samego Herberta Marcusego [John Bluthal]) prowadzi na jeszcze jeden poziom filmowej refleksji. *Ave, Cezar!* to bowiem w mniejszym stopniu demitologizacja klasycznego kina, a w większym – składany mu hołd. Ironicznie zostaje tu potraktowana sama dekonstrukcja kina głównego nurtu jako elementu maszyny ideologicznej zastępującej prawdziwe potrzeby fałszywymi i przyczyniającej się do trwania kapitalizmu. Zgodnie z tą wykładnią odbiorcy kina klasycznego byli łatwą do zmanipulowania, bezwolną masą uwiedzioną systemem – rekruter kuszący Eddiego Mannixa pracą w przemyśle lotniczym podkreśla zresztą, że filmy to głupi biznes, w przeciwieństwie do branży dla dorosłych, czyli awiacji. Paradoksalnie, w *Ave, Cezar!* najbardziej infantylną postacią – wpisującą się w wyobrażenia szkoły frankfurckiej o masowej publiczności – jest właśnie Whitlock, chłonący i powtarzający hasła krytyki ideologicznej.

Dekonstruując konwencje (na przykład musical), bracia Coen odcinają się zarazem od jednoznacznego postrzegania kina jako wehikułu ideologii, zarówno burżuazyjnej (jak chce krytyka ideologiczna), jak i komunistycznej (jak chcieli zwolennicy makkartyzmu). Zamiast tego film jest dla nich sztuką dostarczającą refleksji i wzruszenia, przy której ciężko i z oddaniem pracuje wielu ludzi – prawdy te zostają włożone w usta Eddiego Mannixa przywołującego Whitlocka do porządku po chwilowym uwiedzeniu teoriami Marcusego. Doskonale umuje to jedna z końcowych scen filmu Coenów, czyli kręce-

nie finału *Ave, Cezar!*, w którym rzymski trybun grany przez Whitlocka doznaje nawrócenia pod krzyżem. Wprawdzie w kluczowym momencie zapomina kwestii (słowa „wiera”), co przywraca filmowi ironiczny wydźwięk, ale jego wcześniejsza moc wywołania wzruszenia u każdego z członków ekipy jest krótkim przeblyskiem postironicznego, autentycznego podziwu i uwielbienia dla kina klasycznego.

Na koniec warto zaznaczyć jeszcze jeden przejaw stylistycznej identyfikacji lat pięćdziesiątych, postrzeganych *en bloc* jako orientacyjny punkt pamięci. Na przykład w *Żonach ze Stepford* (*The Stepford Wives*, 2004, reż. Frank Oz), *Na łeb, na szyję* (*Nosedive*, 2016, reż. Joe Wright)<sup>726</sup> oraz serialach *Człowiek z Wysokiego Zamku* (*The Man in the High Castle*, 2015–) i *Opowieść podręcznej* wizualne skojarzenia z erą Eisenhowera ewokują opresję. Znamienne zresztą, że wszystkie te produkcje to dystopie. Taki obraz ikonicznych przedmieść od lat proponuje Tim Burton. Już w debiutanckiej, krótkometrażowej animacji *Vincent* (1982) – dzięki operowaniu wysokim i niskim kluczem oświetleniowym – redefiniował ich pozytywny obraz. Potem wielokrotnie powracał do tego motywu, na przykład w *Edwardzie Nożycorękim* (*Edward Scissorhands*, 1990) i *Wielkich oczach* (*Big Eyes*, 2014)<sup>727</sup>. Produkcją opierającą się na zikonizowanych latach pięćdziesiątych był także *Truman Show* (*The Truman Show*, 1998, reż. Peter Weir), łączący estetykę ery Eisenhowera właśnie z konwencją dystopii. W filmie Weira idealny świat głównego bohatera (Jim Carrey), będący w rzeczywistości wielkim telewizyjnym show, jest urządzony na wzór i podobieństwo zarówno przedmieść lat pięćdziesiątych, jak też ich popkulturowych przetworzeń (najbliżsi Trumana noszą imiona Marlon i Marilyn, idealne życie prezentują seriale z epoki). Stają się one dla Trumana więzieniem, perfekcyjną złotą klatką, z której chce uciec – jak wszyscy późniejsi bohaterowie krytycznego retro. Odwołania do sterylnych

<sup>726</sup> *Na łeb, na szyję* to pierwszy odcinek trzeciego sezonu *Czarnego lustra*. Każda część serialu stanowi zamkniętą, osobną całość.

<sup>727</sup> *Wielkie oczy* są dodatkowo osadzone w latach pięćdziesiątych, jako jeden z nielicznych filmów Burтона. Hołdami dla estetyki kina klasy B tego okresu są *Ed Wood* (1994) i *Marsjanie atakują* (*Mars Attacks!*, 1996).

lat pięćdziesiątych pełnią podobną funkcję w *Na łeb, na szyję*, gdzie stają się wizualnym synonimem opresji zewnątrzsterownych reguł społecznych, kładących nacisk na konformizm i stałą kontrolę, tłamszące prawdziwe osobowości.

Z kolei w *Żonach ze Stepford* pastelowy i przerażający sztucznością New Look to udosłownienie archaicznego patriarchy i opresji kobiet. Przerysowana stylizacja – właśnie na lata pięćdziesiąte – podejrzenie idealnego miasteczka białej klasy średniej jest zresztą przesunięciem w stosunku do pierwowzoru Iry Levina, wprowadzonym w adaptacji z 2004 roku. Mężczyźni ze Stepford, w imię przywracania tradycyjnego podziału ról, poddają swoje nowoczesne i niezależne żony tajemniczej procedurze, która zmienia je, niczym w *Inwazji porywaczy ciał*, w posłuszne lalki, ideały pani domu lat pięćdziesiątych, zarówno osobowościowo, jak i wizualnie – zaczynają przypominać postaci z katalogów wysyłkowych ery Eisenhowera bądź przestylizowane do ironicznej perfekcji bohaterki krytycznego retro. To, że w finale okazuje się, iż inicjatorką owego procederu była kobieta (Glenn Close), można wprawdzie odczytywać jako mizoginiczną uszczypliwłość, ale z drugiej strony jest to także powrót do samych korzeni, czyli Betty Friedan, postać Claire jest bowiem wzorcową ofiarą mistyki kobiecości.

W *Opowieści podręcznej*, adaptacji powieści Margaret Atwood, w dystopijnej rzeczywistości państwa zorganizowanego według tradycyjnych, biblijnych reguł, kobiety również są całkowicie podporządkowane mężczyznom i podzielone na trzy główne kategorie – posługaczek ubranych w skromne, brązowe szaty, tytułowych podręcznych, służących celom prokreacyjnym, odzianych w czepki i czerwone peleryny (na wzór purytanek), oraz żon mężczyzn rządzących tym światem. Te ostatnie noszą zielone suknie wyraźnie stylizowane na New Look lat pięćdziesiątych. Jest to jedyne nawiązanie do tej dekady w serialu, ma więc budzić natychmiastowe skojarzenia – z udomowioną i ubezwłasnowolnioną kobiecością, a zarazem z opresją kobiet uprzywilejowanych (żonom komendantów wiedzie się nieco lepiej niż innym przed-

stawicielkom ich płci). Ponieważ żony są bezdzielne<sup>728</sup>, ich wizualne przypisanie erze Eisenhowera zyskuje dodatkowo, ironiczny wymiar, stając się dla nich także karą – stałym przypomnieniem o niemożności urodzenia dziecka. Również *Człowiek z Wysokiego Zamku*, adaptacja powieści Philipa K. Dicka, jest dystopią – pokazuje świat, w którym II wojnę światową wygrały państwa Osi, dzieląc między sobą Stany Zjednoczone. Moda lat ery Eisenhowera jest tu więc uzasadniona – to wówczas toczy się akcja serialu (wskazówki diegetyczne sugerują, że chodzi o początek lat sześćdziesiątych) – ale jednak na idealne, sterylne przedmieścia oraz New Look wystylizowane są tylko domy i żony wysokich oficerów nazistowskich<sup>729</sup>.

<sup>728</sup> Świat przedstawiony dotyka klęska bezpłodności.

<sup>729</sup> Skojarzenie nietolerancji lat pięćdziesiątych z faszyzmem zostaje wprowadzone już w *Miasteczku Pleasantville*, w scenach palenia książek przed ratuszem, obrazów właściwych III Rzeszy, a nie erze Eisenhowera (chyba że potraktujemy je metaforycznie, jako zastępcze przedstawienia linczów dokonywanych na Południu), oraz w *Suburbiconie*.

## Zakończenie – amerykańska Apokalipsa

Ujmowana przeze mnie w zbiorczym haśle krytycznego retro fala powrotów do ery Eisenhowera to obrazy o silnym ładunku polemicznym, w świadomy sposób włączające w świat przedstawiony zrodzone później teorie, diagnozy i obserwacje społeczne (na przykład koncepcję nienazwanego problemu). Mierzą się one nie tyle z samym obrazem ery Eisenhowera, ile z jej mitem kulturowanym w kulturze amerykańskiej. Ich staranna stylizacja służy nie konserwatywnemu przesłaniu i zaspokajaniu tęsknoty za legendarną „najszcześniejszą epoką”, lecz zdecydowanemu, a wręcz radykalnemu poszerzeniu krytyki obecnej już w filmach z lat pięćdziesiątych, a wypartej z pamięci zbiorowej w dobie reaganizmu. Ponieważ krytyczne retro wskazuje, że nigdy nie było czegoś takiego jak „przedpolityczny, konserwatywny Eden”, tematem niektórych produkcji okazuje się przemijanie mitu niewinności ery Eisenhowera – dokonywane przez redefinicję pamięci kolektywnej w tekstach kultury. W dziełach współczesnych, ale osadzonych w tamtych czasach, amerykańska niewinność przemija więc podwójnie. Jest kompromitowana na poziomie fabuły i losów bohaterów jako ściśle określona koncepcja życia społecznego, a w warstwie interpretacyjnej – jako mit



utrwalany przez kolejne dekady. Zamyśl ten jest konsekwentnie realizowany w *Mad Men*, podporządkowanemu nadrzędnej idei odchodzenia lat pięćdziesiątych jako projektu, ale znajdziemy go także w serialu *22.11.63 (11.22.63, 2016)* opartym na powieści *Dallas '63* Stephena Kinga i w *Amerykańskiej sielance*.

Szczególnym przykładem jest *22.11.63*, ponieważ – jak przystało na adaptację Kinga – to jedyny przejaw wykroczenia krytycznego retro poza szeroko rozumianą formułę dramatu obyczajowego. Fabuła, choć zawiera obserwacje na temat życia codziennego przełomu dekad, jest podporządkowana konwencji fantastycznej. Bohater, Jake Epping (James Franco), przenosi się bowiem z XXI wieku do 1959 roku z intencją udaremnienia zamachu na Johna F. Kennedy'ego, czyli – metaforycznie – ocalenia mitu lat pięćdziesiątych i zmierzającej na skraj przepaści amerykańskiej niewinności. Co ciekawe, lektura książki daje wrażenie, że Stephen King nie potrafi zdystansować się od nostalgii za idyllicznym wyobrażeniem atmosfery ery Eisenhowera, tylko okazjonalnie rozbijanej koniecznymi ze współczesnego punktu widzenia obserwacjami o segregacji rasowej. Można wręcz przypuszczać, że King powinien był napisać *Dallas '63* w latach osiemdziesiątych (kluczowych dla jego twórczości), kiedy bezproblemowa sympatia dla ery Eisenhowera nie była „psuta” kontrpamięcią. Tylko pojedyncze wzmianki na temat ułomności epoki, na przykład istnienia tablic „tylko dla białych/kolorowych”, sugerują, że pisarz był jednak rozdarty między autentyczną potrzebą idealizacji a przymusem uwzględnienia bardziej sceptycznej optyki. W serialu perspektywa krytyczna zostaje wprawdzie nieco rozbudowana (zwłaszcza wątek rasowy i przemocy domowej), ale najważniejsza pozostaje intryga polityczno-spiskowa, prowadząca do zamknięcia głównego wątku, czyli udaremnienia zamachu, zasadniczego dla wymowy książki i adaptacji. Mimo sielskiego odmalowania epoki, finał dość nieoczekiwanie wskazuje bowiem na konieczność rozstania się z dwoma mitami: ery Eisenhowera jako wartego pielęgnacji ideału oraz „dobrych lat sześćdziesiątych”, których kres miał być początkiem kryzysu.

W zakończeniu Jake udaremnia zabójstwo<sup>730</sup>, po czym wraca w przyszłość – w domniemaniu już szczęśliwą, skoro uchronioną przed wszelkimi problemami, które spadły na Amerykę po 22 listopada 1963 roku. Mimo rezygnacji z problematyzowania lat pięćdziesiątych (zwłaszcza w powieści) *22.11.63* okazuje się jednak dokładnym ideologicznym rewersem *Powrotu do przyszłości*, choć – paradoksalnie – pod pewnymi względami jest do niego podobny. Zmiana biegu historii nie staje się aktem zbawczym – wręcz przeciwnie. Gdy Jake odnajduje się z powrotem w XXI wieku, w rzeczywistości, w której Kennedy nie zginął, przypomina ona postapokaliptyczną, anarchistyczną wizję z drugiej części filmu Zemeckisa, czyli lata osiemdziesiąte rządzone przez Biffa Tannena. Ani w powieści Kinga, ani w serialu przyczyna takiego stanu rzeczy nie zostaje pogłębiona – pod względem ciągu przyczynowo-skutkowego jest to rozwiązanie umowne – ale wystarcza on, by skłonić bohatera do powrotu do 1959 roku i zresetowania wszystkich wcześniejszych działań. W finale historia toczy się więc swoim znanym torem, co można odczytywać jako luźny komentarz do kwestii idealizowania lat pięćdziesiątych i demonizowania sześćdziesiątych.

Bardziej rozwiniętą problematyzację tej kwestii oferuje serial *Mad Men*, mimo wielowątkowości i licznych postaci podporządkowany jednemu, nadrzędnemu i organizującemu narracyjną całość tematowi, jakim jest przemijanie projektu Ameryka. Zjawisko to zostało zobrazowane na wielu płaszczyznach, poczynając od mikro sytuacji związanych z normami społecznymi – pierwszym, celowo wywoływanym szokiem jest wszechobecność papierosów (nieprzypadkowy tytuł odcinka pilotażowego to *Smoke Gets in Your Eyes*) – poprzez makroskalę wielkich wydarzeń historycznych, kończąc na problemach z tożsamością głównego bohatera. Doskonałym skrótem graficznym podsumowującym ideę serialu jest czołówka, pełniąca podwójną rolę metafory i *pars pro toto*. Zrealizowana w estetycznym kluczu lat sześćdziesiątych i przywołująca między innymi pop-art, jest wzorowana na graficznych napisach początkowych autorstwa Saula Bassa, znanego

<sup>730</sup> King i twórcy serialu nie zagłębiają się w teorie spiskowe, wybierając wersję o Oswaldzie jako samotnym strzelcu.

z eleganckich i lakonicznych, ale zapadających w pamięć projektów do *Zawrotu głowy* bądź *Północy, północnego zachodu*. W *Mad Men* animowana czołówka pokazuje czarną sylwetkę mężczyzny przychodzącego do pracy na wysokim piętrze biurowca, któremu świat usuwa się spod nóg, a otaczająca go rzeczywistość rozsypuje się, powodując także jego upadek. W tle spadającej postaci widać wieżowce z wielkimi reklamami, obrazującymi elementy definiujące szczęśliwą egzystencję według zarówno jawnych, jak i ukrytych kanonów epoki. Są wśród nich szczęśliwa rodzina, obrączka ślubna, alkohol, roznegliżowane i sfragmentaryzowane kobiece ciała, wsparte hasłami takimi jak: „To jest dar, który nigdy nie zawiedzie” i „Ciesz się tym, co Ameryka ma do zaoferowania”.

