Andrzej Pitrus

Dotykając lustra

Kraków 2006

Copyright by Andrzej Pitrus and for this edition by Wydawnictwo Rabid 2006
Wydanie I

Wydawnictwo Rabid
30-382 Kraków
ul. Kobierzyńska 101/2
tel. 012 2662549
rabid@autocom.pl
www.rabid.pl

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ
1607104/9 I

Druk: Pazax
Projekt okładki: Andrzej Pitrus
Recenzja naukowa: prof. dr hab. Grażyna Stachówna
Redakcja i korekta: Roman Włodek

Kopiowanie w całości i we fragmentach bez zgody wydawcy zabronione

ISBN 83-60236-05-4
Kraków 2006

BU UAM
EO
2006 39

479620

Andrzej Pitrus

Dotykając lustra

Melodramaty Douglasa Sirka

Rabid

Spis treści

Od autora	5
Powierzchnia rzeczy: twórczość Douglasa Sirka	7
Kwestia stylu	47
W najlepszym gatunku	65
Fantazmaty: zaślepione kobiety, zasmuceni mężczyźni	93
Konteksty na marginesie	127
Książki, których nie chce się czytać	163
Mroczne zwierciadło. Zamiast zakończenia	197

OD AUTORA

Książka ta nie jest monografią twórczości Douglasa Sirka. Przynosi ona refleksję zainspirowaną melodramatami, które artysta ten zrealizował w latach 50. dla amerykańskiej wytwórni Universal. Jest wyrazem fascynacji i naukowego zaciekawienia. Świadectwem krytycznej lektury i osobistego doświadczenia. Nie powstałaby bez udziału i inspiracji dwóch niezwykłych kobiet: Alicji Helman oraz Grażyny Stachówny, które – każda inaczej – nauczyły mnie melodramatu i pomogły zgromadzić niezbędne materiały. Douglas Sirk realizował swoje filmy z myślą o kobiecej publiczności. Mężczyna jest w tym świecie intruzem. Chyba że wprowadza go weń komptentny przewodnik. Dziękuję! Pragnę także podziękować Markowi Haltofowi, Wacławowi M. Osadnikowi i Jackowi Lichoniowi za pomoc w dotarciu do niektórych filmów Douglasa Sirka i opracowań poświęconych jego dokonaniom.

Andrzej Pitrus

POWIERZCHNIA RZECZY: TWÓRCZOŚĆ DOUGLASA SIRKA

Myślisz, że to możliwe? Pominąć to?
Zajrzeć pod powierzchnię rzeczy?
Fragment ścieżki dźwiękowej filmu
Todda Haynesa *Daleko od nieba*

Douglas Sirk należy do grona twórców sytuujących się pomiędzy pozornie odległymi od siebie tradycjami kina. Jego filmy należą do kanonu Hollywoodu, a jednocześnie zdradzają wyraźne piętno postawy autorskiej. Wielu krytyków jego twórczości upatruje przyczyn tego paradoksu w pochodzeniu reżysera[1], który do Stanów Zjednoczonych przybył z Europy. Urodzony w Niemczech (1887) jako syn duńskich rodziców, Sirk (właść. Detlef Sierck) odebrał gruntowną edukację. Studiował prawo, filozofię, historię sztuki i malarstwo. Fascynował się teatrem, w którym inscenizował sztuki Szekspira, Sofoklesa, Strindberga i Brechta. Jeszcze w Niemczech dał się poznać jako sprawny reżyser. Związany ze studiem UFA nakręcił w nim kilkanaście krótko- i pełnometrażowych filmów.

Mamy jeszcze jutro (1956)

Niemiecki okres twórczości Douglasa Sirka nie został w sposób satysfakcjonujący opisany i jest do pewnego stopnia zmistyfikowany. Według najczęściej powtarzanego sądu Sirk był „opozycjonistą", zarówno w sensie politycznym, jak i artystycznym. Pogląd ten został ugruntowany przez François Truffaut[2], włączającego twórcę w obszar tych reżyserów kina popularnego, których dokonania mogły stać się drogowskazem dla pokolenia Nowej Fali. Truffaut pomija uwikłanie Sirka w nazistowski system produkcji, a nawet fałszuje jego biografię, pisząc iż reżyser urodził się w Danii i jest w istocie reprezentantem kina tego kraju. O Sirku wypowiadano się wręcz jako o lewicowcu – a opinię tę lansują: inny reprezentant kina nowofalowego – Jean-Luc Godard[3], a także sam Sirk. W wywiadzie-rzece udzielonym Jonowi Hallidayowi[4] artysta podkreśla przywiązanie do radykalnych ideałów wywiedzionych z twórczości Brechta, podkreślając nie tylko rewolucyjny charakter samych dramatów autora „Opery za trzy grosze", ale także nie mniej rewolucyjny charakter własnych inscenizacji. Trop ten przejmuje sam Halliday, uznając dość konwencjonalny film *Ku nowym brzegom* (*Zu neuen Ufern*, 1937) za doskonałe przeniesie idei Brechta na grunt kina[5]. Nieco inny obraz niemieckiej twórczości Douglasa Sirka wyłania się z dokumentów opublikowanych i opracowanych przez Thomasa Elsaessera[6], z których

Na kolejnych stronach kadry z filmów *Piosenka wspomnień* (1936), *Ostatni akord* (1936) i *La Habanera* (1937)

wynika, że jego inscenizacje Brechta w sposób paradoksalny miały charakter zachowawczy i przynosiły nie tyle manifestację idei rewolucyjnych, co ich obłaskawienie. Dalsze wątpliwości budzi wypowiedź żony reżysera:

> Było to [emigracja, dop. A.P.] dla nas bardzo trudne, bo mój mąż nie był Żydem. Studia czuły się odpowiedzialne za reżyserów żydowskiego pochodzenia, którzy byli źle traktowani i w konsekwencji zostali wyrzuceni z Niemiec. (...) On jednak nie był Żydem i mógł zostać w Niemczech, Goebbels lubił go (podkr. A.P.)[7].

Uproszczoną biografię Sirka znajdziemy także w książce Barbary Klinger, która podsumowuje wyjazd reżysera z Niemiec jednym zdaniem: „Z powodu niesprzyjającego klimatu, Sirk opuścił Niemcy (...)[8]". Oczywiście wizerunek kolaboranta nie przystawałby do postaci reformatora gatunkowego kina, który zdolny był przemycać radykalne treści w produkcjach wielkich studiów filmowych. Rzecz jednak nie w tym, by zarzucać autorce interesującej monografii przemilczenie, lecz by dostrzec, że odbrązowiona przez niektórych[9] biografia reżysera stanowi w istocie rodzaj metafory jego artystycznych dokonań – Douglas Sirk był bowiem nie tyle radykałem i rewolucjonistą sztuki filmowej, co postacią nieustannie rozdartą pomiędzy systemem a dążeniem do jego podważenia i reinterpretacji.