Inicjalny upadek jest w serialu realizowany zarówno w losach Dona – przed finałowym triumfem rozpadają mu się dwa małżeństwa, przechodzi kryzys alkoholowy, zostaje odsunięty od firmy – jak i Ameryki. Dlatego, mimo koncentracji na wąskim gronie uprzywilejowanych postaci, serial przeradza się w epicki fresk świata chylącego się ku upadkowi. *Mad Men*, skonstruowany z szerokiego spektrum narodowych mitów, aż do ironicznego finału jest opowieścią o starannie budowanym wydzźwięku katastroficznym<sup>731</sup>. Nie prowadzi on jednak do apokalipsy (zgodnej z tezą o „dobrych” i „złych” latach sześćdziesiątych), ale łączy w sobie poczucie trwania z wkroczeniem w nową rzeczywistość, wyzwoloną z mitu ery Eisenhowera. Można zauważyć, że sięgnięcie do przeszłości Dona Drapera, który jako Dick Whitman był jedną z ofiar kapitalizmu (dzieciństwo w cieniu wielkiego kryzysu), po czym stał się jego beneficjentem, pozwala twórcom na przekroczenie dychotomii – era Eisenhowera/przyszłość. Sprawia to, że mogą pokazać przemijanie mitu powojennego projektu idealnej Ameryki, koncentrując się na jego dekonstrukcji, a zarazem pozwolić sobie na zaobserwowanie niezwyklej odporności i elastyczności kapitalizmu jako fundamentu tożsamości Stanów Zjednoczonych. Drugi z owych zamysłów został

<sup>731</sup> W odcinku *The Flood* Don Draper idzie z synem na dwa seanse *Planety małp* (*Planet of the Apes*, 1968, reż. Franklin J. Schaffner) pod rząd. Wcześniej (*The Good News*, 4/3) Don ogląda japoński film katastroficzny *Gamma* (*Daikaijū Gamma*, 1965, reż. Noriaki Yuasa).

niemal w całości zrealizowany przez finał z hipisowską reklamą coca-coli. Intencja pierwsza, czyli demitologizacja, jest z kolei konsekwentnie obecna przez wszystkie sezony, także dlatego, że najważniejszą zasadą organizującą serial, poza typowym dla krytycznego retro zaglądaniem pod podszewkę rzeczywistości, jest ukazanie wielopoziomowości przemian. Twórcy wprowadzają wielką historię przetaczającą się ponad głowami bohaterów, czyli wydarzenia o znaczeniu światowym, redefiniujące Amerykę na różnych płaszczyznach, i to na znacznie większą skalę niż w innych produkcjach krytycznego retro. Nie pomijają też jednak skali średniej – małych grup, takich jak środowisko firmy – ani poziomu mikro, czyli sfery prywatnej.

Tym, co w serialu przemija przede wszystkim, jest mit niewinnej wszechwładzy, koncepcja Ameryki jako supermocarstwa i światowego imperium – tuż po „przejęciu” tego miana od Wielkiej Brytanii, co ostatecznie nastąpiło w wyniku II wojny światowej. Nieprzypadkowo w kolejnych sezonach pojawiają się wydarzenia prawdziwe o randze historycznej – poczynając od tych najdrobniejszych, jak niechęć pomiędzy politykami tamtych czasów, poprzez tytuł mistrzów świata w piłce nożnej zdobyty przez Anglię w 1966 roku, głośne zgony (Marilyn Monroe, Martin Luther King) i zamieszki rasowe, a kończąc na dotyczących wszystkich i traumatycznych dla Stanów Zjednoczonych momentach, decydujących też o losach świata. Twórcom nie chodzi jednak tylko o potęgę rozumianą dosłownie, czyli pozycję głównego gracza na arenie międzynarodowej, przewagę militarną i polityczne sprawstwo, ale również o marzenia o niezachwianej mocarstwowości, obejmujące rozumienie demokracji, rozwój ekonomiczny, pozornie doskonały model życia zawodowego i prywatnego. Dlatego w *Mad Men* kwestie osobiste zostają ściśle powiązane z pozostałymi poziomami życia społecznego.

Przełomowy charakter inwazji na Zatokę Świń, kryzysu kubańskiego i zabójstwa Kennedy’ego zostaje podkreślony przez ich fabularne nałożenie na kluczowe wydarzenia i decyzje w prywatnym życiu postaci (w finałach pierwszych trzech sezonów). Bohaterowie *Mad Men*, w tych akurat odcinkach reprezentujący większość społeczeństwa (inaczej rozegrano zamach na Martina

Luthera Kinga), mówią sobie najważniejsze rzeczy i podejmują znamienne decyzje pod wpływem chwil największej niepewności. Podobnie jak cała Ameryka, pozostawiona w stanie przerażenia i grozy, znajdują się bowiem w zawieszaniu. Dlatego koniec trzeciego sezonu (*The Grown-Ups*) nie tylko sugestywnie pokazuje atmosferę społeczną po śmierci JFK – jednoczenie się w poczuciu rozpacz, lęku i utraty bezpieczeństwa – ale także wpływ, jaki to wydarzenie miało na Amerykanów, czyli nadchodzący kryzys zaufania do państwa i jego instytucji. Traumą odchylenia od normy pogłębia późniejsze zastrzelenie Lee Harveya Oswalda, na które Betty reaguje rozpaczliwym okrzykiem „Co się dzieje?” (w kolejnym odcinku rozpada się małżeństwo Draperów).

Podobną intencję – wiwisekcji upadku ideałów – można znaleźć w adaptacji *Amerykańskiej sielanki* Philipa Rotha. Skomplikowana materia pierwowzoru skłoniła twórców do wyodrębnienia wątku głównego – relacji głównego bohatera, „Szweda” Levova (Ewan McGregor), z córką Merry (Dakota Fanning). Sta je się on jednak metaforą burzliwej konfrontacji kolejnych epok reprezentowanych przez dwie strony konfliktu pokoleń, oddanego zarówno fabularnie, jak i w strategii wizualnej. Pierwsza część – początek małżeństwa „Szweda” i dzieciństwo Merry – to era Eisenhowera. Triumfalna atmosfera powojennej prosperity zostaje wprowadzona czołówką, wykorzystującą dokumentalne zdjęcia świętowania zawieszenia broni, oraz homodiegetyczną narracją prowadzoną przez Zuckermana (David Strathairn), znanego pisarza wracającego do rodzinnego Newark i odkrywającego losy lokalnego herosa. Podobnie jak Don Draper, „Szwed” ucieleśnienia amerykański sen, co w *voice-over* płynnie łączy się z energią nowego otwarcia – jego sukcesy pozwalały społeczności Newark zapomnieć o wojnie i poświęceniach, w lokalnym imaginariusz stając się naturalną kontynuacją pokonania wielkiego kryzysu i osi zła. Zestawienie „Szweda” z powojennym odprężeniem podkreśla jego przynależność do ery Eisenhowera – „lata pięćdziesiąte były tak chwalebne dla Ameryki, ponieważ wygraliśmy II wojnę światową”<sup>732</sup>.

<sup>732</sup> Za: Bernard von Bothmer, *Framing the Sixties...*, s. 17.

Pojawiające się w pierwszych scenach porównanie „Szweda” do Kennedy’ego ma wymiar podwójny – z jednej strony obaj byli amerykańskimi złotymi chłopcami obdarzonymi pięknymi rodzinami, z drugiej jednak nad każdym zaciążyła katastrofa. Kluczowy moment *Amerykańskiej sielanki* to bunt Merry. Początkowo, jeszcze w idyllicznym dzieciństwie na farmie (filmowanym w łagodnych, pastelowych barwach i w otwartych, słonecznych przestrzeniach), objawia się on jękami i zaskakująco dojrzałymi obserwacjami na temat sensu egzystencji. W drugiej części filmu, gdy Merry jest nastolatką, prowadzi ją do przygotowania zamachu bombowego, w którym ginie przypadkowy człowiek. Zarówno w powieści, jak i w adaptacji jest to punkt zwrotny, w którym idealne życie rodziny Levovów się załamuje (od tego momentu większość scen rozgrywa się w mroku zdewastowanych ulic i podejrzanym wnętrzu). Nie tylko dlatego, że Merry znika na wiele lat, poszukiwana przez FBI i rodziców, ale też przez wprowadzenie szokującego dysonansu w – zdawałoby się – niemożliwą do naruszenia trajektorię ich losu. Najważniejszą kwestią poruszaną w *Amerykańskiej sielance* jest nie demonizacja buntu, lecz upiorna niemożność odkrycia prawdy o Merry, mimo mnożących się tropów – a może właśnie przez nadmiar kolejnych śladów, histerycznie analizowanych przez Levovów.

Rodzicom stale wymyka się zrozumienie, czemu coś tak doskonałego, jak ich małżeństwo i styl życia – uosobienie powojennej prosperity – wydało na świat gniew tak gwałtowny, jak ten kierujący Merry. Tym samym Ameryka lat pięćdziesiątych nie jest w stanie rozpoznać się w Ameryce i generacjach kolejnej ery, również skrótowo ujętych w zdjęciach dokumentalnych (wojny w Wietnamie i zamachów). Rozwiązanie to przywodzi na myśl podział na „dobre” i „złe” lata sześćdziesiąte, jednak Roth i jego adaptatorzy unikają tego uproszczonego i zinstrumentalizowanego politycznie podziału (choć pozostaje on kontekstem istotnym dla Amerykanów). Koncentrują się nie tyle na odpowiedziach, zawsze przecież niekompletnych, ile na pytaniach. Ponieważ Roth – a za nim twórcy filmu – wybrał szczególnie drastyczny przykład buntu (wzmacniając infernalną wizję histo-

rycznymi zamieszkami w gettach – w Newark w 1967 roku<sup>733</sup>), jakiegokolwiek pojmowanie wymyka się bohaterom, a zaburzona rzeczywistość musi pozostać nieprzenikniona dla wszystkich postaci amerykańskiego dramatu. Dlatego powieść wieńczy pytanie bez odpowiedzi – jedno z wielu dręczących „Szweda” i narratora Zuckermana – „A co jest złego w ich życiu? Cóż jest na świecie mniej nagannego niż żywot rodziny Levovów?”. Wprawdzie twórcy filmu zdecydowali się na – nieobecne w książce – pojednanie (Merry przychodzi na pogrzeb „Szweda”, który zawsze na nią czekał), ale nadal nie rozwiązują problemu postawionego w finale książki.

Jedyną odpowiedzią, podobnie jak w *Mad Men* i innych przykładach krytycznego retro, może być podkreślenie „grzechu pierworodnego”. Jest nim odwieczny brak niewinności, kryjący się w szerokim, społecznym kontekście nienagannego żywota Levovów, marginalizowanym w ideologii ery Eisenhowera. Bohaterowie podejmują próbę ukrycia się przed światem w prostej egzystencji, nie mogą jednak odnieść sukcesu – w ich hermetyczną codzienność wdziera się rzeczywistość przynosząca ze sobą koszty uprzywilejowanego szczęścia, bezpieczeństwa i fałszywej sielanki. Jej pierwszym, drastycznym znakiem jest kres niewinności kilkuletniej Merry, oglądającej w wiadomościach relację z samospalenia buddyjskiego mnicha w Sajgonie – w 1963 roku.



To, co Ameryka miała najlepszego do zaoferowania pewnej grupie swoich obywateli w erze Eisenhowera, częściowo odchodzi w przeszłość – jak w czołówce serialu *Mad Men*. Sam fakt konsekwentnego sięgania przez wybranych filmowców XXI wieku po ten okres wskazuje jednak, że ich intencją jest zarówno zatrzymanie tej rzeczywistości w kadrze i pamięci, jak i przedefiniowanie, pogłębienie oraz sprobematyzowanie jej znaczenia. Wyraźna jest wśród nich świadomość, że „pamięć, jako część

<sup>733</sup> Ta sama fala zamieszek rasowych w amerykańskich miastach pojawia się w *Mad Men* i jest tematem *Detroit* Kathryn Bigelow.

doświadczenia danej grupy, wiąże się ze sposobem, w jaki ta grupa odnosi się do własnej przeszłości w kontekście jej wpływu na teraźniejszość i przyszłość”<sup>734</sup>. Tym, co odchodzi, jest bowiem nie sama tkanka tego świata – w optyce krytycznego retro rasizm, mizoginia, homofobia, wykluczenie społeczne i hipokryzja – lecz maskująca rzeczywistość wizja chwalebego projektu Ameryka, strategia mitologizowania podtrzymująca jego triumfalny wizerunek.

---

<sup>734</sup> Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 90.



## Bibliografia

- Adamczak Marcin, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Babington Bruce, Evans Peter William, *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*, Manchester University Press, Manchester–New York 1989.
- Baudrillard Jean, *Ameryka*, przeł. Renata Lis, Sic!, Warszawa 1998.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Bauman Zygmunt, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, przeł. Karolina Lebek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Bell Daniel, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Bell-Metereau Rebecca, *1953 – Movies and Our Secret Lives*, [w:] *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, red. Murray Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ–London 2005.

- Belton John, *American Cinema / American Culture*, McGraw-Hill, Inc., New York 2005.
- Biskind Peter, *Seeing Is Believing, or How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the 50s*, Bloomsbury, London 2001.
- Bogle Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001.
- Bordwell David, Staiger Janet, Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2005.
- Bothmer Bernard von, *Framing the Sixties: The Use and Abuse of a Decade from Ronald Reagan to George W. Bush*, University of Massachusetts Press, Amherst–Boston 2010.
- Boym Svetlana, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. Lidia Stefanowska, [w:] *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002.
- Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.
- Britton Andrew, *Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment*, [w:] *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*, red. Barry K. Grant, Wayne State University, Detroit 2009.
- Burszta Wojciech Jerzy, Kuligowski Waldemar, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Muza, Warszawa 2005.
- Burszta Wojciech Jerzy, *Świat jako więzienie kultury. Pomyslenia*, PIW, Warszawa 2008.
- Byars Jackie, *The Prime of Miss Kim Novak: Struggling over the Feminine in the Star Image*, [w:] *The Other Fifties: Interrogating Midcentury American Icons*, red. Joel Foreman, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 1997.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Nomos, Kraków 2013.
- Capote Truman, *Portrety i obserwacje. Eseje*, przeł. Rafał Lisowski, Albatros, Warszawa 2012.
- Cohan Steven, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1997.
- Cohen Stanley, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Routledge, London 2011.
- Derrida Jacques, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Doane Mary Ann, *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, „Screen” 1982, nr 3–4 (23).

- Doherty Thomas, *Teenagers & Teenpics: The Juvenalization of American Movies in the 1950s*, Unwin Hyman, London–Sydney–Wellington 1988.
- Domański Henryk, *Polska klasa średnia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Dowdy Andrew, *The Films of the Fifties: The American State of Mind*, William Morrow and Co., New York 1973.
- Drenda Olga, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
- Durys Elżbieta, *Stworzone dla mężczyzn i miłości. Kobiety w filmach Billy'ego Wildera*, [w:] *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej*, red. Kamila Żyto, Marcin Pieńkowski, Trio, Warszawa 2011.
- Durys Elżbieta, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Duszak Anna, Fairclough Norman, *Wstęp. Krytyczna analiza dyskursu – nowy obszar badawczy*, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. idem, Universitas, Kraków 2008.
- Dyer Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Routledge, New York 2004.
- Dyer Richard, *Pastiche*, Routledge, New York 2006.
- Elsaesser Thomas, *Opowieści o wściekłości i wrzasku: uwagi o rodzinnym melodramacie*, przeł. Sławomir Bobowski, „*Studia Filmoznawcze*” 2008, nr 29.
- Erll Astrid, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, London 2011.
- Erll Astrid, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, [w:] *Media and Cultural Memory*, red. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2008.
- Faludi Susan, *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, przeł. Anna Dzierzgowska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2013.
- Ferro Marc, *Kino i historia*, przeł. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- French Brandon, *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*, Ungar, New York 1978.
- Friedan Betty, *Mistyka kobiecości*, przeł. Agnieszka Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012.
- Giddens Anthony, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

- Goodlad Lauren M.E., Kaganovsky Lilya, Rushing Robert A., *Introduction*, [w:] *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, red. idem, Duke University Press, Durham 2013.
- Goudsouzian Aram, *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 2004.
- Graff Agnieszka, *Wstęp. Mistyka po amerykańsku, mistyka po polsku*, [w:] Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, przeł. Agnieszka Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012.
- Grainge Paul, *Nostalgia and Style in Retro America: Moods, Modes, and Media Recycling*, „Journal of American & Comparative Cultures” 2000, nr 1 (23).
- Grant Barry Keith, *1956 – Movies and the Crack of Doom*, [w:] *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, red. Murray Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ–London 2005.
- Gruner Oliver, *Screening the Sixties: Hollywood Cinema and the Politics of Memory*, Palgrave Macmillan, London 2016.
- Guerrero Ed, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia 1993.
- Guffey Elizabeth E., *Retro: The Culture of Revival*, Reaktion Books, London 2006.
- Gurley Brown Helen, *Sex and the Single Girl: The Unmarried Woman’s Guide to Men*, Open Road Media, New York 2003.
- Gwóźdź Andrzej, *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011.
- Halberstam David, *The Fifties*, Villard Books, New York 1993.
- Hammer Rhonda, Kellner Douglas, *1984 – Movies and Battles over Reaganite Conservatism*, [w:] *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, red. Steven Prince, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2007.
- Hark Ina Rae, *Animals or Romans: Looking at Masculinity in Spartacus*, [w:] *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. Steven Cohan, Ina Rae Hark, Routledge, London–New York 1993.
- Harris Dianne, *Mad Space*, [w:] *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, red. Lauren M.E. Goodlad, Lilya Kaganovsky, Robert A. Rushing, Duke University Press, Durham 2013.
- Harwood Sarah, *Family Fictions: Representations of the Family in the 1980s Hollywood Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2007.