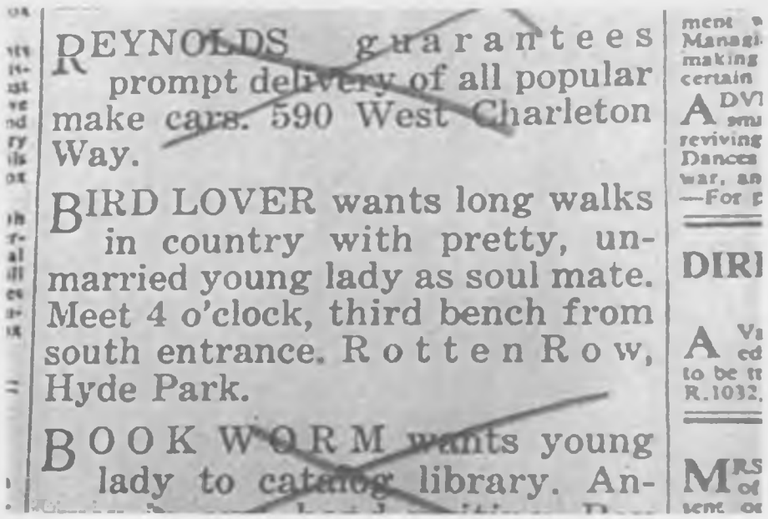
Niezależnie od miejsca jakie Sirk zajmował w kinematografii nazistowskiej, twórca zdecydował się w 1937 roku na emigrację. Przebywał i pracował we Francji i Holandii, by w końcu dotrzeć do Hollywoodu, gdzie udało mu się podjąć współpracę z największymi studiami. Jego pierwszy amerykański film – *Szaleniec Hitlera* (*Hitler's Madman*, 1943) komentował na bieżąco wydarzenia wojenne i był rozliczeniem się twórcy z porzuconą ojczyzną. Z reżyserem współpracowali przede wszystkim Europejczycy, którzy z przyczyn politycznych wyjechali z III Rzeszy i Czechosłowacji. Realizacja ta powstała dla Producers Releasing Corporation[10] – firmy specjalizujących się w niskobudżetowych filmach klasy B. Wysoki poziom artystyczny sprawił jednak, że utworem zainteresował się koncern MGM, który włączył *Szaleńca Hitlera* do swojej oferty i zapewnił mu dość szeroką dystrybucję. Uwagę zwracała przede wszystkim strona wizualna, przygotowana we współpracy z Edgarem G. Ulmerem – dziś już nieco zapomnianym reżyserem związanym z nurtem filmu czarnego. Fabuła – zainspirowana zamachem czeskiego ruchu oporu na kata Czech i Moraw, Szefa Głównego Urzędu Bezpieczeństwa Rzeszy, Reinharda Heydricha – raziła wprawdzie nieco schematyzmem i akcentami propagandowymi, ale jednocześnie pozwalała umieścić ten skądinąd wartościowy film pośród gatunkowych propozycji MGM. Także kolejna produkcja Sirka miała charakter niezależny, ale i ona została wprowadzona na ekrany przez firmę o dużym potencjale – United Artists[11].

Co ciekawe reżyserowi ponownie udało się połączyć w niej elementy kina popularnego z wątkami nieco bardziej ambitnymi. *Letnia burza* (*Summer Storm*, 1944) jest bowiem swobodną adaptacją powieści Czechowa „Dramat na polowaniu" (1884-85).

Pierwszym większym sukcesem komercyjnym był jednak dopiero – również dystrybuowany przez United Artists – *Skandal w Paryżu* (*A Scandal in Paris*, 1946), nawiązujący do biografii słynnego przestępcy François Vidocqa. Film ten sygnalizował także zainteresowanie Sirka formułą melodramatu – gatunku, który przyniesie mu największe uznanie. Lata czterdzieste to jednak okres, w którym Sirk nie określił się do końca. Filmy realizowane między innymi dla Warner Bros. i Columbii zawierały często elementy wspomnianego gatunku, ale jednocześnie były świadectwem fascynacji artysty kinem czarnym. Jego elementy widoczne są na przykład w *Zwabionej* (*Lured*, 1947), z udziałem popularnego w poprzedniej dekadzie Borisa Karloffa i bodaj najciekawszym utworze tego okresu – *Śpij, kochanie* (*Sleep, My Love,* 1948) – czarnym melodramacie, którego bohaterką jest kobieta systematycznie dręczona przez męża, pragnącego doprowadzić ją do śmierci. Ten starannie zrealizowany film, z udziałem Claudette Colbert i Roberta Cummingsa, jest z jednej strony zapowiedzią manierycznego stylu

Szaleniec Hitlera (1943)

Skandal w Paryżu (1946)


REYNOLDS guarantees prompt delivery of all popular make cars. 590 West Charleton Way.

BIRD LOVER wants long walks in country with pretty, unmarried young lady as soul mate. Meet 4 o'clock, third bench from south entrance. Rotten Row, Hyde Park.

BOOK WORM wants young lady to catalog library. An-

Zwabiona (1947)

realizacji z lat pięćdziesiątych, z drugiej – wprowadza postać bohaterki, podobnej do protagonistek najsłynniejszych dzieł Sirka. Colbert, urodzona w 1903 roku, zaczynała karierę jeszcze w latach dwudziestych. W *Śpij, kochanie* była dojrzałą, a jednocześnie piękną kobietą – prototypem bohaterek *Wszystko, czego pragnę* (*All I Desire*, 1953) czy *Wszystko, na co niebo pozwoli* (*All That Heaven Allows*, 1955).

Dojrzały styl filmów Douglasa Sirka ukształtował się w latach pięćdziesiątych, kiedy twórca związany był kontraktem z wytwórnią Universal. Zaledwie niecałe osiem lat trwała błyskotliwa kariera niemieckiego imigranta: od *Gromu na wzgórzu* (*Thunder on the Hill*, 1951) po *Imitację życia* (*Imitation of Life*), zrealizowaną w 1958 roku, lecz wprowadzoną na ekrany dopiero w 1959. To właśnie ten okres zaowocował produkcjami, które należy uznać za wybitne pozycje nie tylko melodramatu, ale kina amerykańskiego w ogóle. Choć w tym czasie Sirk podpisał kilka mniej znaczących filmów, często zresztą odchodzących od formuły melodramatu – jak np. *Taza, syn Cochise'a* (*Taza, Son of Cochise*, 1954) czy *Kapitan Zapalczywy* (*Captain Lightfoot*, 1955) – wiele jego prac to kamienie milowe, wyznaczające nowe standardy filmu o miłości. Co ciekawe, melodramaty

Śpij, kochanie (1948). Na kolejnych stronach kadry z filmów:
Shockproof (1949), *Po francusku* (1949), *Pierwszy legion* (1951)
i *Grom na wzgórzu* (1951)

Taza, syn Cochise´a (1954)

nakręcone dla Universalu stanowią do pewnego stopnia spójną całość, a jednocześnie nigdy nie powielają tych samych wzorców i schematów. Być może właśnie dlatego krytyka dość zgodnie uważa Sirka za najciekawszego reprezentanta tego gatunku w latach pięćdziesiątych.

Oczywiście należy pamiętać, że filmy Sirka nie powstały w próżni i w istocie przejawiały tendencje obecne także w utworach innych reżyserów. Thomas Elsaesser dostrzega w tym okresie nurt, który określa mianem „sophisticated family melodrama"[12], w którym umieszcza między innymi filmy Nicholasa Raya czy Vincente Minellego produkowane od połowy lat czterdziestych aż po wczesne sześćdziesiąte. „Wyrafinowanie" tych obrazów realizowało się na kilku poziomach: z jednej strony były to filmy z pogranicza kina autorskiego, tworzone przez artystów wielkiego talentu, z drugiej – zwykle zawierały w sobie możliwość podwójnego odczytania. Wypełniając zasady kina gatunkowego, jednocześnie pozwalały wnikliwym widzom doszukiwać się w nich elementów krytycznych, przede wszystkim związanych ze sferą wartości rodzinnych.

Na tle wspomnianego nurtu filmy Sirka ujawniają swój szczególny charakter. Wyrafinowany melodramat rodzinny przyniósł bowiem dzieła charakteryzujące się niezwykłą złożonością i przenikliwością psychologicznych obserwacji, w których gatunek jest jedynie maską. Przykładem takiej realizacji jest *Peyton Place* (1957) Marka Robsona zainspirowany powieścią Grace Metalious.