- Harvey James, *Movie Love in the Fifties*, Alfred A. Knopf, New York 2001.
- Haskell Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Penguin Books Inc., New York 1975.
- Hatch Kristen, *1951 – Movies and the New Faces of Masculinity*, [w:] *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, red. Murray Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ–London 2005.
- Higashi Sumiko, *Movies and the Paradox of Female Stardom*, [w:] *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, red. Steven Prince, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2007.
- Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1945–1990*, red. Donald T. Critchlow, Krzysztof Michałek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Hoberman J., Rosenbaum Jonathan, *Midnight Movies. Seans o północy*, przeł. Michał Oleszczyk, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011.
- Hoesterey Ingeborg, *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2001.
- Holmlund Chris, *Masculinity as Multiple Masquerade: The ‘Mature’ Stallone and the Stallone Clone*, [w:] *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. Steven Cohan, Ina Rae Hark, Routledge, London–New York 1993.
- hooks bell, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. Ewa Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Howarth David, *Dyskurs*, przeł. Anna Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. Katarzyna Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. Przemysław Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Jeffords Susan, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994.
- Keightley Emily, Pickering Michael, *Introduction: Methodological Premises and Purposes*, [w:] *Research Methods for Memory Studies*, red. idem, Edinburgh University Press, Edinburgh 1994.

- King Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, I.B. Tauris, London–New York 2002.
- Klejsa Konrad, *Filmowe oblicza kontestacji*, Trio, Warszawa 2008.
- Kujawińska Courtney Krystyna, *Wprowadzenie*, [w:] Stephen Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł. Marta Lorek i inni, Universitas, Kraków 2006.
- LaCapra Dominick, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009.
- Landsberg Alison, *Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture*, [w:] *Memory and Popular Film*, red. Paul Grainge, Manchester University Press, Manchester–New York 2003.
- Landsberg Alison, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.
- Leff Leonard J., Simmons Jerold L., *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code*, The University Press of Kentucky, Lexington 2001.
- Lewicki Arkadiusz, *Seks i Dziesiąta Muza. Erotyzm, relacje intymne i wzorce genderowe w kinie przedkodeksowym (1894–1934)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Lewis Jon, *Movies and Growing Up... Absurd*, [w:] *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, red. Murray Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ–London 2005.
- Lev Peter, *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2003.
- Loska Krzysztof, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego świata*, Universitas, Kraków 2016.
- Maas Jane, *Mad Women. Opowieść o kobiecie w świecie rządzonej przez mężczyzn*, przeł. Edyta Stępkowska, Esprit, Kraków 2012.
- Madej Alina, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994.
- Maddison Stephen, *Fags, Hags and Queer Sisters: Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Palgrave Macmillan, London 2000.
- Maier Thomas, *Masters of Sex*, przeł. Agnieszka Brodzik, Czwartą Strona, Poznań 2014.
- Marsh Margaret, *Suburban Lives*, Rutgers University Press, New Brunswick–London 1990.
- Martin Brett, *Difficult Men: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, The Penguin Press, New York 2013.

- McGilligan Patrick, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, przeł. Jowita Matys, Anna i Andrzej Nermer, Irena Stapor, Twój Styl, Warszawa 2005.
- McLean Adrienne L., *1958 – Movies and Allegories of Ambivalence*, [w:] *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, red. Murray Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ–London 2005.
- Medovoi Leerom, *Rebels: Youth and the Cold War Origins of Identity*, Duke University Press, Durham–London 2005.
- Mendelson Daniel, *Wdzięk moralnego bagna*, przeł. Sergiusz Kowalski, „Książki” 2011, nr 1.
- Michałek Krzysztof, *Mocarstwo. Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1945–1992*, Książka i Wiedza, Warszawa 1995.
- Mills C. Wright, *Białe kołnierzyki. Amerykańskie klasy średnie*, przeł. Piotr Graff, Książka i Wiedza, Warszawa 1965.
- Monteith Sharon, *The Movie-made Movement: Civil Rites of Passage*, [w:] *Memory and Popular Film*, red. Paul Grainge, Manchester University Press, Manchester–New York 2003.
- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992.
- Neale Steve, *Męskość jako spektakl*, przeł. Małgorzata Radkiewicz, [w:] *Gender w kinie europejskim i w mediach*, red. Elżbieta Ostrowska, Rabid, Kraków 2001.
- Negra Diane, *1981 – Movies and Looking Back to the Future*, [w:] *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, red. Stephen Prince, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2007.
- Obama Barack, *Odwaga nadziei. Moja droga życiowa, wartości i ideały polityczne*, przeł. Grzegorz Kołodziejczyk, Albatros, Warszawa 2008.
- Paller Michael, *Gentleman Callers: Tennessee Williams, Homosexuality and Mid-Twentieth-Century Drama*, Palgrave Macmillan, London 2005.
- Palmer R. Barton, Bray William Robert, *Hollywood’s Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, University of Texas Press, Austin 2009.
- Pitrus Andrzej, *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirka*, Rabid, Kraków 2006.
- Pitrus Andrzej, *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Rabid, Kraków 2004.
- Polan Dana, *Maddening Times: Mad Man in Its History*, [w:] *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, red. Lauren M.E.

- Goodlad, Lilya Kaganovsky, Robert A. Rushing, Duke University Press, Durham 2013.
- Pomerance Murray, *Introduction*, [w:] *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, red. idem, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ–London 2005.
- Prince Stephen, *A New Pot of Gold: Hollywood under the Electronic Rainbow 1980–1989*, Charles Scribner's Sons, New York 2000.
- Prince Stephen, *Hollywood in the Age of Reagan*, [w:] *Contemporary American Cinema*, red. Linda Ruth Williams, Michael Hammond, Open University Press, London–Boston 2006.
- Prince Stephen, *Introduction: Movies and the 1980s*, [w:] *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*, red. idem, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2007.
- Radkiewicz Małgorzata, *Oblicza kina queer*, Ha!art, Kraków 2014.
- Reynolds Simon, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber & Faber, New York 2011.
- Reynolds Simon, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. Filip Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.
- Riesman David, *Samotny tłum*, przeł. Jan Strzelecki, Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2011.
- Rubin Martin, *1933 – Movies and the New Deal in Entertainment*, [w:] *American Cinema of the 1930s: Themes and Variations*, red. Ina Rae Hark, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ–London 2007.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Parateksty pamięci*, [w:] *Pogranicza audyowizualności*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010.
- Savage Jon, *Teenage: The Creation of Youth 1875–1945*, Chatto & Windus, London 2007.
- Schatz Thomas, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Los Angeles 1999.
- Schatz Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, McGraw-Hill Inc., New York 1981.
- Shetterly Margot Lee, *Ukryte działania*, przeł. Andrzej Goździkowski, HarperCollins Polska, Warszawa 2017.
- Sides Hampton, *Ogar piekielny ściga mnie*, przeł. Tomasz Bieroń, Czarne, Wołowiec 2017.
- Silverman Kaja, *Fragments of a Fashionable Discourse*, [w:] *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, red. Tania Modleski, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1986.
- Sirota David, *Back to Our Future: How the 1980s Explain the World We Live in Now – Our Culture, Our Politics, Our Everything*, Ballantine Books, New York 2011.



- Słownik socjologii i nauk społecznych*, red. Gordon Marshall, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Stacewicz Joanna, *HollyWooden Hart. Filmowa kariera Elvisa Presleya*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 66.
- Stachówna Grażyna, *Niedole miłowania. Ideologa i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001.
- Syska Rafał, *Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa*, „Ekrany” 2012, nr 52.
- Szyłak Jerzy, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. idem, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- The Encyclopedia of Racism in American Films*, red. Salvador Marguia, Rowman & Littlefield, Lanham 2018.
- Warshow Robert, *Gangster jako bohater tragiczny*, przeł. E. Werner, „Kultura” 1977, nr 48.
- Wasson Sam, *Piąta Aleja, piąta rano*, przeł. Agnieszka Lipska-Nakonecznik, Świat Książki, Warszawa 2013.
- White Deborah Gray, *Ar’n’t I a Woman? Female Slaves in the Plantation South*, W.W. Norton & Company, New York–London 1999.
- White Hayden, *Proza historyczna*, przeł. Rafał Borysławski i inni, Universitas, Kraków 2009.
- White William H., *The Organization Man*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002.
- Willis Sharon, *The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk*, „Camera Obscura” 2003, nr 54.
- Wood Michael, *America in the Movies*, Columbia University Press, New York 1989.
- Wood Michael, *Foreword: Happy Days*, [w:] Peter Biskind, *Seeing Is Believing, or How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the 50s*, Bloomsbury, London 2001.
- Wood Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan and Beyond*, Columbia University Press, New York 2003.
- Yacowar Maurice, *Tennessee Williams and Film*, Frederick Ungar Publishing Company, New York 1977.

## Źródła internetowe

- Bayard Louis, *Black Presidents We Have Known*, Salon, 3.11.2008, [http://www.salon.com/ent/feature/2008/11/03/black\\_presidents/](http://www.salon.com/ent/feature/2008/11/03/black_presidents/).
- Dargis Manohla, Scott A.O., *How the Movies Made a President*, „The New York Times”, 16.01.2009, <https://www.nytimes.com/2009/01/18/movies/18darg.html>.

- Dargis Manohla, Scott A.O., *Movies in the Age of Obama*, „The New York Times”, 16.01.2013, <http://www.nytimes.com/2013/01/20/movies/lincoln-django-unchained-and-an-obama-inflected-cinema.html? r=0>.
- Hoberman J., *A New Obama Cinema?*, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/feb/11/new-obama-cinema-clint-eastwood-halftime>.
- Hoberman J., *Cine Obamarama*, „Film Comment”, January/February 2012, <https://www.filmcomment.com/article/cine-obamarama/>.
- Jamie Foxx Calls Spike Lee ‘Shady,’ ‘Irresponsible’ for ‘Django Unchained’ Criticism*, [http://www.huffingtonpost.com/2013/01/18/jamie-foxx-spike-lee-django-unchained-criticism\\_n\\_2505894.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/01/18/jamie-foxx-spike-lee-django-unchained-criticism_n_2505894.html).
- Kohn Eric, *Obama at the Movies: How a Decade of Film Reflected Hope and Change before Donald Trump – Critic’s Notebook*, IndieWire, 26.12.2016, <http://www.indiewire.com/2016/12/barack-obama-donald-trump-movies-critics-notebook-1201762637/>.
- Manzoor Sarfraz, *How Sidney Poitier Paved the Way for Barack Obama*, „The Guardian”, 23.05.2015, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/23/sidney-poitier-paved-barack-obama>.
- Mason Clifford, *Why Does White America Love Sidney Poitier So?*, „The New York Times”, 10.09.1967, <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/heat-ar.html>.
- Monk Claire, *The Heritage Film and Gendered Spectatorship*, <http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm>.
- Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, <http://www.jah-sonic.com/VPNC.html>.
- Murczyńska Jagoda, *Tajemnice kobiecej torebki. W garderobach kobiet Hitchcocka*, <http://archiwum.stopklatka.pl/news/tajemnice-kobiecej-torebki-w-garderobach-kobiet-hitchcocka>.
- Patterson Troy, *Black Presidents: A Pop-cultural Survey*, Slate, 24.10.2008, <http://www.slate.com/id/2202810/>.
- Salmon Caspar, *A New Hope – Black Empowerment and Symbolic Casting in Contemporary Blockbusters*, Little White Lies, 4.11.2016, <http://lwlies.com/articles/obama-era-cinema-star-wars-black-storm-trooper/>.
- Spike Lee Calls ‘Django Unchained’ ‘Disrespectful’*, <http://www.rollingstone.com/music/news/spike-lee-calls-django-unchained-disrespectful-20121227>.

## Powieści i dramaty

- Ferber Edna, *Giant*, Perennial Classics, New York 2000.
- Hill Nathan, *Niksy*, przeł. Jerzy Kozłowski, Znak, Kraków 2017.
- Hustvedt Siri, *Świat w płomieniach*, przeł. Jerzy Kozłowski, W.A.B., Warszawa 2017.
- Pynchon Thomas, *W sieci*, przeł. Tomasz Wyżyński, Albatros, Warszawa 2015.
- Roth Philip, *Amerykańska sielanka*, przeł. Jolanta Kozak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Salinger J.D., *Buszujący w zbożu*, przeł. Magdalena Słysz, Albatros, Warszawa 2007.
- Smith Zadie, *Londyn NW*, przeł. Jerzy Kozłowski, Znak, Kraków 2014.
- Smith Zadie, *N.W.*, Penguin Group, Toronto 2012.
- Smith Zadie, *Swing Time*, przeł. Tomasz Kłoszewski, Znak, Kraków 2017.
- Williams Tennessee, *Kotka na gorącym, blaszanym dachu*, przeł. Jacek Poniedziałek, [w:] idem, *Tramwaj zwany pożądaniem i inne dramaty*, Znak, Kraków 2012.
- Wilson Sloan, *The Man in the Gray Flannel Suit*, The Reprint Society, London 1957.
- Yates Richard, *Droga do szczęścia*, przeł. Alina Siewior-Kuś, Sonia Draga, Katowice 2009.

## Indeks tytułów filmów i seriali

22.11.63 (11.22.63, 2016) 471, 472

24 godziny (24, 2001–2010) 330

42. Prawdziwa historia amerykańskiej legendy (42, 2013), reż. Brian Helgeland 408

XIII poprawka (13th, 2016), reż. Ava DuVernay 334

A Summer Place (1959), reż. Delmer Daves 153

A to historia (The Thrill of It All, 1963), reż. Norman Jewison 187

A Tour of the White House (1962), reż. Franklin J. Schaffner 370

Absolwent (The Graduate, 1967), reż. Mike Nichols 361

Afrykańska królowa (The African Queen, 1951), reż. John Huston 123

Amerykańska sielanka (American Pastoral, 2016), reż. Ewan McGregor  
460, 471, 475–477

Amerykański świat podziemia (Underworld U.S.A., 1961), reż. Samuel Fuller 88

Amerykańskie graffiti (American Graffiti, 1973), reż. George Lucas 252–  
254, 276, 278, 299–301, 303, 305, 306, 309, 315

Amistad (1997), reż. Steven Spielberg 228

Anioł ulicy (Street Angel, 1928), reż. Frank Borzage 118

April Love (1957), reż. Henry Levin 151

Atak kobiety o 50 stopach wzrostu (Attack of the 50 Foot Woman, 1958), reż.  
Nathan Juran 296

Atak potwornych krabów (Attack of the Crab Monsters, 1957), reż. Roger  
Corman 60

- Ave, Cezar! (Hail, Caesar!, 2016)*, reż. Joel i Ethan Coen 268, 453, 462–467
- Barry (2016)*, reż. Vikram Gandhi 334
- Barton Fink (1991)*, reż. Joel i Ethan Coen 463
- Batman – Początek (Batman Begins, 2005)*, reż. Christopher Nolan 224
- Beksa (Cry-Baby, 1990)*, reż. John Waters 299, 300, 302, 308, 317, 318
- Ben Hur (Ben-Hur: A Tale of the Christ, 1925)*, reż. Fred Niblo 67
- Ben Hur (Ben-Hur, 1959)*, reż. William Wyler 68, 69, 444, 464
- Bernardine (1957)*, reż. Henry Levin 151
- Bez wyjścia (No Way Out, 1950)*, reż. Joseph L. Mankiewicz 392
- Biały kanion (The Big Country, 1958)*, reż. William Wyler 93, 98, 99, 105
- Blask na wschodzie (The North Star, 1943)*, reż. Lewis Milestone 64
- Bliskie spotkania trzeciego stopnia (Close Encounters of the Third Kind, 1977)*, reż. Steven Spielberg 252, 291, 295
- Blondynka i ja (The Girl Can't Help It, 1956)*, reż. Frank Tashlin 179, 194, 195
- Blue Velvet (1986)*, reż. David Lynch 262–263
- Bonnie i Clyde (Bonnie and Clyde, 1967)*, reż. Arthur Penn 246, 249, 257, 258
- Bożyszcze tłumów (Everybody's All-American, 1988)*, reż. Taylor Hackford 303
- Brooklyn (2015)*, reż. John Crowley 268, 453, 456, 459
- Bulwar Zachodzącego Słońca (Sunset Blvd., 1950)*, reż. Billy Wilder 206, 220
- Buntownik bez powodu (Rebel without a Cause, 1955)*, reż. Nicholas Ray 83, 130–132, 134–139, 148, 154, 155, 162, 293, 307, 309, 442
- Bye Bye Birdie (1963)*, reż. George Sidney 440, 442, 443
- Byłem nastoletnim Frankensteinem (I Was a Teenage Frankenstein, 1957)*, reż. Herbert L. Strock 131, 161
- Byłem nastoletnim wilkołakiem (I Was a Teenage Werewolf, 1957)*, reż. Gene Fowler Jr 131, 161
- Carol (2015)*, reż. Todd Haynes 351–353, 440, 448, 449, 451, 452
- Cash McCall (1960)*, reż. Joseph Pevney 85, 179, 181
- Chcivość (Margin Call, 2011)*, reż. J.C. Chandor 422
- Children of Giant (2015)*, reż. Hector Galan 133
- Chinatown (1974)*, reż. Roman Polański 223, 249, 257–261
- Chłopaki z sąsiedztwa (Boyz n the Hood, 1991)*, reż. John Singleton 339
- Cień wątpliwości (Shadow of a Doubt, 1943)*, reż. Alfred Hitchcock 464
- Co się zdarzyło Baby Jane? (What Ever Happened to Baby Jane?, 1962)*, reż. Robert Aldrich 209

- Cudowne lata* (*The Wonder Years*, 1988–1993) 340, 350  
*Czarna Carmen* (*Carmen Jones*, 1954), reż. Otto Preminger 391  
*Czarna magia na Manhattanie* (*Bell Book and Candle*, 1958), reż. Richard Quine 190  
*Czarne lustro* (*Black Mirror*, 2011–) 224, 467  
*Czarnoksiężnik z krainy Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), reż. Victor Fleming 310, 446  
*Czas zabijania* (*A Time to Kill*, 1996), reż. Joel Schumacher 405  
*Czerwone Hollywood* (*Red Hollywood*, 1996), reż. Thom Andersen, Noël Burch 63  
*Czerwony Dunaj* (*The Red Danube*, 1949), reż. George Sidney 65  
*Czerwony świt* (*Red Dawn*, 1984), reż. John Milius 287, 298  
*Człowiek w szarym garniturze* (*The Man in the Gray Flannel Suit*, 1956), reż. Nunnally Johnson 85–87, 89–91, 190  
*Człowiek z tłumy* (*The Crowd*, 1928), reż. King Vidor 87, 88  
*Człowiek z Wysokiego Zamku* (*The Man in the High Castle*, 2015–) 467, 469  
*Czterech jeźdźców Apokalipsy* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), reż. Rex Ingram 117, 118  
*Daleko od nieba* (*Far from Heaven*, 2002), reż. Todd Haynes 14, 256, 261, 263, 266, 268, 335, 347, 351–353, 356, 363, 369, 374, 379, 395, 409, 410, 412, 440, 441, 443, 445, 448–451, 453, 458–460, 462, 464  
*David i Batszeba* (*David and Bathsheba*, 1951), reż. Henry King 67, 82  
*Dawno temu w Ameryce* (*Once Upon a Time in America*, 1984), reż. Sergio Leone 248  
*Deszczowa piosenka* (*Singin' in the Rain*, 1952), reż. Stanley Donen, Gene Kelly 172–174, 193, 220  
*Detektyw* (*True Detective*, 2014–) 258  
*Detroit* (2017), reż. Kathryn Bigelow 343, 477  
*Diner* (1982), reż. Barry Levinson 299, 300, 304, 315  
*Dirty Dancing* (1987), reż. Emile Ardolino 256, 298–303, 306, 308, 310, 318–324  
*Django* (*Django Unchained*, 2012), reż. Quentin Tarantin 257, 330, 334, 337, 338  
*Długie, gorące lato* (*The Long, Hot Summer*, 1958), reż. Martin Ritt 98, 99, 101, 126, 163, 164, 210  
*Do diabła z miłością* (*Down with Love*, 2003), reż. Peyton Reed 458, 462  
*Dom od wzgórza* (*House from the Hill*, 1956), reż. Vincente Minnelli 95, 99, 101, 102, 106, 162, 210, 426  
*Dope* (2015), reż. Rick Famuyiwa 334

- Dotyk zła* (*Touch of Evil*, 1958), reż. Orson Welles 81, 172, 174
- Dragstrip Girl* (1957), reż. Edward L. Cahn 147
- Drapieżne małeństwo* (*Bringing Up Baby*, 1938), reż. Howard Hawks 114
- Drive* (2011), reż. Nicolas Winding Refn 135
- Drodzy biali!* (*Dear White People*, 2014), reż. Justin Simien 334
- Drodzy biali!* (*Dear White People*, 2017–) 334
- Droga do szczęścia* (*Revolutionary Road*, 2008), reż. Sam Mendes 257, 268, 351, 358, 361, 362, 369, 377, 421, 422, 437–439
- Drugie oblicze* (*The Place Beyond the Pines*, 2012), reż. Derek Cianfrance 135
- Drzewo życia* (*The Tree of Life*, 2011), reż. Terrence Malick 268, 454
- Duch* (*Poltergeist*, 1982), reż. Tobe Hooper 293
- Duży* (*Big*, 1988), reż. Penny Marshall 275
- Dwunastu gniewnych ludzi* (*12 Angry Men*, 1957), reż. Sidney Lumet 70, 132
- Dziennik upadłej dziewczyny* (*Tagebuch einer Verlorenen*, 1929), reż. Georg Wilhelm Pabst 172
- Dzień zagłady* (*Deep Impact*, 1998), reż. Mimi Leder 330
- Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), reż. Robert Wise 287
- Dziesięcioro przykazań* (*The Ten Commandments*, 1923), reż. Cecil B. De-Mille 68
- Dziesięcioro przykazań* (*The Ten Commandments*, 1956), reż. Cecil B. De-Mille 68, 127, 128, 219
- Dziewczyna Piętaszek* (*His Girl Friday*, 1940), reż. Howard Hawks 387
- Dziewczyna w różowej sukience* (*Pretty in Pink*, 1986), reż. Howard Deutch 350
- Dziewczyna z prowincji* (*The Country Girl*, 1954), reż. George Seaton 203–204
- Dziki* (*The Wild One*, 1953), reż. Laslo Benedek 130, 131, 134–138, 140, 141, 144, 148, 149, 153, 154, 155, 293, 307
- Dzikość serca* (*Wild at Heart*, 1990), reż. David Lynch 134
- Dżentelmeńska umowa* (*Gentleman's Agreement*, 1947), reż. Elia Kazan 126
- E.T. (E.T. The Extra-Terrestrial)*, 1982), reż. Steven Spielberg 286, 293, 294, 295
- Ed Wood* (1994), reż. Tim Burton 467
- Edward Nożycoręki* (*Edward Scissorhands*, 1990), reż. Tim Burton 467
- Facetka* (*Party Girl*, 1958), reż. Nicholas Ray 173
- Fatalne zauroczenie* (*Fatal Attraction*, 1987), reż. Adrian Lyne 320
- Father Knows Best* (1954–1960) 5, 344, 463

- Filmy, które zbudowały Amerykę* (*These Amazing Shadows*, 2011), reż. Paul Mariano, Kurt Norton 140
- Footloose* (1984), reż. Herbert Ross 299, 301, 302, 306, 308, 311, 315, 318
- Frankenstein* (1931), reż. James Whale 60
- Gamera* (*Daikaijū Gamera*, 1965), reż. Noriaki Yuasa 473
- Garsoniera* (*The Apartment*, 1960), reż. Billy Wilder 88, 92
- Get on Up* (2013), reż. Tate Taylor 408, 420
- Ghost in the Shell* (2017), reż. Rupert Sanders 337
- Gidget* (1959), reż. Paul Wendkos 131, 151–153, 162
- Gidget Goes Hawaiian* (1961), reż. Paul Wendkos 152
- Gidget wyrusza do Rzymu* (*Gidget Goes to Rome*, 1963), reż. Paul Wendkos 151, 310
- Gilda* (1946), reż. Charles Vidor 171
- Girls Town* (1959), reż. Charles F. Haas 159, 160, 165, 166, 168
- Godzilla* (*Gojira*, 1954), reż. Ishirō Honda 60
- Godziny* (*The Hours*, 2002), reż. Stephen Daldry 256, 266, 268, 351, 354–360, 362, 363, 452
- Godziny rozpacz* (*The Desperate Hours*, 1955), reż. William Wyler 82, 91
- Good Girls Revolt* (2015) 267
- Goonies* (*The Goonies*, 1985), reż. Richard Donner 293, 294
- Grease* (1978), reż. Randal Kleiser 276, 278, 300–303, 309, 315–317
- Grease 2* (1982), reż. Patricia Birch 299–302
- Gremliny rozrabiają* (*Gremlins*, 1984), reż. Joe Dante 293
- Grona gniewu* (*The Grapes of Wrath*, 1940), reż. John Ford 66
- Gwiazda szczęścia Billy Kida* (*The Left Handed Gun*, 1958), reż. Arthur Penn 141, 220
- Gwiezdne wojny* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*, 1977), reż. George Lucas 230, 252, 253, 285, 295–297
- Gwiezdne wojny: Przebudzenie mocy* (*Star Wars: Episode VII – The Force Awakens*, 2015), reż. J.J. Abrams 253
- Herbata i współczucie* (*Tea and Sympathy*, 1956), reż. Vincente Minnelli 98, 107, 120
- Hi Honey, I'm Home* (1991–1992) 344
- High School Confidential!* (1958), reż. Jack Arnold 132, 139, 159, 160
- Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima mon amour*, 1959), reż. Alain Resnais 233
- Hot Rod Gang* (1958), reż. Lew Landers 147
- Hot Rod Girl* (1956), reż. Leslie H. Martinson 147
- Hud, syn farmera* (*Hud*, 1963), reż. Martin Ritt 125, 310
- I Love Lucy* (1951–1957) 57



- I Walk Alone* (1947), reż. Byron Haskin 88
- Ich noce* (*It Happened One Night*, 1934), reż. Frank Capra 78
- If a Man Answers* (1962), reż. Henry Levin 153, 195
- Imitacja życia* (*Imitation of Life*, 1959), reż. Douglas Sirk 98, 153, 155–157, 161, 179, 209, 265, 391
- Imperium kontratakuję* (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, 1980), reż. Irvin Kershner 296
- Indiana Jones i królestwo kryształowej czaszki* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008), reż. Steven Spielberg 292
- Indiana Jones i ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), reż. Steven Spielberg 291, 296, 297
- Indiana Jones i świątynia zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), reż. Steven Spielberg 291
- Intruz* (*Intruder in the Dust*, 1949), reż. Clarence Brown 392
- Inwazja na USA* (*Invasion U.S.A.*, 1985), reż. Joseph Zito 287
- Inwazja porwaczy ciała* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), reż. Don Siegel 60, 61, 287
- Jackie* (2016), reż. Pablo Larraín 341, 351, 370–374
- Jackie Brown* (1997), reż. Quentin Tarantino 250
- Jak poślubić milionera* (*How to Marry a Millionaire*, 1953), reż. Jean Negulesco 68, 179, 190, 195–198
- Jak przetrwać zarazę* (*How to Survive a Plague*, 2012), reż. David France 448
- Jak ptaki bez gniazd* (*The Fugitive Kind*, 1960), reż. Sidney Lumet 107, 134, 155, 207
- Jak wylansować piosenkarza* (*The Idolmaker*, 1980), reż. Taylor Hackford 302
- Jak zdobyć męża* (*Ask Any Girl*, 1959), reż. Charles Walters 179, 180, 190, 195, 196, 198, 462
- Jestem legendą* (*I Am Legend*, 2007), reż. Francis Lawrence 330
- Jestem niewinny* (*Fury*, 1936), reż. Fritz Lang 137
- Jezebel – dzieje grzesznicy* (*Jezebel*, 1938), reż. William Wyler 337
- Jeździec znikąd* (*Shane*, 1953), reż. George Stevens 80, 82
- Kaftan bezpieczeństwa* (*Strait-jacket*, 1964), reż. William Castle 207
- Kamerdyner* (*The Butler*, 2013), reż. Lee Daniels 339, 341, 394, 397–399, 401, 402, 404, 406
- Karmazynowy pirat* (*The Crimson Pirate*, 1952), reż. Robert Siodmak 125
- Kingsman: Złoty krąg* (*Kingsman: The Golden Circle*, 2017), reż. Matthew Vaughn 363
- Kleopatra* (*Cleopatra*, 1963), reż. Joseph L. Mankiewicz 69

- Klub winowajców* (*The Breakfast Club*, 1985), reż. John Hughes 350  
*Kłębowski żmij* (*The Snake Pit*, 1948), reż. Anatole Litvak 188, 205, 362  
*Kłopotliwy wnuczek* (*Father's Little Dividend*, 1951), reż. Vincente Minnelli 151  
*Kobiety świata* (*Women's World*, 1954), reż. Jean Negulesco 85, 86, 89, 90  
*Kobieta w klatce* (*Lady in a Cage*, 1964), reż. Walter Grauman 207  
*Kobiety* (*The Women*, 1939), reż. George Cukor 195  
*Kobra* (*Cobra*, 1986), reż. George P. Cosmatos 289, 290  
*Kochaj mnie czule* (*Love Me Tender*, 1956), reż. Robert D. Webb 148  
*Kochając ciebie* (*Loving You*, 1957), reż. Hal Kanter 144, 148  
*Kochanie, zmniejszyłem dzieciaki* (*Honey, I Shrank the Kids*, 1989), reż. Joe Johnston 295  
*Kochanie, zwiększyłem dzieciaka* (*Honey, I Blew Up the Kid*, 1992), reż. Randal Kleiser 296  
*Kochanku, wróć* (*Lover Come Back*, 1961), reż. Delbert Mann 108, 110–112, 114, 183, 196, 387, 445, 462  
*Konflikt: Bette i Joan* (*Feud*, 2017–) 209, 317  
*Konspirator* (*Conspirator*, 1949), reż. Victor Saville 65, 287  
*Kopalnie króla Salomona* (*King Solomon's Mines*, 1937), reż. Robert Stevenson 292  
*Kopalnie króla Salomona* (*King Solomon's Mines*, 1950), reż. Compton Bennett, Andrew Marton 68, 291  
*Korzenie* (*Roots*, 2016) 337  
*Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984), reż. Wes Craven 293  
*Kotka na gorącym blaszanym dachu* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), reż. Richard Brooks 98, 99, 103, 105, 122, 126, 134, 167, 169, 170, 199, 201–203, 205, 210, 212, 349  
*Król Kreol* (*King Creole*, 1958), reż. Michael Curtiz 134, 135, 137–140, 148, 154, 155, 161, 319  
*Krzyżowy ogień* (*Crossfire*, 1947), reż. Edward Dmytryk 66  
*Książę i aktoreczka* (*The Prince and the Showgirl*, 1957), reż. Laurence Olivier 190  
*La Bamba* (1987), reż. Luis Valdez 302  
*La La Land* (2016), reż. Damien Chazelle 253  
*Lacombe Lucien* (1974), reż. Louis Malle 229  
*Laleczka* (*Baby Doll*, 1956), reż. Elia Kazan 164, 168  
*Latające talerze* (*Earth vs. the Flying Saucers*, 1956), reż. Fred F. Sears 291  
*Laura* (1944), reż. Otto Preminger 171  
*Leave It to Beaver* (1957–1963) 57, 344, 463