Nawet oglądany po latach film ten zaskakuje swoistym radykalizmem i bezkompromisowością w portretowaniu rodziny i prowincjonalnej społeczności. Jego bohaterowie to postaci barwne i wielowymiarowe, jakich próżno szukać w dzisiejszych produkcjach Hollywoodu. Filmy Sirka są zdecydowanie inne. W sposób niemal bezwstydny dokonują akumulacji melodramatycznych tropów i amplifikacji stylu, ale – być może właśnie dlatego – są one w sposób najpełniejszy transgresyjne. Docierając do istoty formuły, rozsadzają ją od środka i dają odbiorcy możliwość pogłębionej interpretacji.

Grom na wzgórzu – pierwszy efekt współpracy Sirka z Universalem – to film nie do końca udany. Opowiada on o kobiecie, która – skazana na śmierć za morderstwo – zostaje, wraz z eskortującymi ją strażnikami, uwięziona przez powódź w budynku szpitala. Tam rozgrywa się prowadzone przez jedną z pielęgniarek „śledztwo", mające dowieść niewinności bohaterki. To także utwór dość odległy od formuły melodramatu, podobnie jak kilka późniejszych filmów, reprezentujących różne konwencje: od komedii w *Nie ma miejsca dla pana młodego* (*No Room for the Groom*, 1952) przez musical *Spotkajmy się na targu* (*Meet Me at the Fair*, 1953) aż po western *Zabierz mnie do miasta* (*Take Me to Town*, 1953). Przełom nastąpił dopiero w 1953 roku, kiedy twórca zrealizował pierwszy kla-

Kapitan Zapalczywy (1955)

syczny i czysty melodramat, rozpoczynający kilkuletni okres sukcesów kasowych i artystycznych[13].

Wszystko, czego pragnę realizuje schemat melodramatu rodzinnego, opowiadając o kryzysie więzi między najbliższymi. Jego bohaterką jest Naomi Murdoch – aktorka, która zdecydowała się porzucić męża i dzieci, by poświęcić się karierze w wielkim mieście. Poznajemy ją w chwili, kiedy jej sława przemija, a kobieta decyduje się odwiedzić prowincjonalne miasteczko, z którego uciekła przed laty. Bezpośrednim impulsem dla jej nieoczekiwanej decyzji jest zaproszenie córki, która ma wystąpić w szkolnym przedstawieniu. Naomi przybywa do Riverdale w roli gwiazdy – podziwiana jako jedyna kobieta, której udało się wyrwać z pogrążonej w marazmie społeczności i odnieść sukces, ale jednocześnie na swój sposób potępiana – z uwagi na fakt porzucenia rodziny. Wizyta staje się powodem odnowienia starych konfliktów. Wzgardzony niegdyś kochanek Dutch pragnie odzyskać swoją pozycję, odżywa także uczucie męża do byłej żony. Najważniejszy jest jednak wątek relacji matki i córki, powracający także w kilku późniejszych realizacjach. Joyce, pomimo że została odtrącona przez żądną sukcesu i pieniędzy Naomi, jest zafascynowana aktorką, marzy o scenie, chce wyjechać do wielkiej metropolii.

Film Sirka nawiązuje do klasycznego dla melodramatu wątku „złej kobiety", portretowanej wielokrotnie na przykład przez Bette Davis w *Jezebel* (1939, reż. William Wyler) czy *Lisim gnieździe* (*Little Foxes*, 1941, reż. William Wyler). Naomi to postać egoistyczna, zapatrzona w siebie, ale w końcu odkrywająca pustkę samotnego życia. Sirk zmienia jednak nieco klasyczny charakter tej postaci. Czterdziestoparoletnia Barbara Stanwyck gra tu kolejną – po Alison z filmu *Śpij, kochanie* – kobietę dojrzałą. Nie jest szukającą swej podmiotowości kusicielką, pragnącą podporządkować sobie mężczyzn, ani „kobietą-graczem" wykorzystującą seksapil dla osiągnięcia przyziemnych, najczęściej czysto materialnych celów. Naomi uchwycona została w chwili, w której uświadamia sobie upływ czasu, zdolna jeszcze do scenicznych gestów, lecz w istocie przerażona nieuchronnością konsekwencji swoich decyzji. Bohaterka filmu to nie tylko nowego rodzaju postać, ale także – co charakterystyczne dla filmów Douglasa Sirka z lat pięćdziesiątych – rodzaj znaczącej figury. Lucy Fischer[14] podkreśla, że została ona wywiedziona wprost od jej biblijnej imienniczki: teściowej Ruth, należącej do przodków króla Dawida i Chrystusa. Historia biblijnej Naomi to także opowieść o rozpadzie rodziny. Kobieta ta traci wszystkich swoich bliskich – po wyjeździe z Judei do Moab nad Morzem Martwym, opłakuje kolejno męża i dwóch synów. Jedna z jej synowych – właśnie Ruth – poświęca się, by

Wszystko, czego pragnę (1953)

towarzyszyć matce zmarłego męża. W pewnym sensie aktorka z filmu Sirka jest biblijną Naomi odbitą w lustrze – ona także traci rodzinę, sama będąc przyczyną jej rozpadu. Warto także zwrócić uwagę – choć Fischer tego wątku nie podejmuje – że postać biblijnej Naomi obudowana jest transgresyjnymi odczytaniami. Jej związek z synową uważany jest za prototyp rodziny alternatywnej, tworzonej nie przez mężczyznę i kobietę, lecz przez dwie kobiety. W radykalnych interpretacjach pisanych z perspektywy mniejszościowej znajdziemy wręcz sugestię, że Naomi i Ruth tworzą związek lesbijski[15].

Wspomniany trop nie ma być oczywiście sugestią, że film należy odczytywać w optyce homoseksualnej, choć i takie, do pewnego stopnia uzasadnione, interpretacje są możliwe. Warto jednak zwrócić uwagę, że Sirk będzie konsekwentnie sięgał do pozafilmowych kontekstów, by czynić swoich bohaterów nośnikami znaczeń wykraczających poza jednostkowy przypadek. Zarówno bowiem bohaterowie filmów Sirka, jak i ich wzajemne relacje nie odzwierciedlają porządku rzeczywistości, pozostając raczej elementami arbitralnie skonstruowanego układu, w którym reprezentują oni bardziej ogólne wartości i sensy.

Po westernie *Taza, syn Cochise'a*, Sirk zrealizował film potwierdzający postawę zasygnalizowaną we *Wszystko, czego pragnę*. Późniejsza *Wspaniała obsesja* (*Magnificent Obsession*, 1954) to najbardziej sztuczny utwór reżysera, w bardzo wyraźny sposób akcentujący umowność zastosowanych w nim roz-

wiązań. Fabuła pełna jest nieprawdopodobieństw i przerysowań. Reżyser opowiada w niej o związku młodszego mężczyzny – utracjusza i playboya – i starszej od niego kobiety[16], prowadzącej wraz z mężem – szanowanym lekarzem – prywatną klinikę. Robert, którego poznajemy w chwili, kiedy popisuje się brawurową jazdą na wodnym skuterze, najpierw w sposób pośredni doprowadza do śmierci doktora Wayne'a Phillipsa, wkrótce potem zaś niechcący powoduje wypadek, w którym Helen traci wzrok. Powodowany wyrzutami sumienia stara się zmienić swoje życie i pomóc nie tylko skrzywdzonej kobiecie, ale także innym potrzebującym. To właśnie jest jego „wspaniała obsesja". Gdy wydaje się, że związek zakochanych zakończy się małżeństwem, Helen – nie chcąc być ciężarem dla ukochanego – znika bez śladu. Robert ponownie podejmuje porzucone niegdyś studia medyczne i zostaje neurochirurgiem. Po kilku latach odnajduje Helen i przeprowadza operację, która nie tylko przywraca jej wzrok, ale także ratuje życie.