- Lisie gniazdo* (*The Little Foxes*, 1941), reż. William Wyler 94
- Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), reż. Tay Garnett 116
- Lost Boundaries* (1949), reż. Alfred L. Werker 392
- Loving* (2016), reż. Jeff Nichols 268, 409, 455, 459
- Luzaki i kujony* (*Freaks and Geeks*, 1999–2000) 277, 230
- Mad Men* (2007–2015) 13, 30, 257, 259, 264, 266–268, 323, 341, 351, 352, 358, 362–369, 275, 377, 379, 381–388, 394, 395, 409, 412–417, 419, 421, 423–425, 429–437, 440, 442–443, 447–449, 457, 460, 461, 471, 472–475, 477
- Makao* (*Macao*, 1952), reż. Josef von Sternberg 127
- Marlowe* (1969), reż. Paul Bogart 258 192
- Marsjanie atakują* (*Mars Attacks!*, 1996), reż. Tim Burton 467
- Marty* (1955), reż. Delbert Mann 70
- Mary Poppins* (1964), reż. Robert Stevenson 455
- Marzenia o domu* (*Mr. Blandings Builds His Dream House*, 1948), reż. H.C. Potter 92
- Masters of Sex* (2013–2016) 266, 341, 351, 358, 369, 377–381, 382, 388, 389, 407, 409, 410, 412, 414, 418, 419, 421–429, 432, 436, 440, 448, 450, 456, 457, 460
- McImperium* (*The Founder*, 2016), reż. John Lee Hancock 455, 456
- Memento* (2000), reż. Christopher Nolan 233
- Mercury 13* (2018), reż. David Sington, Heather Walsh 406
- Metropolis* (1927), reż. Fritz Lang 230
- Mężczyźni wolą blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), reż. Howard Hawks 191, 196–198
- Miasteczko Peyton Place* (*Peyton Place*, 1957), reż. Mark Robson 155, 158, 162, 164, 169, 199, 209, 316, 457
- Miasteczko Pleasantville* (*Pleasantville*, 1998), reż. Gary Ross 266, 268, 339, 344–348, 351, 358, 370, 384, 385, 389, 458, 460, 461, 469
- Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990–1991; 2017) 263
- Mieć i nie mieć* (*To Have and Have Not*, 1944), reż. Howard Hawks 116
- Miejsca w sercu* (*Places in the Heart*, 1984), reż. Robert Benton 285
- Miejsce pod słońcem* (*A Place in the Sun*, 1951), reż. George Stevens 84, 134
- Między paranoją a science fiction w Hollywood* (*Science-fiction et paranoia. La culture de la peur aux États-Unis*, 2011), reż. Clara i Julia Kuperberg 59, 61, 291
- Million Dollar Mermaid* (1952), reż. Mervyn LeRoy 464

- Miłość po południu* (*Love in the Afternoon*, 1957), reż. Billy Wilder 114, 190
- Misja w Moskwie* (*Mission to Moscow*, 1943), reż. Michael Curtiz 64
- Missisipi w ogniu* (*Mississippi Burning*, 1988), reż. Alan Parker 338
- Mistrz* (*The Master*, 2012), reż. Paul Thomas Anderson 268, 454
- Mistrzowski rzut* (*Hoosiers*, 1986), reż. David Anspaugh 303
- Młodzi filadelfijczycy* (*The Young Philadelphians*, 1959), reż. Vincent Sherman 93
- Mogambo* (1953), reż. John Ford 69
- Moonlight* (2016), reż. Barry Jenkins 334
- Most szpiegów* (*Bridge of Spies*, 2015), reż. Steven Spielberg 59, 455, 456, 459, 465
- Mój syn John* (*My Son John*, 1952), reż. Leo McCarey 65, 287
- Mroczny Rycerz* (*The Dark Knight*, 2008), reż. Christopher Nolan 224
- Mroczny Rycerz powstaje* (*The Dark Knight Rises*, 2012), reż. Christopher Nolan 224
- My Fair Lady* (1964), reż. George Cukor 248
- Moja siostra Eileen* (*My Sister Eileen*, 1955), reż. Richard Quine 196
- Na karuzeli życia* (*Wonder Wheel*, 2017), reż. Woody Allen 454
- Na łeb, na szyję* (*Nosedive*, 2016), reż. Joe Wright 467, 468
- Na nabrzeżach* (*On the Waterfront*, 1954), reż. Elia Kazan
- Na przepustce* (*On the Town*, 1949), reż. Stanley Donen, Gene Kelly 464
- Na wschód od Edenu* (*East of Eden*, 1955), reż. Elia Kazan 94, 95, 99, 100, 102, 103, 106, 131, 133, 166, 307
- Nagle, zeszłego lata* (*Suddenly, Last Summer*, 1959), reż. Joseph L. Mankiewicz 95, 98, 168, 205
- Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), reż. William Wyler 66
- Napoleon na Broadwayu* (*Twentieth Century*, 1934), reż. Howard Hawks 78
- Narodziny gwiazdy* (*A Star Is Born*, 1954), reż. George Cukor 204
- Nastoletni wilkołak* (*Teen Wolf*, 1985), reż. Rod Daniel 313
- Niagara* (1953), reż. Henry Hathaway 172–174, 191
- Nie jestem twoim murzynem* (*I Am Not Your Negro*, 2016), reż. Raoul Peck 334, 336, 416
- Nie ma jak show-biznes* (*There's No Business Like Show Business*, 1954), reż. Walter Lang 192
- Nie płacz, Charlotta* (*Hush... Hush, Sweet Charlotte*, 1964), reż. Robert Aldrich 207

- Nie przesyłaj mi kwiatów* (*Send Me No Flowers*, 1964), reż. Norman Jewison 108, 110, 445
- Niebieski księżyc* (*The Moon Is Blue*, 1953), reż. Otto Preminger 109–111
- Niedyskrecja* (*Indiscreet*, 1958), reż. Stanley Donen 109, 179, 203
- Niezwyciężeni* (*The Undeclared*, 1969), reż. Andrew V. McLaglen 445
- Nikt nie jest bez grzechu*. *Arthur Miller, Elia Kazan i czarna lista Hollywood* (*None without Sin: Arthur Miller, Elia Kazan and the Blacklist*, 2003), reż. Michael Epstein 62
- Noc* (*La notte*, 1961), reż. Michelangelo Antonioni 457
- Nowy rodzaj miłości* (*A New Kind of Love*, 1963), reż. Melville Shavelson 108, 111, 114, 179, 181, 195
- O północy w Paryżu* (*Midnight in Paris*, 2011), reż. Woody Allen 454
- O.ż.: Made in America* (2016), reż. Ezra Edelman 334
- Obława* (*The Chase*, 1966), reż. Arthur Penn 137
- Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, 1941), reż. Orson Welles 94, 233
- Obywatel Milk* (*Milk*, 2008), reż. Gus Van Sant 336
- Odkrywczy* (*Explorers*, 1985), reż. Joe Dante 294
- Ognista kula* (*Ball of Fire*, 1941), reż. Howard Hawks 114
- Ojciec chrzestny* (*The Godfather*, 1972), reż. Francis Ford Coppola 246, 263
- Ojciec chrzestny II* (*The Godfather: Part II*, 1974), reż. Francis Ford Coppola 131, 246
- Ojciec panny młodej* (*Father of the Bride*, 1950), reż. Vincente Minnelli 151
- Okno na podwórże* (*Rear Window*, 1954), reż. Alfred Hitchcock 109, 204
- Olbrzym* (*Giant*, 1956), reż. George Stevens 94, 98, 99, 102, 104, 106, 113, 133, 186, 187, 199, 211–212, 304, 341
- One!* (*Them!*, 1954), reż. Gordon Douglas 291, 296
- Opowieść o Buddy Hollym* (*The Buddy Holly Story*, 1978), reż. Steve Rash 302
- Opowieść podręcznej* (*The Handmaid's Tale*, 2017–) 224, 467, 468
- Ostatni seans filmowy* (*The Last Picture Show*, 1971), reż. Peter Bogdanovich 223, 276, 303
- Ostatnia runda* (*Body and Soul*, 1947), reż. Robert Rossen 123
- Oto Cinerama* (*This Is Cinerama*, 1952), reż. Merian C. Cooper, Gunther von Fritsch 69
- Outsiderzy* (*The Outsiders*, 1983), reż. Francis Ford Coppola 300–303, 306, 308–310, 314, 315
- Pajęczyna* (*The Cobweb*, 1955), reż. Vincente Minnelli 95, 98, 135, 167, 168, 170, 200–203, 205, 206, 208, 210, 212, 349

- Pan Smith jedzie do Waszyngtonu* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), reż. Frank Capra 329
- Pan z milionami* (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936), reż. Frank Capra 329
- Panika na ulicach* (*Panic in the Streets*, 1950), reż. Elia Kazan 68, 132
- Panna Tammy i kawaler* (*Tammy and the Bachelor*, 1957), reż. Joseph Pevney 152
- Patterns* (1956), reż. Fielder Cook 85–90, 182
- Peggy Sue wyszła za mąż* (*Peggy Sue Got Married*, 1986), reż. Francis Ford Coppola 299, 302, 311, 312, 314, 315
- Peyton Place* (1964–1969) 341
- Pieśń Południa* (*Song of the South*, 1946), reż. Harve Foster, Wilfred Jackson 329
- Piękna i Bestia* (*Beauty and the Beast*, 1991), reż. Gary Trousdale, Kirk Wise 253
- Piękna i Bestia* (*Beauty and the Beast*, 2017), reż. Bill Condon 253
- Piknik* (*Picnic*, 1955), reż. Joshua Logan 124
- Pinky* (1949), reż. Elia Kazan 126, 157, 392
- Piotruś Pan* (*Peter Pan*, 1953), reż. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson 69
- Pisane na wietrze* (*Written on the Wind*, 1956), reż. Douglas Sirk 94, 99–103, 106, 180, 186, 187, 202, 206, 209, 210, 211, 265
- Planeta małp* (*Planet of the Apes*, 1968), reż. Franklin J. Schaffner 473
- Planeta singli* (2016), reż. Mitja Okorn 462
- Pluton* (*Platoon*, 1986), reż. Oliver Stone 285
- Ploty* (*Fences*, 2016), reż. Denzel Washington 268, 420, 454
- Pobierzmy się* (*Let's Make It Legal*, 1951), reż. Richard Sale 210
- Pod jednym sztandarem* (*Home of the Brave*, 1949), reż. Mark Robson 392
- Podnieść kotwicę* (*Anchors Aweigh*, 1945), reż. George Sidney 464
- Podwójne ubezpieczenie* (*Double Indemnity*, 1944), reż. Billy Wilder 79, 116
- Pojedynek w słońcu* (*Duel in the Sun*, 1946), reż. King Vidor 157
- Pokochajmy się* (*Let's Make Love*, 1960), reż. George Cukor 191, 198
- Polne lilie* (*Lilies of the Field*, 1963), reż. Ralph Nelson 392
- Porgy i Bess* (*Porgy and Bess*, 1959), reż. Otto Preminger 391
- Portret w czerni* (*Portrait in Black*, 1960), reż. Michael Gordon 153
- Poszukiwacze* (*The Searchers*, 1956), reż. John Ford 81
- Poszukiwacze zaginionej Arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), reż. Steven Spielberg 252, 291
- Poślubiłam komunistę* (*I Married a Communist/The Woman on Pier 13*, 1949), reż. Robert Stevenson 65, 287
- Powiew luksusu* (*That Touch of Mink*, 1962), reż. Delbert Mann 108, 112, 189

- Powrót do domu* (*Coming Home*, 1978), reż. Hal Ashby 340
- Powrót do Peyton Place* (*Return to Peyton Place*, 1961), reż. José Ferrer 158
- Powrót do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985), reż. Robert Zemeckis 14, 286, 292, 296, 297, 299, 301–303, 305, 311–313, 317, 344, 346, 350, 472
- Powrót do przyszłości II* (*Back to the Future Part II*, 1989), reż. Robert Zemeckis 296, 314, 315, 472
- Powrót do przyszłości III* (*Back to the Future Part III*, 1990), reż. Robert Zemeckis 296, 313
- Powrót Jedi* (*Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*, 1983), reż. Richard Marquand 296
- Pożądanie w cieniu wiązów* (*Desire under the Elms*, 1958), reż. Delbert Mann 120
- Pożegnanie z bronią* (*A Farewell to Arms*, 1957), reż. Charles Vidor 445
- Pół żartem, pół serio* (*Some Like It Hot*, 1959), reż. Billy Wilder 113, 115, 173, 185, 191, 193
- Półmrok* (*Twilight*, 1998), reż. Robert Benton 258
- Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959), reż. Alfred Hitchcock 109
- Proszę nie pukać* (*Don't Bother to Knock*, 1952), reż. Roy Baker 192
- Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, 1939), reż. Victor Fleming 127, 156, 310, 337, 389, 390, 392, 396, 400
- Przylądek strachu* (*Cape Fear*, 1962), reż. J. Lee Thompson 81, 91, 123
- Psychoza* (*Psycho*, 1960), reż. Alfred Hitchcock 120, 174
- Pukając do każdego drzwi* (*Knock on Any Door*, 1949), reż. Nicholas Ray 132
- Pulp Fiction* (1994), reż. Quentin Tarantino 250, 317
- Pułapka miłości* (*The Tender Trap*, 1955), reż. Charles Walters 111, 112, 172
- Pustka* (*In a Lonely Place*, 1950), reż. Nicholas Ray 81
- Puszka Pandory* (*Die Büchse der Pandora*, 1929), reż. Georg Wilhelm Pabst 172
- Quo Vadis* (1951), reż. Mervyn LeRoy 67, 68, 275, 466
- Rada nadzorcza* (*Executive Suite*, 1954), reż. Robert Wise 85–89, 181, 182, 423
- Rambo: Pierwsza krew* (*First Blood*, 1982), reż. Ted Kotcheff 290, 297
- Rambo II* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985), reż. George P. Cosmatos 297
- Rambo III* (1988), reż. Peter MacDonald 287, 297

- Raport Chapmana* (*The Chapman Report*, 1962), reż. George Cukor 168, 211
- Ratując pana Banksa* (*Saving Mr. Banks*, 2013), reż. John Lee Hancock 455
- Ray* (2004), reż. Taylor Hackford 268
- Red Planet Mars* (1952), reż. Harry Horner 65
- Reform School Girl* (1957), reż. Edward Bernds 165, 166
- Rock Around the Clock* (1956), reż. Fred F. Sears 146, 147, 149, 150
- Rock Baby – Rock It* (1957), reż. Murray Douglas Sporup 148
- Rock Hudson's Home Movies* (1992), reż. Mark Rappaport 445
- Rock, Pretty Baby!* (1956), reż. Richard Bartlett 148, 315
- Rocky III* (1982), reż. Sylvester Stallone 232
- Rocky IV* (1985), reż. Sylvester Stallone 232, 286, 287
- Rodzynek w słońcu* (*A Raisin in the Sun*, 1961), reż. Daniel Petrie 330, 410
- Romans z nieznanym* (*Love with the Proper Stranger*, 1963), reż. Robert Mulligan 323
- Romero* (1989), reż. John Duigan 285
- Rumble Fish* (1983), reż. Francis Ford Coppola 301, 302, 306, 310
- Rzeka* (*The River*, 1928), reż. Frank Borzage 118
- Rzeka* (*The River*, 1984), reż. Mark Rydell 285
- Rzeka bez powrotu* (*River of No Return*, 1954), reż. Otto Preminger 115, 191, 192, 197
- Rzeka Czerwona* (*Red River*, 1948), reż. Howard Hawks 105, 121
- Rzymska wiosna pani Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961), reż. José Quintero 206
- Rzymskie wakacje* (*Roman Holiday*, 1953), reż. William Wyler 68, 177
- Sabrina* (1954), reż. Billy Wilder 88, 92, 190, 198
- Salwador* (*Salvador*, 1986), reż. Oliver Stone 285
- Samotna dziewczyna i seks* (*Sex and the Single Girl*, 1964), reż. Richard Quine 108, 110, 111, 113, 176, 183–185, 196, 381, 462
- Samson i Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949), reż. Cecil B. DeMille 67
- Sanatorium pod Klepsydrą* (1973), reż. Wojciech Jerzy Has 233
- Seks w wielkim mieście* (*Sex and the City*, 1998–2004) 184
- Selma* (2014), reż. Ava DuVernay 334, 339, 341, 343, 402–404, 409
- She's Beautiful When She's Angry* (2014), reż. Mary Dore 175
- Siedem cudów świata* (*Seven Wonders of the World*, 1956), reż. Tay Garnett, Paul Mantz, Andrew Marton, Ted Tetzlaff, Walter Thompson 69
- Siedmiu wspaniałych* (*The Magnificent Seven*, 1960), reż. John Sturges 127
- Siła zła* (*Force of Evil*, 1948), reż. Abraham Polonsky 88
- Sing Boy Sing* (1958), reż. Henry Ephron 151