Para Rock Hudson i Jane Wyman powróciła także w melodramacie *Wszystko, na co niebo pozwoli* wprowadzonym na ekrany w 1955 roku. Wcześniej Sirk podpisał dwie produkcje odchodzące od tej konwencji: dramat historyczny *Znak*

Znak poganina (1954)

poganina (*Sign of the Pagan*, 1954) i film przygodowy *Kapitan Zapalczywy* z delikatnie zarysowanym wątkiem romansowym.

Drugie spotkanie Hudsona i Wyman zaowocowało dziełem wyjątkowym. Choć brak mu złożoności *Imitacji życia*, jest ono bodaj najszlachetniejszą realizacją reżysera – przede wszystkim z uwagi na jednowątkowość fabuły i czytelność przesłania.

Wszystko, na co niebo pozwoli opowiada bardzo prostą historię. Cary jest zamożną wdową mającą dorosłe dzieci stojące u progu ważnych wyborów. Jej życie jest podporządkowane ich szczęściu aż do momentu przypadkowego spotkania z Ronem – mężczyzną należącym do młodszego pokolenia, a także – co równie istotne – do niższej klasy społecznej. Wybranek Cary jest człowiekiem żyjącym z pracy rąk – prowadzi małą firmę ogrodniczą odziedziczoną po zmarłym ojcu. Związek bohaterów narażony jest nie tylko na krytykę społeczności małego miasteczka. Także dzieci kobiety nie akceptują miłości matki. Cary, ulegając ich presji, odrzuca człowieka, którego darzy uczuciem. W końcu jednak uświadamia sobie, jak wielki popełniła błąd. W finałowej scenie jedzie do domu kochanka. Nie zastaje go jednak. Ron, widząc z oddali samochód Cary, spieszy na spotkanie. Biegnąc na skróty, spada z wysokiej skarpy. Zrozpaczona kobieta znajduje go nieprzytomnego. Ostatnie obrazy filmu przynoszą po-

krzepienie. Stan chorego jest poważny, bohaterka przekonuje się, że jej miejsce jest u boku Rona, wie też, że siła jej miłości zdolna jest uleczyć ukochanego.

Douglas Sirk porusza problem hierarchii powinności: Cary początkowo odrzuca miłość, chcąc wypełnić oczekiwania, jakie stawiały jej dzieci, by dopiero w finale przekonać się, że powinna podjąć decyzję zgodną z własnymi emocjami. Konflikt uczuć jest tu ważniejszy niż różnice klasowe oraz pokoleniowe, jakie występują między zakochanymi. W filmie tym stosunkowo łatwo jednak dostrzeżemy podtekst towarzyszący typowym rozwiązaniom melodramatu. Bohaterowie zmagają się z brakiem akceptacji środowiska, ale wątek ten niekoniecznie należy rozumieć dosłownie. Sirk ponownie podejmuje bowiem starania, by uczynić postaci filmu raczej figurami melodramatycznego dyskursu niż odzwierciedleniami realnych osób. Cary i Ron to konstrukcje programowo papierowe, pozbawione głębi i sprowadzone do tych cech, które wynikają z ich uwikłania w nieakceptowany romans.

Kolejny film *Mamy jeszcze jutro* (*There's Always Tomorrow*, 1956) – zawierający zdecydowanie mniej akcentów czysto melodramatycznych – jest rozwinięciem *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Twórca nawiązuje w nim do relacji dzieci i rodziców, lecz tym razem głównym bohaterem jest mężczyzna. Clifford, pracujący w fabryce zabawek, gdzie konstruuje robota wykonującego polecenia właściciela, sam czuje się takim właśnie „robotem". Jego małżeństwo

nie daje mu spełnienia, które odnajduje w związku z kobietą, którą kochał przed laty. Podobnie jak w przypadku Cary, jego niewinne uczucie spotyka się z odrzuceniem przez dzieci. Wątki rodzinne, obecne w *Mamy jeszcze jutro*, rozkwitają jednak w pełni dopiero w filmie *Pisane na wietrze* (*Written on the Wind*, 1956).

> W filmie *Pisane na wietrze* dokonuje się (...) śmiałe przekroczenie obowiązujących naówczas reguł obyczajowych. Neurotyczni bohaterowie prowokują i usprawiedliwiają zarazem jawne manifestowanie seksualności w swych zachowaniach, gestach i spojrzeniach. Ale to nie wszystko, film wypełnia wszechobecna aura zmysłowości – już pierwsze ujęcie retrospekcji pokazuje nogi Lucy, na które z pożądaniem patrzy Mitch – narzucająca się widzom niemal obsesyjnie i nakazująca w każdym słowie, grymasie i rekwizycie dopatrywać się znaczeń erotycznych[17].

Interpretacja Grażyny Stachówny nawiązuje do spostrzeżeń obecnych w wielu wcześniejszych omówieniach dzieła. W istocie Sirk odchodzi od wyidealizowanego, pozbawionego erotycznego wymiaru modelu miłości z *Wszystko, na co niebo pozwoli.* Film *Pisane na wietrze* to – jak twierdzi między innymi Michael Stern[18] – dramat niemożności, czy wręcz impotencji. Bohater utworu, przedsiębiorca Kyle, jest człowiekiem niespełnionym, zmagającym się z alkoholizmem, niezdolnym do stworzenia szczęśliwego związku z żoną. Rywalizują-

cy z nim Mitch – jednocześnie przyjaciel i pracownik prowadzonej przez Kyle'a firmy – człowiek czuły i odpowiedzialny, stanowi jego zaprzeczenie. Ale tylko na pewnym poziomie. Mitch nie uosabia bowiem seksualnej energii, potencji; ta sfera zarezerwowana jest dla siostry Kyle'a – nimfomanki Marylee. Rock Hudson po raz kolejny wciela się w rolę mężczyzny-fantazmatu, predestynowanego raczej do roli męża i opiekuna, niż kochanka.

Takie rozłożenie akcentów może skłaniać do nieco innego odczytania filmu – w centrum uwagi Sirka znajduje się nie tyle świat seksualnych obsesji, co rodzina, poddawana tu surowej krytyce. *Pisane na wietrze* przynosi bowiem z jednej strony pogłębiony opis rozkładu więzi rodzinnych, z drugiej zaś przywołuje figury melodramatu, tworząc typowy dla Sirka efekt rozdźwięku, znaczącego „zgrzytu", pozwalającego na zbudowanie krytycznego dystansu. Film należy do najbardziej „realistycznych" utworów reżysera; w ciekawy sposób opisuje psychikę postaci. Tylko Mitch – wyobrażony idealny mężczyzna – nie pasuje do tego świata.

W kolejnym utworze zrealizowanym przez Sirka – *Hymnie bitewnym* (*Battle Hymn*, 1956) – odnajdziemy echa typowych dla Sirka postaci męskich, jednak zerwanie z formułą czystego melodramatu, na rzecz kina wojennego, wymusiło odmienną aktualizację typu idealnego mężczyzny. Wydaje się także, że i sam Sirk zdecydował się na krok w kierunku nieco innego kina. Do końca lat pięć-

dziesiątych pozostał wprawdzie wierny formule filmu o miłości, starał się jednak wypełniać ją nową treścią.

Nie wszystkie późniejsze utwory Sirka są melodramatami w rozumieniu dosłownym. Tak jest w wypadku *Interludium* (*Interlude*, 1957), które miało być w założeniu dramatem psychologicznym, ukazującym związek młodej kobiety i dojrzałego mężczyzny – znanego dyrygenta. Sirk zrezygnował tu z elementów melodramatycznego przepychu, zmierzając w stronę prostoty i subtelności. Być może brak znaczących osobowości ekranowych w obsadzie sprawił, że – zwłaszcza na tle najlepszych dokonań reżysera – film ten zdecydowanie rozczarowuje.