- Siódme niebo* (*7th Heaven*, 1927), reż. Frank Borzage 118
- Sklep z modelkami* (*Model Shop*, 1969), reż. Jacques Demy 457
- Sklóćeni z życiem* (*The Misfits*, 1961), reż. John Huston 192
- Slightly Scarlet* (1956), reż. Allan Dwan 173
- Słodki ptak młodości* (*Sweet Bird of Youth*, 1962), reż. Richard Brooks 98, 99, 108, 122, 126, 134, 207
- Słomiany wdowiec* (*The Seven Year Itch*, 1955), reż. Billy Wilder 173, 179, 191–195
- Służące* (*The Help*, 2011), reż. Tate Taylor 13, 14, 334, 339, 341, 394–405, 409, 410, 458
- Sokół maltański* (*The Maltese Falcon*, 1941), reż. John Huston 79, 261
- Sorority Girl* (1957), reż. Roger Corman 165
- Southside with You* (2016), reż. Richard Tanne 334
- Spacer po linie* (*Walk the Line*, 2005), reż. James Mangold 148
- Spartakus* (*Spartacus*, 1960), reż. Stanley Kubrick 69, 128–129
- Stąd do wieczności* (*From Here to Eternity*, 1953), reż. Fred Zinnemann 82, 125, 193
- Stań przy mnie* (*Stand by Me*, 1986), reż. Rob Reiner 299, 309, 315
- Storm Center* (1956), reż. Daniel Taradash 65
- Stranger Things* (2016–) 246, 294
- Suburbicon* (2017), reż. George Clooney 363, 417, 469
- Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), reż. Melvin Van Peebles 338
- Syn szejka* (*The Son of the Sheik*, 1926), reż. George Fitzmaurice 117
- Szarada* (*Charade*, 1963), reż. Stanley Donen 190
- Szata* (*The Robe*, 1953), reż. Henry Koster 68
- Szczególna przysługa* (*A Very Special Favor*, 1965), reż. Michael Gordon 108, 110–112, 183, 184
- Szejk* (*The Sheik*, 1921), reż. George Melford 117
- Szesnaście świeczek* (*Sixteen Candles*, 1984), reż. John Hughes 350
- Szklana pułapka* (*Die Hard*, 1988), reż. John McTiernan 328
- Szkolna dżungla* (*The Blackboard Jungle*, 1955), reż. Richard Brooks 130–132, 135, 138–147, 149, 155, 156, 160, 303, 305, 307, 309
- Szybcy i wściekli* (*The Fast and the Furious*, 1955), reż. John Ireland, Edward Sampson 147
- Śmiertelny pocałunek* (*Kiss Me Deadly*, 1955), reż. Robert Aldrich 35
- Śmietanka towarzyska* (*Café Society*, 2016), reż. Woody Allen 454
- Śniadanie u Tiffany'ego* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), reż. Blake Edwards 192, 368
- Świadek mimo woli* (*Body Double*, 1984), reż. Brian De Palma 250
- Ta ziemia jest moja* (*This Earth Is Mine*, 1959), reż. Henry King 94, 95

- Tajemnica Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005), reż. Ang Lee 335
- Tammy and the Doctor* (1963), reż. Harry Keller 152
- Tammy Tell Me True* (1961), reż. Harry Keller 152
- Tatuowana róża* (*The Rose Tattoo*, 1955), reż. Daniel Mann 124
- Telefon towarzyski* (*Pillow Talk*, 1959), reż. Michael Gordon 110–113, 183, 196, 203, 444, 445, 462
- That Funny Feeling* (1965), reż. Richard Thorpe 153, 196
- The Defenders* (1961–1965) 323
- The Get Down* (2016–2017) 266
- The Marvelous Mrs. Maisel* (2017–) 202, 454
- The Reluctant Debutante* (1958), reż. Vincente Minnelli 153
- The Spiral Road* (1962), reż. Robert Mulligan 445
- Too Much, Too Soon* (1958), reż. Art Napoleon 188
- Tramwaj zwany pożądaniem* (*A Streetcar Named Desire*, 1951), reż. Elia Kazan 70, 119, 120, 122, 123, 169, 206, 454
- Trapez* (*Trapeze*, 1956), reż. Carol Reed 125
- Truman Show* (*The Truman Show*, 1998), reż. Peter Weir 467
- Trumbo* (2015), reż. Jay Roach 455, 456, 463, 465
- Trzy monety w fontannie* (*Three Coins in the Fountain*, 1954), reż. Jean Negulesco 186, 189, 195, 196
- Trzy oblicza Ewy* (*The Three Faces of Eve*, 1957), reż. Nunnally Johnson 170, 171, 362
- Tytoń* (*Bright Leaf*, 1950), reż. Michael Curtiz 81
- Ucieczka z Nowego Jorku* (*Escape from New York*, 1981), reż. John Carpenter 285
- Ukryte działania* (*Hidden Figures*, 2016), reż. Theodore Melfi 13, 334, 339, 341, 397, 402–409, 456, 458, 460
- Ulubiony sport mężczyzny* (*Man's Favorite Sport?*, 1964), reż. Howard Hawks 445
- Underground* (2016) 337
- Untamed Youth* (1957), reż. Howard W. Koch 150, 159, 160, 165, 166
- Urodzeni wczoraj* (*Born Yesterday*, 1950), reż. George Cukor 190
- Urodzony czwartego lipca* (*Born on the Fourth of July*, 1989), reż. Oliver Stone 285
- Uśmiech Mony Lizy* (*Mona Lisa Smile*, 2003), reż. Mike Newell 256, 367
- Vincent* (1982), reż. Tim Burton 467
- Vinyl* (2016) 267
- W filmowej szafie* (*The Celluloid Closet*, 1995), reż. Rob Epstein, Jeffrey Friedman 108, 444

- W poszukiwaniu deszczowego drzewa (Raintree County, 1957)*, reż. Edward Dmytryk 264
- W samo południe (High Noon, 1952)*, reż. Fred Zinnemann 64, 219
- W upalną noc (In the Heat of the Night, 1967)*, reż. Norman Jewison 329, 401
- Wada ukryta (Inherent Vice, 2014)*, reż. Paul Thomas Anderson 258
- Wall Street (1987)*, reż. Oliver Stone 283, 285
- WALL-E (2008)*, reż. Andrew Stanton 336
- We Were Here (2011)*, reż. David Weissman, Bill Weber 448
- Wesoły sublokator (The More the Merrier, 1943)*, reż. George Stevens 203
- West Side Story (1961)*, reż. Jerome Robbins, Robert Wise 135, 139, 140, 154, 160, 303, 309
- Westworld (2016–)* 224
- Widok z tarasu (From the Terrace, 1960)*, reż. Mark Robson 93
- Wieczór (Evening, 2007)*, reż. Lajos Koltai 456
- Wielki Gatsby (The Great Gatsby, 1974)*, reż. Jack Clayton 246
- Wielki Gatsby (The Great Gatsby, 2013)*, reż. Baz Luhrmann 246
- Wielki sen (The Big Sleep, 1946)*, reż. Howard Hawks 260
- Wielkie oczy (Big Eyes, 2014)*, reż. Tim Burton 467
- Więzienny rock (Faulhouse Rock, 1957)*, reż. Richard Thorpe 138, 148, 149
- Więzy rodzinne (Family Ties, 1982–1989)* 313
- Wilk z Wall Street (The Wolf of Wall Street, 2013)*, reż. Martin Scorsese 422
- Wiosenna bujność traw (Splendor in the Grass, 1961)*, reż. Elia Kazan 95, 99, 134, 155, 164, 166–168
- Wojna światów (The War of the Worlds, 1953)*, reż. Byron Haskin 219
- Woząc panią Daisy (Driving Miss Daisy, 1989)*, reż. Bruce Beresford 338
- Wściekłość i wrzask (The Sound and the Fury, 1959)*, reż. Martin Ritt 98, 155, 163, 164
- Wspaniała obsesja (Magnificent Obsession, 1954)*, reż. Douglas Sirk 97, 207, 209
- Wszystko na kredyt (No Down Payments, 1957)*, reż. Martin Ritt 91
- Wszystko o Ewie (All about Eve, 1950)*, reż. Joseph L. Mankiewicz 175
- Wszystko, co najlepsze (The Best of Everything, 1959)*, reż. Jean Negulesco 179, 180–183, 196, 198
- Wszystko, na co niebo zezwala (All That Heaven Allows, 1955)*, reż. Douglas Sirk 97, 200, 207, 209, 263, 265, 349, 440, 443, 459
- Wyblakłe anioły (The Tarnished Angels, 1957)*, reż. Douglas Sirk 98
- Wyspa w słońcu (Island in the Sun, 1957)*, reż. Robert Rossen 264
- Wzburzenie – Opowieść o dojrzeniu (Indignation, 2016)*, reż. James Schamus 453, 454

- X-Men: Pierwsza klasa (X: First Class, 2011)*, reż. Matthew Vaughn 340  
*Zabawna buzia (Funny Face, 1957)*, reż. Stanley Donen 190  
*Zabójcy (The Killers, 1946)*, reż. Robert Siodmak 171  
*Zaginiony (Missing, 1982)*, reż. Costa-Gavras 285  
*Zakazana planeta (Forbidden Planet, 1956)*, reż. Fred M. Wilcox 219  
*Zakochany kundel (Lady and the Tramp, 1955)*, reż. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske 69, 114  
*Zawrót głowy (Vertigo, 1958)*, reż. Alfred Hitchcock 81, 464, 473  
*Zgadnij, kto przyjdzie na obiad (Guess Who's Coming to Dinner, 1967)*, reż. Stanley Kramer 127, 392  
*Ziemia faraonów (Land of the Pharaohs, 1955)*, reż. Howard Hawks 69  
*Złodziej w hotelu (To Catch a Thief, 1955)*, reż. Alfred Hitchcock 204  
*Zmowa (The Set-Up, 1949)*, reż. Robert Wise 123  
*Zniewolony (12 Years a Slave, 2013)*, reż. Steve McQueen 257, 334, 337, 400  
*Zostaw ją niebiosom (Leave Her to Heaven, 1945)*, reż. John M. Stahl 173, 362  
*Żar ciała (Body Heat, 1981)*, reż. Lawrence Kasdan 311  
*Żądło (The Sting, 1973)*, reż. George Roy Hill 246, 249  
*Zegnaj, lalczko (Murder, My Sweet, 1944)*, reż. Edward Dmytryk 79  
*Zelazny orzeł (Iron Eagle, 1986)*, reż. Sidney J. Furie 298  
*Żona z drugiej ręki (Red-Headed Woman, 1932)*, reż. Jack Conway 162  
*Żony ze Stepford (The Stepford Wives, 2004)*, reż. Frank Oz 467, 468  
*Życie na szali (Bigger Than Life, 1956)*, reż. Nicholas Ray 95, 99, 100

## Indeks nazwisk

- Adamczak Marcin 274  
Aldrich Robert 35, 207, 209  
Allen Joan 351  
Allen Woody 454  
Altman Robert 304  
Andersen Thom 63  
Anderson Judith 201  
Anderson Paul Thomas 258, 268,  
454  
Anderson Robert 107  
Andrews Julie 371  
Anka Paul 160  
Ann-Margret 442, 443  
Anspaugh David 303  
Antonioni Michelangelo 457  
Araki Gregg 440  
Ardolino Emile 256  
Arnold Jack 132  
Arthur Jean 203, 210  
Ashby Hal 340  
Ashford Annaleigh 448  
Assmann Aleida 217, 220, 226,  
234–238, 241, 242, 265, 299,  
394  
Assmann Jan 220, 234  
Astaire Fred 190  
Autry Gene 465  
Babington Bruce 13  
Bacall Lauren 89, 116, 178, 180,  
187, 195, 196, 200, 205, 206  
Bacon Kevin 311  
Baker Carroll 104, 164  
Baker Roy 192  
Baldwin James 416  
Bancroft Anne 361  
Bartlett Richard 148  
Baskett James 392  
Batt Bryan 442  
Baudrillard Jean 11, 220, 223, 225,  
229, 232, 258, 271, 284  
Bauman Zygmunt 220, 223–225,  
254, 316, 430  
Baxter Anne 175  
Beatty Warren 167  
Becker Bill 435  
Begley Ed 85, 99  
Belafonte Harry 150, 264, 392,  
393, 409  
Bell Daniel 32

- Bell-Metereau Rebecca 67, 68, 70  
 Belton John 31, 38  
 Benedek Laslo 130, 136  
 Benjamin Walter 227  
 Bennett Compton 68  
 Benton Robert 258, 285  
 Beresford Bruce 338  
 Bergman Ingrid 203  
 Bergson Henri 227  
 Bergstein Eleanor 322  
 Berndts Edward 165  
 Berry Chuck 277, 306  
 Bessie Alvah 63  
 Bettelheim Bruno 83, 103, 137  
 Beymer Richard 139  
 Biberman Herbert 63  
 Biden Joe 332  
 Bigelow Kathryn 334, 477  
 Birch Patricia 299  
 Biskind Peter 33, 132, 169  
 Blanchett Cate 449  
 Bloom Claire 211  
 Bogart Humphrey 81, 91, 92, 118,  
 121, 123, 190  
 Bogart Paul 258  
 Bogdanovich Peter 223, 282, 303,  
 304  
 Bogle Donald 126, 155, 157, 390,  
 418  
 Boone Pat 21, 134, 150, 151, 348, 436  
 Bordwell David 96  
 Borgnine Ernest 70  
 Borzage Frank 118  
 Boseman Chadwick 408  
 Boyd Stephen 182, 444, 445  
 Boyer Charles 184  
 Boym Svetlana 25, 220, 251, 255,  
 279, 283, 284, 461  
 Brando Marlon 21, 54, 65, 83, 108,  
 119-125, 127, 128, 133, 134,  
 136, 141, 190, 263, 290, 315,  
 433  
 Bray William Robert 122, 165  
 Breen Joe 109, 110  
 Brett Martin 30  
 Bridges Beau 448  
 Britton Andrew 275, 284  
 Brolin Josh 463  
 Brooks Louise 172  
 Brooks Richard 98, 122, 130, 143,  
 172, 201, 305  
 Brown Clarence 392  
 Brown Gurley Helen 176, 178, 184,  
 189, 200, 381  
 Brown James 408  
 Brubeck Dave 144  
 Brucker Jane 319  
 Brynner Yul 127  
 Burch Noël 63  
 Burszta Wojciech Jerzy 51, 314,  
 391, 436  
 Burton Richard 371  
 Burton Tim 62, 467  
 Bush George junior 328, 332, 340  
 Bush George senior 280, 332  
 Bushnell Candace 184  
 Byars Jackie 76, 180, 213  
 Byatt A.S. 261  
 C.K. Louis 455  
 Cage Nicolas 134  
 Cahn Edward L. 147  
 Caldwell Erskine 431  
 Campbell Joseph 294  
 Cantor Max 321  
 Caplan Lizzy 369  
 Capote Truman 192  
 Capra Frank 78, 329  
 Cárdenas Elsa 104  
 Cardiff Jack 123

- Caron Leslie 112, 184  
 Carpenter John 285  
 Carson Jack 103  
 Carter June 148  
 Cash Johnny 148  
 Castillo Gloria 165  
 Castle William 207, 317  
 Caulfield Maxwell 316  
 Chakiris George 140  
 Chandor J.C. 422  
 Channing Stockard 315  
 Chaplin Charles 95  
 Charisse Cyd 172  
 Chastain Jessica 395  
 Chayefsky Paddy 70  
 Chazelle Damien 253  
 Cianfrance Derek 135  
 Clayton Jack 246  
 Clift Montgomery 54, 83, 120,  
 121, 127, 133, 134, 290, 443  
 Clinton Bill 332, 333, 340  
 Clooney George 363, 417, 462  
 Close Glenn 320, 468  
 Cobb J. Lee 170  
 Coen Ethan 268, 417, 462, 463,  
 465, 466  
 Coen Joel 268, 417, 462, 463, 465,  
 466  
 Cohan Steven 36, 77, 78, 81, 92,  
 111, 118, 121, 124, 219  
 Cohen Stanley 54  
 Colbert Claudette 123, 202, 210  
 Cole Lester 63  
 Cole Nat King 149, 150  
 Collins Joan 264  
 Condon Bill 253  
 Connery Sean 297  
 Conway Jack 162  
 Cook Fielder 85  
 Cooper Gary 65, 81, 114, 190, 192  
 Cooper Merian C. 69  
 Coppola Francis Ford 131, 246,  
 299–301, 309  
 Corman Roger 60, 130, 145, 165  
 Cosmatos George P. 289, 297  
 Costa-Gavras 285  
 Costner Kevin 406  
 Cotten Joseph 173  
 Cranston Bryan 455  
 Craven Wes 293  
 Crawford Broderick 190  
 Crawford Joan 181, 210  
 Critchlow Donald T. 272  
 Crosby Bing 203  
 Crowley John 268  
 Crudup Billy 370  
 Cukor George 168, 190, 191, 195,  
 204, 248  
 Cunningham Michael 354  
 Curtis Tony 111, 113, 115, 129,  
 185, 462  
 Curtiz Michael 64, 81, 134  
  