Dwie kolejne produkcje również stanowią świadectwo potrzeby zmiany kierunku artystycznych poszukiwań. W obydwu przypadkach Sirk zdecydował się na adaptacje literatury z kręgu kultury wysokiej. *Wyblakłe anioły* (*The Tarnished Angels*, 1958) – ostatni film Sirka z udziałem Rocka Hudsona – jest adaptacją powieści Williama Faulknera „Pylon"[19]. Hudson gra tu reportera, starającego się przeniknąć do hermetycznego świata lotników-akrobatów. Roger Shumann, niegdyś as lotnictwa wojskowego, specjalizuje się w niebezpiecznych popisach,

Interludium (1957)

a jego specjalnością jest powietrzny slalom między tytułowymi pylonami. Wprawdzie *Wyblakłe anioły* to z pewnością film ważny w dorobku Sirka, reżyser jednak nie był w pełni zadowolony z ostatecznego efektu, uznając swoje dzieło za zawieszone między bliską mu formułą melodramatu a kinem *stricte* autorskim. Po latach przyznał, że film powinien zostać zrealizowany w kolorze, co pozwoliłoby na bardziej wyraziste skonfrontowanie sfery melodramatu z egzystencjalnym dramatem bohaterów zmuszonych zmierzyć się z przeszłością. Rezygnacja z taśmy barwnej nie wynikała zresztą tylko z decyzji reżysera, lecz w większym stopniu z wątpliwości producentów Universalu, którzy nie wierzyli w komercyjny sukces projektu[20].

Do literatury nawiązywał także drugi ze zrealizowanych w 1958 roku filmów: *Czas życia i czas śmierci* (*A Time to Love and a Time to Die*), będący adaptacją pacyfistycznej powieści Ericha Marii Remarque'a. To kolejne nietypowe dzieło w dorobku reżysera. Według Michaela Sterna film został „naszkicowany grubą kreską"[21]. Sformułowanie to nie miało przy tym charakteru wartościującego. Autor monografii Sirka porównywał je raczej do *El Dorado* (1967) Howarda Hawksa, czy nawet wcześniejszego *Abrahama Lincolna* (1930) Davida Warka Griffitha – charakteryzujących się prostotą i czystością stylu dojrzałych dzieł wielkich mistrzów. W *Czasie życia i czasie śmierci* nie znajdziemy

żadnych ozdobników znanych z wcześniejszych dzieł. Sirk skłania się wyraźnie ku pewnej surowości formy, która dobrze koresponduje z historią romansu żołnierza powracającego do Niemiec na kilkutygodniowy urlop.

Po serii kameralnych utworów Douglas Sirk powrócił do wystawnej formuły sophisticated melodrama. Po raz ostatni. *Imitacja życia* była jego największym sukcesem kasowym, a jednocześnie dziełem zamykającym dorobek reżysera.

W filmie tym Sirk po raz kolejny sięga po literaturę – tym razem popularną. Podstawą scenariusza była wydana w latach trzydziestych książka Fannie Hurst pod tym samym tytułem. Adaptacja dokonana przez mistrza melodramatu nie była zresztą pierwszą. Podobnie jak w przypadku *Wspaniałej obsesji*, książkę przeniesiono na ekran jeszcze w latach trzydziestych[22]. Sirk dokonał jednak wielu modyfikacji. Zmienił nie tylko imiona bohaterów, ale także – co ważne – profesję głównej bohaterki. W książce Hurst i filmie Stahla jest ona kobietą biznesu, w wersji z 1959 roku – modelką, a później aktorką.

Ostatnie dzieło reżysera wyróżnia się na tle jego pozostałych dokonań. *Imitacja życia* jest najdłuższym, trwającym ponad dwie godziny, utworem w dorobku Sirka. Jest też najbardziej złożonym i rozbudowanym pod względem fabularnym. Bohaterkami filmu są dwie kobiety samotnie wychowujące córki – biała Lora, desperacko poszukująca pracy i dorabiająca jako modelka w rekla-

mach środków do zwalczania pcheł, i czarnoskóra Annie, także potrzebująca posady. Przypadkowe spotkanie na plaży jest początkiem związku obydwu kobiet. Annie decyduje się zostać gosposią Lory. Ich relacja szybko jednak zmienia charakter. Kobiety mieszkają razem, zaprzyjaźniają się i razem dzielą trudy codzienności. Annie jest matką Sarah Jane – dziewczynki o zaskakująco jasnej skórze, która chce, już jako dorastająca dziewczyna, zostać uznana za białą. Lora spotyka początkującego fotografa Steve'a, w którym, po latach związku na odległość, później zakochuje się także jej córka Susie.

Film stanowi podsumowanie całej wcześniejszej twórczości Douglasa Sirka. Powracają w nim rozwiązania stylistyczne znane z *Wszystko, na co nie-bo* pozwoli i *Pisane na wietrze*. Znajdziemy w nim także najważniejsze tematy podejmowane przez reżysera: wątek samotnej i niezależnej kobiety, motyw dysfunkcyjnej rodziny i miłości „niemożliwej". To także film, w którym największą rolę odegrały konteksty pozafilmowe. W roli głównej wystąpiła bowiem Lana Turner, bohaterka jednego z największych skandali Hollywoodu. Jej córka zamordowała kochanka matki – znanego gangstera Johnny´ego Stompanato. Krytycy i widzowie zauważali zbieżność między życiem aktorki a fikcją. Filmowy wątek rywalizacji matki i córki o względy jednego mężczyzny opierał się na domniemaniach, iż także prawdziwa córka Turner była „rywalką" swojej matki w związku z Johnnym Stompanato.

* * *

Imitacja życia jest do dziś jednym z największych sukcesów finansowych Universalu. Film nie spotkał się wprawdzie pierwotnie z dobrym przyjęciem krytyki[23], ale po latach został ponownie odkryty i uznany za jedną z najważniejszych produkcji lat pięćdziesiątych. Tym bardziej zaskakujące wydaje się, że Douglas Sirk nie zdecydował się na przedłużenie kontraktu z Universalem. Planował zrealizowanie autorskiego projektu, którym miała być biografia Maurice'a Utrillo według scenariusza Eug□ne'a Ionesco. Do sfinalizowania tego przedsięwzięcia nigdy nie doszło. Później choroba uniemożliwiła mu dalszą pracę. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ponownie podjął działalność artystyczną. Pracował jednak przede wszystkim w teatrze, m.in. w Monachium i Hamburgu. Był także nauczycielem w monachijskiej Akademii Filmu i Telewizji, gdzie sprawował opiekę artystyczną nad kilkoma studenckimi krótkometrażówkami. W 1979 artysta przebywał w USA. Zmarł w Szwajcarii 14 stycznia 1987 roku.

Sirk zamknął swoją twórczość filmem, który stał się wzorcem kina, będącego z jednej strony doskonałą realizacją strategii filmu hollywoodzkiego, z drugiej zaś – głosem artysty-autora. Jego sztuka żyje nie tylko dlatego, że kolejne pokolenia widzów i krytyków odkrywają na nowo filmy twórcy *Imitacji życia*. Inspiracji w melodramatach sprzed kilkudziesięciu lat szukają także filmowcy, m.in. Rainer Werner Fassbinder[24] i Todd Haynes[25].