 Daldry Stephen 256, 351  
 Dandridge Dorothy 126, 391  
 Daniels Jeff 352  
 Daniels Lee 339  
 Dante Joe 293, 294  
 Dargis Manohla 329, 330, 336  
 Darren James 153  
 Davalos Richard 103  
 Daves Delmer 153  
 Davis Bette 65, 175, 210  
 Davis Viola 64, 81, 134  
 Day Doris 109–112, 183, 187, 189,  
 200–202, 205, 445  
 de Havilland Olivia 188, 210  
 De Palma Brian 250  
 De Sica Vittorio 445

- Dean James 53, 54, 83, 95, 99, 103,  
 104, 106, 120, 127, 133–135,  
 141, 190, 302, 315, 433  
 Dee Sandra 21, 151–153, 156,  
 194–196, 315  
 DeMille Cecil B. 67, 68  
 Demy Jacques 457  
 Depp Johnny 308  
 Derrida Jacques 221, 222  
 Deutch Howard 450  
 DeWitt Rosemarie 435  
 DiCaprio Leonardo 438, 458  
 Dick Philip K. 469  
 Dietrich Marlene 116, 175, 192  
 Dillon Matt 306  
 Dior Christian 42  
 Dmytryk Edward 63, 66, 79, 264  
 Doane Mary Ann 119, 193, 369,  
 370  
 Doherty Thomas 39, 53, 55, 55,  
 131, 134, 141, 142, 143, 146,  
 149, 150, 152, 162, 200, 246  
 Domański Henryk 160  
 Donen Stanley 109, 172, 190, 464  
 Donner Richard 293  
 Dore Mary 175  
 Douglas Kirk 128, 129  
 Dowdy Andrew 24, 54, 70, 124,  
 129, 134, 143, 144, 308  
 Dreiser Theodor 84  
 Drenda Olga 221, 222  
 Duigan John 285  
 Dunaway Faye 258  
 Dunne Irene 386, 387  
 Durkheim Émile 227  
 Durys Elżbieta 193, 194, 198, 287  
 Duszak Anna 18, 19  
 DuVernay Ava 334  
 Dwan Allan 173  
 Dyer Richard 245, 446  
 Edelman Ezra 334  
 Edgerton Joel 409  
 Edwards Blake 192  
 Ehrenreich Alden 465  
 Eisenhower Dwight 33, 35, 271,  
 398  
 Elliott David James 455  
 Elsaesser Thomas 93, 94, 187  
 Ephron Henry 151  
 Epstein Michael 62  
 Epstein Rob 108  
 Erll Astrid 220, 226, 232, 234, 236,  
 240, 244, 245, 279, 283, 304,  
 460  
 Evans Peter William 13  
 Evans Redd 39  
 Ewell Tom 193, 194, 195  
 Fairbanks Douglas 118  
 Fairclough Norman 18, 19  
 Fairey Shepard 333  
 Faludi Susan 218, 273, 319, 320  
 Famuyiwa Rick 334  
 Fanning Dakota 475  
 Farrell Charles 118  
 Faulkner William 98, 100, 157,  
 163, 164, 431  
 Feldman Ben 433  
 Ferber Edna 92, 105  
 Ferrer José 158  
 Ferro Marc 23, 225, 229, 235  
 FitzGerald Caitlin 377  
 Fitzgerald Francis Scott 51, 245  
 Fitzmaurice George 117  
 Fleming Victor 127, 310  
 Flynn Errol 188  
 Foch Nina 179  
 Fonda Henry 178  
 Fontaine Joan 264  
 Ford Harrison 291, 294



- Ford Henry 45, 84  
 Ford John 66, 69, 81  
 Foster Harve 392  
 Foucault Michel 18  
 Fowler Gene Jr. 131  
 Fox Michael J. 297, 313  
 Foxx Jamie 338  
 France David 448  
 Franco James 277, 471  
 Freed Alan 148  
 Freeman Morgan 330  
 Freud Zygmunt 122, 209, 227,  
 234, 424, 457  
 Friedan Betty 31, 41, 43, 48, 49,  
 82, 122, 180, 183, 188, 200,  
 201, 209, 349, 351, 353, 356,  
 365, 366, 368, 381, 389, 396,  
 405, 468  
 Friedman Jeffrey 108  
 Fuller Samuel 88  
 Furie Sidney J. 298  
  
 Gabor Zsa Zsa 175  
 Gagarin Jurij 458  
 Galan Hector 133  
 Gandhi Vikram 334  
 Gardner Ava 171  
 Garland Judy 204, 310, 446  
 Garner James 85, 187, 205  
 Garnett Tay 69, 116  
 Geronimi Clyde 69  
 Giddens Anthony 316, 430  
 Gish Lillian 206  
 Gladis Michael 414  
 Glenn John 406, 458  
 Glover Crispin 297  
 Goodlad Lauren M.E. 364  
 Gorbaczow Michaił 273  
 Gordon Douglas 291  
 Gordon Michael 108, 110, 153  
  
 Gore Al 349  
 Goudsouzian Aram 393  
 Grable Betty 195, 196  
 Graff Agnieszka 31, 41, 43, 49, 116,  
 389  
 Grainge Paul 227, 254, 256  
 Grant Barry Keith 61, 142, 149,  
 275  
 Grant Cary 92, 109, 112, 189, 203  
 Grauman Walter 207  
 Grey Jennifer 298  
 Gruner Oliver 13, 218, 285, 322,  
 340, 342, 343  
 Guerrero Ed 393  
 Guffey Elizabeth E. 13, 250, 276,  
 278  
 Gwózdź Andrzej 17, 21, 453  
 Gyasi Yaa 337  
  
 Haas Charles F. 159  
 Hackford Taylor 268, 302, 303  
 Hagen Jean 172  
 Haggard H. Rider 291  
 Halberstam David 31, 37–41, 56,  
 92  
 Halbwachs Maurice 234, 242  
 Haley Alex 337  
 Haley Bill 142, 146, 147, 277, 305  
 Hamill Mark 294  
 Hamilton George 101, 120  
 Hamm Jon 381  
 Hammer Rhonda 285  
 Hancock John Lee 455  
 Hanks Tom 455  
 Hark Ina Rae 78, 128  
 Harlow Jean 162  
 Harris Dianne 431  
 Harris Ed 357  
 Harris Julie 106  
 Harvey James 13

- Harwood Sarah 350  
 Has Wojciech Jerzy 233  
 Haskell Molly 15, 55, 119, 201  
 Haskin Byron 88, 219  
 Hatch Kristen 121, 123, 125  
 Hathaway Henry 171, 173  
 Hawks Howard 69, 78, 105, 114,  
 116, 191, 197, 198, 260, 387,  
 445, 463  
 Haygood Wil 397  
 Haynes Todd 14, 62, 263, 351,  
 352, 379, 389, 409–411, 440,  
 442, 443, 445, 451, 459, 464  
 Haysbert Dennis 330, 374  
 Heflin Van 89  
 Hefner Hugh 111, 198, 462  
 Helgeland Brian 408  
 Hendricks Christina 364  
 Henson Taraji P. 403  
 Hepburn Audrey 92, 114, 172,  
 190, 367, 368  
 Hepburn Katharine 42, 209, 387  
 Heston Charlton 128, 174, 282,  
 445  
 Higashi Sumiko 41  
 Highsmith Patricia 440  
 Hill George Roy 246  
 Hill Nathan 176  
 Hingle Pat 99  
 Hitchcock Alfred 81, 120, 174,  
 204, 366, 464  
 Hoberman J. 55, 141, 305, 333,  
 334, 336  
 Hoesterey Ingeborg 245  
 Hoffman Dustin 361  
 Hoffman Philip Seymour 454  
 Holden William 87, 124, 190, 204  
 Holliday Judy 190  
 Holmlund Chris 374  
 Honda Ishirō 60  
 hooks bell 49, 396, 405  
 Hooper Tobe 293  
 Hopper Dennis 99, 106  
 Hopper Edward 104  
 Hopper Hedda 463  
 Horne Lena 126, 149  
 Horner Harry 65  
 Howarth David 17, 18  
 Howell Thomas C. 308  
 Hubbard L. Ron 454  
 Hudson Rock 99, 104, 109–113,  
 183, 184, 186, 187, 207, 341,  
 443–446, 462, 465  
 Hughes Howard 159  
 Hughes John 351  
 Hunter James Davison 218  
 Hunter Kim 121  
 Hunter Ross 96, 97, 265  
 Hurt John 370  
 Huston John 79, 123, 192, 261  
 Hustvedt Siri 349  
 Inge William 124, 167  
 Ingram Rex 117  
 Ireland John 147  
 Irigaray Luce 119  
 Ives Burl 99, 445  
 Jackson Mahalia 157  
 Jackson Wilfred 69, 392  
 Janney Allison 397, 450, 452  
 Jeffords Susan 287  
 Jenkins Barry 334, 337  
 Jewison Norman 108, 187, 392  
 Johansson Scarlett 337, 464  
 Johnson Lyndon B. 272, 280, 342,  
 372, 374  
 Johnson Nunnally 85, 170  
 Johnson Virginia 168, 200, 451  
 Johnston Eric 66

- Johnston Joe 295  
 Jones Carolyn 140  
 Jones James 125  
 Jones January 362, 365, 366  
 Jones Jennifer 90, 157  
 Juran Nathan 269
- Kaganovsky Lilya 364  
 Kalin Tom 440  
 Kanin Garson 190  
 Kanter Hal 144  
 Kasdan Lawrence 311  
 Katzman Sam 146  
 Kaufman Philip 61  
 Kazan Elia 62, 65, 68, 70, 94, 95,  
 100, 119, 122, 123, 125, 126,  
 157, 164–168, 392  
 Keightley Emily 235  
 Keith Robert 99  
 Keller Harry 152  
 Kellner Douglas 285  
 Kelly Gene 172, 464  
 Kelly Grace 42, 203, 204, 365, 367,  
 369, 386, 460  
 Kennedy Arthur 158  
 Kennedy Jacqueline 351, 365, 371,  
 386, 398  
 Kennedy John F. 12, 225, 271,  
 272, 298, 323, 340, 342, 371,  
 400, 407, 415, 433, 458, 471,  
 472, 474, 476  
 Kennedy Robert 225  
 Kerr Deborah 125  
 Kerr John 102, 135  
 Kerry John 340  
 Kershner Irvin 296  
 Kidman Nicole 355  
 King Geoff 282  
 King Henry 67, 94, 157  
 King Martin Luther 225, 321,  
 379, 401, 404, 408, 415, 416,  
 474, 475  
 King Stephen 471, 472  
 Kinsey Alfred 168, 200  
 Kleiser Randal 278, 296  
 Klejsa Konrad 96, 308  
 Knight Shirley 207  
 Koch Howard W. 150  
 Kohner Susan 155  
 Koltai Lajos 456  
 Koster Henry 68, 196  
 Kotcheff Ted 290  
 Kramer Stanley 127  
 Kroc Ray 47  
 Kubrick Stanley 69  
 Kujawińska-Courtney Krystyna  
 15, 19  
 Kuligowski Waldemar 51, 391  
 Kuperberg Clara 69  
 Kuperberg Julia 59
- LaCapra Dominick 227, 336, 478  
 Ladd Alan 80  
 Lancaster Burt 124, 125  
 Landers Lew 147  
 Landsberg Alison 226, 227, 441  
 Lang Fritz 137, 230  
 Lang Walter 192  
 Lange Hope 158, 182  
 Lange Jessica 210  
 Lardner Ring Jr. 63  
 Lawrence D.H. 348  
 Lawrence Francis 330  
 Lawson John Howard 63  
 Leder Mimi 330  
 Lee Ang 335  
 Lee Spike 165, 338, 339  
 Leff Leonard J. 31, 46, 48, 109,  
 125

- Leigh Janet 65, 174, 196, 202  
 Leigh Vivien 121  
 Lemmon Jack 92, 113, 115  
 Lennon John 298  
 Leonard George 278, 358  
 Leone Sergio 248  
 LeRoy Mervyn 67, 464  
 Lev Peter 64, 66, 70, 146, 197  
 Levant Oscar 109  
 Levin Henry 151, 153  
 Levin Ira 468  
 Levinson Barry 299, 301, 304  
 Levitt William 37  
 Lewicki Arkadiusz 17, 19, 20, 201  
 Lewis Jon 32, 35, 64, 141, 312  
 Lichtenstein Roy 276  
 Lithgow John 311  
 Litvak Anatole 188  
 Lloyd Christopher 297  
 Loeb John Jacob 40  
 Logan Joshua 124  
 Loska Krzysztof 226  
 Lowe Rob 309  
 Loy Myrna 210  
 Lucas George 230, 252, 253, 275,  
 276, 283, 286, 291, 295, 301,  
 303, 304, 305  
 Luhrmann Baz 246, 250, 266  
 Lumet Sidney 70, 107  
 Luske Hamilton 69  
 Lynch David 134, 262, 263, 368,  
 364  
 Lynch John Carroll 372  
 Lyne Adrian 320  
 Lynley Carol 158  
  
 Maas Jane 176, 177, 182  
 Macchio Ralph 309  
 MacDonald Peter 287  
 MacLaine Shirley 92, 179, 195  
  
 MacMurray Fred 89  
 Maddison Stephen 122  
 Madej Alina 94  
 Magnani Anna 108, 124  
 Maguire Tobey 344  
 Maier Thomas 451  
 Malcolm X 225  
 Malden Karl 164  
 Malick Terrence 268, 454  
 Malle Louis 229  
 Malone Dorothy 186, 187  
 Maltz Albert 63  
 Mangold James 148  
 Mankiewicz Joseph L. 69, 95, 175,  
 392  
 Mann Daniel 124  
 Mann Delbert 70, 108, 120  
 Mannix Eddie 463  
 Mansfield Jayne 159, 194, 195  
 Mantz Paul 69  
 Mara Rooney 449  
 March Fredric 85, 86, 88, 91  
 Marguia Salvador 156  
 Mariano Paul 140  
 Marquand Richard 296  
 Marshall Penny 275  
 Martinson Leslie H. 147  
 Marton Andrew 69  
 Marx Groucho 109  
 Mason Clifford 393, 401  
 Mason James 204  
 Massey Raymond 99  
 Masters William 168, 200, 451  
 Mathis June 117  
 Matthau Walter 140  
 McCambridge Mercedes 174, 186  
 McCarey Leo 65  
 McCarthy Joseph 35  
 McCrea Joel 203  
 McDaniel Hattie 127, 392

- McGilligan Patrick 120  
 McGregor Ewan 460, 462, 475  
 McLaglen Andrew V. 445  
 McLean Adrienne L. 38  
 McNamara Maggie 195  
 McQueen Steve 257  
 McTiernan John 328  
 Medovoi Leerom 30, 39, 50, 52,  
     61, 83, 87, 134, 135, 145, 156  
 Melfi Theodore 13  
 Melford George 117  
 Mendelson Daniel 353  
 Mendes Sam 62, 257, 437  
 Metalious Grace 57, 158  
 Michałek Krzysztof 31, 34, 271  
 Miedwiediew Dmitrij 331  
 Milestone Lewis 64  
 Milius John 287  
 Milland Ray 65  
 Mills Alley 350  
 Mills C. Wright 36, 44  
 Mineo Sal 120, 137, 309, 442  
 Minnelli Vincente 95, 9, 153  
 Miranda Carmen 463  
 Mirren Helen 463  
 Mitchell Cameron 91, 198  
 Mitchell Margaret 310  
 Mitchum Robert 81, 99, 118, 121,  
     123, 124, 133, 191  
 Monáe Janelle 403  
 Monk Claire 119  
 Monroe Marilyn 21, 115, 159, 173,  
     174, 185, 190—197, 200—202,  
     386, 474  
 Monteith Sharon 336, 343  
 Moore Juanita 155  
 Moore Julianne 262, 354, 363  
 Moreno Rita 140, 154  
 Morey Harry T. 68  
 Morgan John P. 45  
 Morrison Toni 49  
 Morse Robert 447  
 Moss Elisabeth 364  
 Mulligan Robert 445  
 Mulvey Laura 15, 115, 116, 119,  
     121, 166, 191, 193, 386  
 Murczyńska Jagoda 204  
 Murphy Mary 154  
 Murray Douglas Sporup 148  
  