Przypisy

[1] Por. np. Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning. History, Culure and the Films of Douglas Sirk,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1994, s. xii.
[2] François Truffaut, *The Films of My Life*, tłum. Leonard Mayhew, New York: Simon and Schuster 1975.
[3] Jean-Luc Godard, *Tears and Speed,* tłum. Susan Bennett, „Screen" 1971, no. 12.2, ss. 95-98.
[4] Jon Halliday, *Sirk on Sirk. New and revised edition,* London: Faber & Faber 1997, ss. 82-83.
[5] Jon Halliday, *Notes on Sirk's German Films*, „Screen" 1971, no. 12.2, s. 19.
[6] Thomas Elsaesser, *Documents on Sirk/Postscript*, „Screen" 1971, no. 12.2, ss. 15-27.
[7] Elisabeth Läufer, *Skeptiker des Lichts: Douglas Sirk und seine Filme,* Frankfurt am Main: Fischer 1987, s. 72.
[8] Barbara Klinger, op.cit., s. xi.
[9] Por. np. Gertu Koch, *From Detlef Sierck to Douglas Sirk*, tłum. Gerd Gemunden, „Film Criticism" 1999, no. 1, s. 14.
[10] Firma działała na rynku przez zaledwie kilkanaście lat, a działalność produkcyjną rozpoczęła w 1940 roku kryminałem Sama Newfielda *I Take This Oath.*
[11] United Artists to w pewnym sensie pierwsza niezależna kompania produkcyjna. Została ona założona bowiem nie przez biznesmenów, lecz artystów – Charlesa Chaplina, Douglasa Fairbanksa, Davida Warka Griffitha i Mary Pickford. Od lat czterdziestych jej pozycja była jednak bliska tej, którą cieszyły się inne, większe studia filmowe.
[12] Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, „Monogram" 1972, no. 4, ss. 2-15.
[13] Walory artystyczne filmów z tego okresu zostały jednak dostrzeżone nieco później.
[14] Lucy Fischer, *Sirk and the Figure of the Actress: All I Desire*, „Film Criticism" 1999, no. 1, s. 136.
[15] Problem ten dyskutowany jest np. w książce: Joretta L. Marshall, *Counseling Lesbian Partners*, Louisville: Westminster John Knox Press 1997, s. 98.
[16] Na planie *Wspaniałej obsesji* spotkali się po raz pierwszy Rock Hudson i Jane Wyman. Aktorów dzieliła różnica wieku jedenastu lat.

[17] Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków: Rabid 2001, s. 178.
[18] Michael Stern, *Douglas Sirk*, Boston: Twayne Publishers 1979, ss. 135-151.
[19] Polski tytuł – „Punkt zwrotny" – nie oddaje sensu oryginału.
[20] Pr. Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, London–Boston: Faber and Faber 1997, s. 139-140.
[21] Michael Stern, op. cit., s. 167.
[22] Reżyserem *Imitacji życia* (1934) i *Wspaniałej obsesji* (1935) był ten sam twórca – John M. Stahl.
[23] Por. Lucy Fischer (red.), *Imitation of Life*, New Brunswick – New Jersey: Rutgers University Press 1991, ss. 237-243.
[24] Por. Andrzej Pitrus, *Chcemy tylko, by nas kochano. Douglas Sirk i Rainer Werner Fassbinder* [w:] Andrzej Gwóźdź (red.), *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, Kraków: Rabid 2004, ss. 181-188.
[25] Por. Andrzej Pitrus, *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Kraków: Rabid 2004, ss. 139-191.

KWESTIA STYLU

Jeśli zakres pojęcia „styl" okazuje się niemal nieograniczony,
jeśli można z nim zrobić „wszystko", znaczy to tyle, że jego praktyczna
użyteczność została w pewnym momencie wyczerpana.

Alicja Helman, *O dziele filmowym*[1]

Pojęcie stylu jest trudne do zdefiniowania. Jednocześnie występuje ono bardzo często w pracach poświęconych filmowi – zarówno popularnych, jak i akademickich. Najczęściej zresztą autorzy posługujący się tym terminem unikają jego wyraźnego doprecyzowania, skłaniając się ku najszerszemu rozumieniu, zgodnie z którym styl jest sposobem organizacji tekstu, ujawniającym się na wszystkich możliwych poziomach jego istnienia. Możemy więc mówić o stylu narracyjnym, wizualnym, czy też – dotykając kategorii bardziej szczegółowych – np. montażowym.

Każdy utwór filmowy charakteryzuje się określonym stylem. Często mamy jednak do czynienia z sytuacją, w której przyjmuje on postać „stylu zerowego". Jest ona charakterystyczna przede wszystkim dla kina modelu dominującego, a zwłaszcza gatunkowego, będącego pochodną strategii i konwencji Hollywoodu. Mirosław Przylipiak pisze:

> Oglądając film fabularny zazwyczaj koncentrujemy się na fabule, zdarzeniach, postaciach, usuwamy natomiast poza obszar świadomej uwagi formę i rozwiązania warsztatowe, takie jak montaż, oświetlenie, sztuka operatorska itp. Traktujemy więc film jako niby-rzeczywistość[2].

Nie oznacza to oczywiście, że kino Hollywoodu pozbawione jest stylu. Wręcz przeciwnie – filmy realizowane w wielkich studiach filmowych cechowały się rygorystycznym podejściem do tej kwestii, tyle że – w procesie historycznym – doprowadziły do uformowania stylu, który można nazwać przezroczystym, czyli takim, który widz skłonny jest uznać za optymalny dla obiektywnego czy realistycznego[3] odzwierciedlenia rzeczywistości.

W tym kontekście – w mniej lub bardziej intuicyjnym rozumieniu problemu – kino gatunkowe nie akcentuje stylu. Kategoria ta wydaje się raczej definiować film autorski, w którym dostrzegamy elementy stylu indywidualnego, będącego znakiem obecności artysty w dziele sztuki. Oczywiście rozumowanie takie opiera się w dużej mierze na uproszczeniu:

> W praktyce językowej filmu, przeciwieństwo artystycznych i nieartystycznych właściwości stylu filmowego przybiera z reguły postać nie dychotomiczną (ujęcie statyczne), lecz dialektyczną (ujęcie dynamiczne). Sprowadza się ono w efekcie do gry sił, której końcowy rezultat zależy od nadrzędnej (pierwszo-

planowej) lub podrzędnej (dalszoplanowej) pozycji uzyskanej w danej wypowiedzi przez funkcję estetyczną. Z tego też względu trudno wskazać przykłady „czystej" artystyczności stylu wypowiedzi filmowej, mimo że dany utwór zostanie uznany bez wątpienia za dzieło sztuki filmowej, ponieważ dominującą rolę w ukształtowaniu jego konstrukcji odgrywa funkcja estetyczna. Dominanta tej funkcji oznacza tylko jej przewagę nad innymi, a nie całkowitą wyłączność[4].

Twórczość Douglasa Sirka domaga się właśnie takiego spojrzenia, choć jednocześnie nie mamy tu do czynienia z prostym zestawieniem elementów kina gatunkowego i autorskiego. Nietypowość filmów autora *Wszystko, na co niebo pozwoli* realizuje się na wielu poziomach. Po pierwsze, jego dzieła, należąc bez wątpienia do obszaru kina dominującego, w sposób oczywisty akcentują obecność nadwyżki stylistycznej, co – na pierwszy rzut oka – może sytuować je w opozycji do Hollywoodu. Po drugie – charakteryzują się one obecnością nadwyżki specjalnego rodzaju, która nie może zostać uznana za klasyczny przejaw indywidualnego stylu i obecności autora w tekście. Sirk kreuje bowiem swój styl w oparciu o elementy należące do systemu, jakim się posługuje. Określenie „nadwyżka" należałoby więc zastąpić innym – „eksces". Styl artysty rodzi się bowiem w procesie amplifikacji czy też kumulacji rozwiązań, które można by uznać za typowe dla kina komercyjnego lat pięćdziesiątych. W pewnym sensie

wartość stylistyczna powstaje tu na bazie ograniczeń systemowych, narzucanych reżyserowi nie tylko przez studio, dla którego pracował, ale także przez technologię, jaką się posługiwał. Doskonale ilustruje to sposób wykorzystania koloru w najważniejszych – nakręconych na taśmie barwnej – filmach twórcy z lat pięćdziesiątych. Sirk dysponował w owym czasie materiałem w systemie Technicolor, który, zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy, cechował się wieloma ograniczeniami. Najważniejszym z nich był brak możliwości wiernego oddania barw, które zawsze ulegały przerysowaniu. Sirk, miast poszukiwać rozwiązań pozwalających przezwyciężyć 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.

Stylistyczna tożsamość filmów Sirka wynika oczywiście nie tylko z użycia koloru. Jest ona przecież czytelna także w realizacjach czarno-białych. Próby systematyzacji elementów stylu artysty próbował dokonać Paul Willemen[5]. Autor ten wskazuje pięć najważniejszych elementów „systemu Sirka". Są to: przesunięcia i nieciągłości obecne w sferze narracyjnej, sprzeczności w charakterystyce postaci, ironiczne użycie kamery (jej miejsca i kadrowania), zaprzeczanie ideologicznym aspektom scenariuszy dokonujące się w sferze rozwiązań formalnych, ironiczne wykorzystanie ruchu kamery. Propozycja ta jest oczy-

wiście cenna, ale jednocześnie obciążona błędem. Willemen, mając w istocie na myśli styl, pisze o systemie, podczas gdy rozwiązania stosowane przez Douglasa Sirka mają w istocie charakter asystemowy. Tylko niektóre ze wskazanych przez tego autora spostrzeżeń mogą odnosić się do całej twórczości reżysera. Niektóre zaś występują wręcz rzadko, jak na przykład przesunięcia w sferze relacji między sjużetem i fabułą. Większość melodramatów Sirka posługuje się zlinearyzowanyn sposobem opowiadania, który nie różnił się w istotny sposób od rozwiązań stosowanych w innych filmach hollywoodzkich tego okresu. Zaburzenie ciągłości ma zaś istotne znaczenie jedynie w filmie *Pisane na wietrze*, który w istocie opowiedziany jest z wykorzystaniem flasbacku. W pierwszej scenie filmu widzimy finał opowieści, później zaś dowiadujemy się, jak doszło do przedstawionych na początku wydarzeń.

Sirk nie tworzy więc systemu, choć niektóre rozwiązania w sposób konsekwentny powracają, jeśli nie we wszystkich filmach, to przynamniej w wielu z nich. Reżyser nie dąży jednak do zbudowania katalogu środków, które staną się wyznacznikami jego stylu, lecz raczej ciągle eksperymentuje, poszukując rozwiązań zdolnych doprowadzić go do zamierzonego celu. W innym artykule Willemen[6] wskazuje zresztą ten cel. Jest nim zbudowanie krytycznego dystansu, wobec świata przedstawionego i treści ideologicznych w nim zawartych.

Co ciekawe – dystans ten nie był zwykle dostrzegany przez widzów i krytyków w czasie, kiedy filmy Sirka wprowadzano na ekrany po raz pierwszy.

Centralnym terminem opisującym styl Douglasa Sirka wydaje się więc rama – rozumiana w sposób dość szeroki. W warstwie wizualnej jest ona stale powracającym motywem dojrzałego okresu twórczości reżysera. Sirk z upodobaniem stosował rozwiązania pozwalające mu dokonywać wewnętrznych podziałów w obrębie kadru. Ale możliwe jest także inne rozumienie problemu. Twórca w sposób konsekwentny dążył do uobecnienia ramy, ujawnienia jej. Zarówno w sensie dosłownym (odnoszącym się do ramy kadru wyznaczającej fizyczne granice filmowej reprezentacji), jak i mniej bezpośrednim. Dokonywał on bowiem również uobecnienia ramy modalnej, która w przypadku większości realizacji o charakterze popularnym jest niejako umieszczona poza tekstem. Jest nią sama formuła gatunkowa posługująca się precyzyjnie rekonstruowaną strategią powtórzenia i innowacji, pozwalającą nie tylko rozpoznawać gatunki filmowe, ale także dobudowywać znaczenia nieobecne w danym tekście w oparciu o kompetencję widza. Sirk odwoływał się oczywiście do „ramy melodramatu". Każdorazowo jednak wprowadzał do filmu element mający sugerować umowność wykorzystanej konwencji. Sygnały skierowane do krytycznego widza mogły mieć przy tym różny charakter. W filmie *Wszystko, na co niebo pozwoli* jest nim pierwsze ujęcie, mające jednoznacznie niediegetyczny, w rozumieniu Edwarda

Branigana[7], charakter. Widz wprowadzony zostaje w rzeczywistość małego miasteczka, w którym będą rozgrywały się wydarzenia przedstawione w filmie. Ogląda ją jednak z „niemożliwej" perspektywy – z lotu ptaka – której nie może przypisać żadnej, nawet potencjalnie istniejącej, postaci. Co ciekawe reżyser powraca do tego sposobu obrazowania w innej scenie – tym razem kluczowej dla fabuły dzieła. Kiedy Cary przyjeżdża do domu swojego ukochanego, by odnowić ich związek, ponownie przyjmujemy zasygnalizowaną w pierwszej sekwencji pozycję. Tym razem jednak ujęcia z góry mają charakter diegetyczny. Przyjmujemy bowiem perspektywę Rona, który widzi swoja partnerkę z wysokiej skarpy. Sirk dokonuje tu interesującej konfrontacji, pokazując możliwość kontekstowego różnicowania znaczeń przypisywanych określonym środkom wyrazu, jednocześnie w wyraźny sposób podkreślając umowność samego świata przedstawionego, jak i oswojonych przez widza konwencji przedstawieniowych.

Ujawnienie ramy modalnej może rozgrywać się także na obszarze struktury opowiadania. Tego typu rozwiązanie znajdziemy w przywołanym przez Willemena filmie *Pisane na wietrze*. Widz pozbawiony zostaje pewnego wymiaru przyjemności obcowania z tekstem gatunkowym. Od początku wie, w jakim kierunku zmierzają wypadki zobrazowane w filmie. Nielinearność jest zresztą sama w sobie strategią budującą dystans i podważającą przezroczystość utworu. Co ciekawe, dla Sirka ujawnianie ramy modalnej było nie tylko kwestią ściśle

rozumianego stylu, czyli walorów wizualnych czy strukturalnych tekstu. W *Imitacji życia* elementem dokonującym dekonstrukcji gatunkowej konwencji jest posłużenie się ciekawym kontekstem pozafilmowym. Wspomniany w poprzednim rozdziale skandal wokół grającej tu główną rolę Lany Turner sprawiał, że fikcjonalną relację między matka a córką postrzegano jako odzwierciedlenie problemów aktorki. Po raz kolejny zasady kina gatunkowego zostały złamane. Kino stylu zerowego starało się bowiem z jednej strony zbudować iluzję alternatywnej rzeczywistości, ale z drugiej – odcinało się od konstruowania bezpośredniej relacji między ekranem a światem realnym.