 Nair Mira 261  
 Napoleon Art 188  
 Neal Patricia 125  
 Neale Steve 119  
 Negga Ruth 409  
 Negra Diane 221  
 Negulesco Jean 68, 85, 179, 186,  
     195, 198  
 Nelson Ralph 392  
 Newell Mike 256  
 Newman Paul 83, 93, 103, 111,  
     120, 122—125, 133, 141, 163,  
     199, 290, 310  
 Newton-John Olivia 315  
 Niblo Fred 67  
 Nichols Jeff 268  
 Nichols Mike 361  
 Nicholson Jack 258  
 Niven David 190  
 Nixon Richard 13  
 Nolan Christopher 224, 233, 250  
 Norris Chuck 290  
 Norton Kurt 140  
  
 O'Neil Barbara 400  
 Obama Barack 327—334, 336, 339  
 Oduye Adepero 400  
 Okorn Mitja 462  
 Olcott Sidney 68  
 Olivier Laurence 129, 190

- Ornitz Samuel 63  
 Osorio Veronica 463  
 Oswald Lee Harvey 472, 475  
 Oyelowo David 398  
 Oz Frank 467
- Pabst Georg Wilhelm 172  
 Page Geraldine 207  
 Paller Michael 122  
 Palmer Keke 380  
 Palmer R. Barton 122, 165, 212, 463  
 Paré Jessica 433  
 Parker Alan 338  
 Parker Eleanor 101  
 Parris Teyonah 415  
 Parsons Jim 405  
 Parsons Louella 463  
 Parsons Talcott 52  
 Peck Gregory 82, 85, 91, 105, 117  
 Peck Raoul 334  
 Penn Arthur 137, 141, 246, 258, 282  
 Peppard George 102  
 Perkins Anthony 120  
 Peters Jean 173  
 Petrie Daniel 330  
 Pevney Joseph 85, 152  
 Pfeiffer Michelle 316  
 Phoenix Joaquin 454  
 Pickering Michael 235  
 Pitrus Andrzej 96, 97, 442, 443  
 Poitier Sidney 127, 156, 329, 330, 390, 392, 393, 401, 410, 420  
 Polan Dana 369  
 Polański Roman 223, 258–261, 264  
 Polonsky Abraham 88  
 Pomerance Murray 32, 38, 55, 57  
 Porter Eleanor H. 152
- Portman Natalie 370–372  
 Potter H.C. 92  
 Powell Glen 406  
 Powell William 190  
 Preminger Otto 109, 110, 116, 171, 391  
 Presley Elvis 53, 55, 120, 124, 133, 134, 137, 138, 143, 144, 146, 148, 151, 306, 315, 465  
 Prince Stephen 41, 190, 274, 286, 291  
 Pynchon Thomas 5, 315  
 Quaid Dennis 374
- Quine Richard 108, 190, 196  
 Quintero José 209
- Radkiewicz Małgorzata 119, 441, 444  
 Rand Ayn 321  
 Rappaport Mark 445  
 Rash Steve 302  
 Ray Nicholas 81, 83, 95, 99, 132, 173  
 Reagan Ronald 24, 218, 225, 230, 241, 271–273, 275, 279, 282–286, 288–290, 292, 296, 297, 300, 303, 312, 313, 327–329, 332, 334, 340, 341, 343  
 Reed Carol 125  
 Reed Peyton 458  
 Refn Nicolas Winding 135  
 Reilly John C. 358  
 Reiner Robb 299  
 Reynolds Debbie 109, 111, 152, 172, 174, 194, 200, 202  
 Reynolds Simon 13, 220–222, 225, 232, 243, 244, 247, 276, 278, 279, 283, 298, 307  
 Rhodes Cynthia 321

- Riesman David 36, 44–46, 79, 84  
 Riskin Robert 328, 329  
 Ritt Martin 91, 98, 125, 163  
 Roach Jay 455  
 Robbins Jerome 135  
 Robertson Cliff 153  
 Robinson Andrew 289  
 Robinson Edward G. 455  
 Robinson Jackie 408  
 Robson Mark 93, 155, 392  
 Rockefeller John D. 45  
 Rod Daniel 313  
 Rogers Ginger 210  
 Rogers Roy 465  
 Rooney Mickey 151  
 Roosevelt Franklin Delano 34, 37,  
     271, 272, 328, 329  
 Rose Frank 68  
 Rosenbaum Jonathan 55, 141, 305  
 Ross Gary 266  
 Ross Herbert 299  
 Rossellini Isabella 262  
 Rossen Robert 264  
 Roth Philip 29, 30, 157, 431, 475,  
     476  
 Rushing Robert A. 364  
 Russell Jane 197, 198  
 Russell Rosalind 124  
 Rydell Mark 285
- Sale Richard 210  
 Salinger J.D. 52, 61, 84, 129, 131,  
     348  
 Salmon Caspar 329  
 Sampson Edward 147  
 Sanders Rupert 337  
 Sarandon Susan 210  
 Saryusz-Wolska Magdalena 453  
 Savage Jon 52, 117, 118  
 Saville Victor 65
- Saxon John 120  
 Schaffner Franklin J. 370, 473  
 Schamus James 453  
 Schatz Thomas 66, 67, 99, 102, 107  
 Schatzberg Jerry 282  
 Schumacher Joel 405  
 Schwarzenegger Arnold 290  
 Scorsese Martin 282, 422  
 Scott A.O. 329, 330, 336  
 Scott Adrian 63  
 Scott Ridley 230  
 Sears Fred F. 146, 291  
 Seaton George 203  
 Sennett Mack 93  
 Shannon Michael 439  
 Shavelson Melville 108  
 Shearing George 144  
 Sheen Michael 358  
 Sherman Vincent 93  
 Shetterly Margot Lee 403  
 Shipka Kiernan 364  
 Shue Elisabeth 315  
 Shurlock Geoffrey 150  
 Sides Hampton 408  
 Sidney George 440, 464  
 Siegel Don 60  
 Silverman Kaja 225, 226  
 Simien Justin 334  
 Simmons Jean 129  
 Simmons Jerold L. 31, 46, 48, 109,  
     125, 128  
 Sims Jocko 417  
 Sinatra Frank 111, 118, 127, 282  
 Singer Lori 311  
 Singleton John 339  
 Sington David 406  
 Siodmak Robert 125, 171  
 Sirk Douglas 93, 94, 96–98, 100,  
     186, 200, 207–209, 263, 265,  
     384, 440, 443, 462

- Sirota David 13, 228, 274, 275,  
 281, 313  
 Sloane Everett 86  
 Smith Will 330  
 Smith Zadie 217, 327  
 Sommer Rich 416  
 Spector Phil 298  
 Spencer Octavia 395  
 Spielberg Steven 59, 252, 275, 276,  
 283, 291, 292, 295, 301, 338,  
 455, 456  
 Stacewicz Joanna 134  
 Stachówna Grażyna 187  
 Stack Robert 103  
 Stahl John M. 173  
 Staiger Janet 96  
 Stallone Sylvester 232, 289, 290  
 Stanton Andrew 336  
 Steinbeck John 102, 166  
 Stevens George 80, 84, 94, 98, 203,  
 212  
 Stevenson Robert 65, 292, 455  
 Stewart James 190  
 Stockett Kathryn 395  
 Stone Emma 396  
 Stone Oliver 250, 283, 285  
 Stowe Harriet Beecher 390  
 Stradling Harry 119  
 Streep Meryl 355  
 Strock Herbert L. 131  
 Stuhlberg Michael 455  
 Sturges John 127  
 Swanson Gloria 206  
 Swayze Patrick 309, 311, 318  
 Swinton Tilda 463  
 Syska Rafał 284  
 Szyłak Jerzy 282, 291, 293  
  
 Tanne Richard 334  
 Taradash Daniel 65  
 Tashlin Frank 179, 194  
 Tate Sharon 225  
 Taylor Charles 432  
 Taylor Elizabeth 65, 95, 103, 104,  
 199–202, 211, 264  
 Taylor Robert 65, 466  
 Taylor Tate 13, 408  
 Tetzlaff Ted 69  
 Thomas Henry 293  
 Thompson Brian 289  
 Thompson J. Lee 81, 292  
 Thompson Kristin 96  
 Thompson Lea 297  
 Thompson Walter 69  
 Thorpe Richard 138, 153  
 Till Emmett 402  
 Tóibín Colm 268  
 Tracy Spencer 151  
 Travilli William 196, 197  
 Travolta John 316, 317  
 Tristano Lennie 144  
 Trousdale Gary 253  
 Truman Harry 12, 34, 398  
 Trumbo Dalton 63  
 Trump Donald 333  
 Turner Kathleen 312  
 Turner Lana 42, 156, 158, 209  
 Twain Mark 348  
 Tyson Cicely 399  
  
 Updike John 61  
 Ustinov Peter 128  
  
 Valdez Luis 302  
 Valentino Rudolf 117, 118, 127  
 Van Doren Mamie 150, 159, 160,  
 165, 166, 194, 317, 315  
 Van Fleet Jo 101  
 Van Peebles Melvin 338  
 Van Sant Gus 336, 440  
 Varsi Diane 155



- Vaughn Matthew 340, 363  
 Vidor Charles 171, 445  
 Vidor King 88, 157  
 Von Bothmer Bernard 12, 13, 271,  
     272, 332, 340, 342, 475  
 Von Fritsch Gunther 69  
 von Sternberg Josef 192
- Walker Alice 49  
 Walker Paul 347  
 Wallace Lew 68  
 Walsh Heather 406  
 Walters Charles 111, 179  
 Warburg Aby 227  
 Warhol Andy 32, 276  
 Warner Jack 66  
 Warshow Robert 81  
 Washington Denzel 268, 330, 393,  
     420  
 Wasson Sam 31, 192, 200  
 Waters John 299, 306, 317  
 Waters Sarah 261  
 Wayne John 65, 81, 121, 445, 465,  
     466  
 Webb Clifton 85  
 Webb Robert D. 148  
 Weber Bill 448  
 Weir Peter 467  
 Weissman David 448  
 Welles Orson 81, 94, 99, 163  
 Wells Herbert George 60  
 Wendkos Paul 131, 152  
 Werker Alfred L. 392  
 Whale James 60  
 Whitaker Forest 398  
 White Deborah Gray 418  
 White Hayden 240  
 White William H. 44, 61  
 Whitehead Colson 337  
 Widmark Richard 135
- Wilcox Fred M. 219  
 Wilde Cornel 89  
 Wilder Billy 79, 88, 113, 114, 173,  
     191, 192, 195, 206  
 Williams Esther 463  
 Williams Tennessee 21, 57, 70,  
     98, 99, 107, 108, 122, 124, 125,  
     164, 169, 201, 264, 454  
 Willis Bruce 290  
 Willis Sharon 389, 411  
 Wilson August 420  
 Wilson Sloan 44, 45, 57, 77, 85–  
     87, 153  
 Wilson Thomas F. 295  
 Winfrey Ophrah 328, 398  
 Winslet Kate 362, 363  
 Wise Kirk 253  
 Wise Robert 85, 123, 135, 287, 295  
 Witherspoon Reese 344  
 Wood Michael 11, 33  
 Wood Natalie 95, 137, 139, 155,  
     167, 168, 179, 185, 323  
 Woodward Joanne 93, 114, 155,  
     163, 170, 181  
 Woolf Virginia 356, 357, 360  
 Wright Joe 467  
 Wyeth Andrew 104  
 Wyler William 66, 68, 82, 93, 94,  
     337, 444  
 Wyman Jane 200, 202, 207, 209
- Yacowar Maurice 164  
 Yates Richard 361, 419, 437, 439  
 Young Loretta 464  
 Yuasa Noriaki 473
- Zellweger Renée 462  
 Zemeckis Robert 14, 276, 296,  
     301, 305, 312–314, 344, 472  
 Zinnemann Fred 64, 65, 82  
 Zito Joseph 287

## Podziękowania

Książka ta nie powstałaby bez merytorycznej i przyjacielskiej pomocy wielu osób.

Za cenne uwagi i wskazówki szczególnie dziękuję profesorowi Krzysztofowi Losce oraz recenzentom, dr hab. Elżbiecie Durys i dr. hab. Marcinowi Adamczakowi, a za wsparcie – profesor Alicji Helman, profesor Grażynie Stachównie, profesor Małgorzacie Radkiewicz, profesorowi Bogusławowi Skowronkowi, profesorowi Piotrowi Borkowi i profesor Agnieszce Ogonowskiej. Wyrazy wdzięczności należą się także moim rodzicom, Dianie Poskucie-Włodek i Romanowi Włódkowi, oraz przyjaciółom i znajomym, przede wszystkim Marcie Ambrosiewicz, Jarkowi Działkowi, Ewie Fiuk, Sebastianowi Jagielskiemu, Gai Kasprzak, Asi Łuniewicz, Michałowi Oleszczykowi, Gosi Pawłowskiej, Przemkowi Pełce, Magdzie Stoch, Ewie Szponar i Basi Szczekale.



[„Kres niewinności”] uważam za bardzo dobrą pracę spełniającą akademickie standardy w wymaganych obszarach. Jest ona nowatorska, wskazuje na istotny badawczo problem, charakteryzuje go i opracowuje w sposób zarówno wyczerpujący, jak i interesujący. Jej przygotowanie poprzedzone zostało staranną kwerendą biblioteczną oraz filmową. Wyraźnie widać, że Autorka uwewnętrzniła i przepracowała lektury, umiejętnie balansując odwołanie do dotychczasowych ustaleń badawczych i swoje własne propozycje interpretacyjne (...). Podczas lektury (...) zafrapował mnie pomysł, który legł, jak odnoszę wrażenie, u podstaw napisania tej rozprawy. Jest on nowatorski i innowacyjny. Przy czym ta innowacyjność zasadza się nie tylko na realizacji tematu, ale na zaproponowaniu nowego sposobu podejścia do historii kina. To podejście nie tylko jest w stanie opisać to, co aktualnie się w kinie dzieje (bieżące produkcje), dostarczając narzędzia do analizy trendów panujących we współczesnym kinie (w tym przypadku: amerykańskim). Jednocześnie jednak twórczo wykorzystuje nowe paradygmaty silnie obecne we współczesnej światowej humanistyce – studia nad pamięcią.

*dr hab. Elżbieta Durys, prof. UŁ*

Książka Patrycji Włodek jest tekstem imponującym z kilku powodów. Na uwagę zasługuje bardzo konsekwentne dostrzeganie konstruktywistycznego wymiaru kultury oraz świadomość faktu jej nieuchronnego zapośredniczenia. Dzięki temu czytelnik otrzymuje „gęstą”, złożoną i polifoniczną opowieść ujmującą szereg politycznych i socjologicznych kontekstów obrazów filmowych. Łatwo rozpoznać też odczytanie autorki w amerykańskiej literaturze pięknej, jej nienachalną erudycję objawiającą się nie tylko w inkrustujących poszczególne rozdziały mottach, lecz przede wszystkim w doskonałej orientacji w świecie kultury zza oceanu, odczuwanej przez czytelnika w książce pisanej przecież w zupełnie innym czasie i miejscu. Wysoka kultura literacka autorki, obok ewidentnego talentu narracyjnego, jawi się też jako czynnik wyjaśniający jej umiejętność snucia zajmującej opowieści. Z kolei kompetencje filmoznawcze Patrycji Włodek pozwalają na prowadzenie analiz stylu filmowego – tam, gdzie jest to niezbędne.

*dr hab. Marcin Adamczak*

Uniwersytet Pedagogiczny  
im. Komisji Edukacji Narodowej  
w Krakowie

Prace Monograficzne 854

ISSN 0239-6025

ISBN 978-83-8084-187-1