Unaocznienie ramy modalnej jest dla Douglasa Sirka punktem wyjścia do rozwiązań o charakterze czysto wizualnym. Dystans budowany często w pierwszych sekwencjach poszczególnych dzieł pozostawał także w dalszych partiach. Willemen wskazuje na wagę zastosowania ruchomej kamery. To w istocie ważny element stylu Sirka. W odróżnieniu od produkcji głównego nurtu kina hollywoodzkiego, reżyser ten w sposób konsekwentny budował świat, w który punkt widzenia ulega ciągłej zmianie. Choć rzadko dekonstruował podstawowe klasyczne zasady budowania przestrzeni (np. przez zastosowanie figury: ujęcie/kontrujęcie), utrzymywał kamerę w ciągłym niemal, choć często ledwie zauważanym ruchu, negując tym samym „uprzywilejowaną" perspektywę dającą widzowi poczucie oparcia w świecie przedstawionym. Eksperymentował także

Wewnętrzne ramy w filmach *Wszystko, na co niebo pozwoli* (1955) i *Pisane na wietrze* (1956)

z kątem widzenia kamery, dokonując subtelnego, ale znaczącego przesunięcia. Miast umieszczać ją tradycyjnie na wysokości wzroku, stosował ujęcia z dołu lub z góry. Nie były to przy tym zwykle kadry „z lotu ptaka" lub „z żabiej perspektywy" (te występowały jedynie w znaczących momentach), lecz obrazy odzwierciedlające rodzaj „zaburzonego" widzenia, tematyzujące obecność aparatu. Dodatkowo Sirk zdecydowanie preferował plany pozwalające zachować dystans do bohaterów. Unikał dużych zbliżeń, a jednocześnie często wykorzystywał elementy scenograficzne stanowiące rodzaj zasłony, odgradzającej protagonistów od widza i wprowadzającej rodzaj pseudosubiektywnej perspektywy, której jednak nie można było przypisać żadnej, istniejącej w świecie przedstawionym, postaci.

Najsłynniejszym rozwiązaniem stylistycznym stosowanym przez Sirka było wykorzystanie elementów pozwalających na dzielenie kadru na mniejsze obszary-segmenty. Parcjalizacja ta nie miała przy tym charakteru jednoznacznie arbitralnego[8] – co byłoby zbyt daleko idącą ingerencją w spójność filmowego przedstawienia – lecz zawsze była umotywowana obecnością konkretnych przedmiotów w polu widzenia kamery.

Sirk stosował ramy wewnątrzkadrowe w wielu filmach. Jednak najczęściej pojawiają się one w melodramacie *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Występują one przy tym w dwóch wariantach. W pierwszym rzeczywistość oglądana

jest poprzez ramę przez widza lub postać należącą do świata przedstawionego. W drugim natomiast postaci filmowe oglądają w ramie same siebie. Bodaj najsłynniejszą sceną wykorzystującą rozwiązanie pierwszego typu jest finał tego filmu. Widzimy w nim Cary czuwającą przy łóżku Rona, który uległ wypadkowi, ale – jak dowiadujemy się od obecnego w pokoju lekarza – wróci do zdrowia, jeśli zostanie mu zapewniona opieka kochającej osoby. W scenie tej Sirk nie tylko buduje dystans, ale wprowadza element jednoznacznie ironiczny. „Osobami" obserwującymi to, co dzieje się w domu Rona, są bowiem nie ludzie, ale jelonki, kojarzące się z tandetnym malarstwem.

Ciekawsze wydają się ramy nie tylko ukazujące rzeczywistość, ale także odbijające ją. W filmie *Wszystko, na co niebo pozwoli* Sirk wpisuje w nie twarz Cary – głównej bohaterki utworu. Oglądamy ją w lustrze, połyskującej płycie fortepianu, a nawet na ekranie wyłączonego telewizora, który kobieta otrzymuje od syna w prezencie świątecznym. Obrazy te pojawiają się zresztą w momentach szczególnych, przełomowych, ukazujących przemiany tożsamości bohaterki – najpierw odnajdującej długo oczekiwane uczucie, później uświadamiającej sobie ciężar samotności i niemożność spełnienia się w nieakceptowanym przez jej dzieci i społeczność miasteczka związku.

> Paradoksem jest, że w melodramatach pewien stopień podmiotowości, a więc samodzielności i niezależności, której odmówiono narzeczonym, żonom, matkom i matronom, uzyskują kobiety tzw. upadłe, czyli mniej lub bardziej eleganckie prostytutki. Ladacznice zachowują w filmach pewną niezależność wobec mężczyzn, dlatego że potrafią manipulować rolą przedmiotu erotycznego – jaką narzucił im system patriarchalny – służą mężczyźnie, ale za pieniądze, chłodno sterują jego pożądaniem i zawsze mogą powiedzieć „nie". Jednak za tę wątpliwą niezależność wymierzana im bywa surowa kara: brak szacunku społecznego, strata ukochanego, choroba, brzydota, śmierć (...)[7].

Wszystkie wskazywane przez autorkę paradoksy gatunku znajdują odzwierciedlenie w twórczości Sirka. Dwoistość kina popularnego była bowiem w klasycznych tekstach kina hollywoodzkiego cechą do pewnego stopnia ukrytą, możliwą do rozpoznania tylko w procesie dekonstrukcji, zwykle niedostępnej dla masowego odbiorcy. Sirk natomiast niejednokrotnie w sposób zaskakujący zbliżał się do formuły progresywnej, tematyzując transgresję nie tylko na – opisanym w poprzednim rozdziale – poziomie stylu, ale także w sferze gatunkowości.

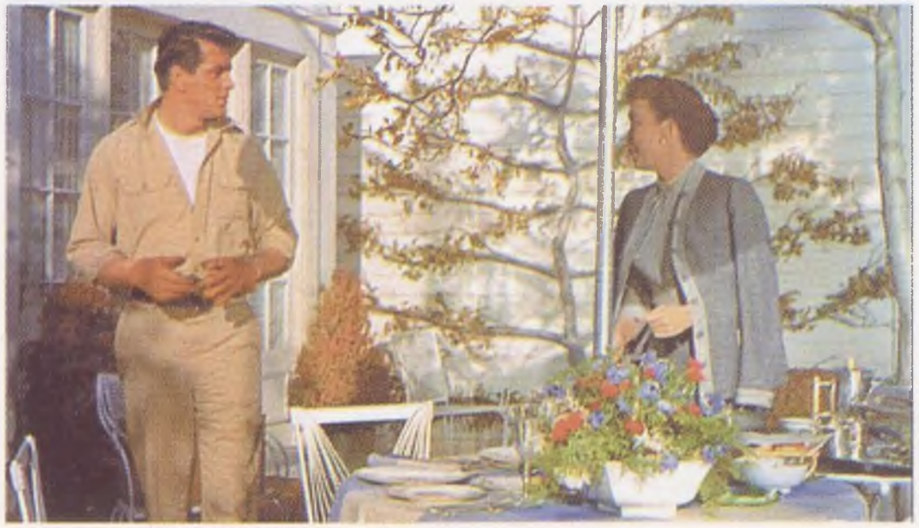
Trzeba przy tym podkreślić, że nie wszystkie filmy z omawianego tu okresu działalności reżysera w jednakowym stopniu dokonują przekroczenia melodramatycznych formuł. W wielu znajdziemy jedynie drobne przesunięcia, sugerujące dystans autora, inne natomiast opierają się na bardziej rozbudowa-

nych konceptach w konsekwentny sposób wpisywanych w kolejne dzieła. Co ciekawe – Sirk nie powielał rozwiązań raz wypróbowanych. W tych pracach, które przynoszą próbę zmierzenia się z ideą gatunkowości, raz po raz pojawiają się nowe tropy, potwierdzające eksperymentatorską pasję twórcy *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Interesujące jest też to, że reżyser unikał najbardziej rozpowszechnionych sposobów dekonstrukcji gatunku, nie nawiązując w żaden sposób do realizacji producentów niezależnych, którzy już w latach pięćdziesiątych próbowali dokonać „demontażu" klasycznych formuł Hollywoodu. Być może właśnie dlatego nie wykorzystywał potencjału, jaki wynikał ze zderzenia dwóch lub większej liczby formuł gatunkowych. A strategia ta była przecież dość często stosowana w filmach tego okresu, np. w filmach science fiction, w których właśnie wtedy pojawiły się elementy zaczerpnięte z kina grozy – pokrewnego fantastyce naukowej, ale bazującego na innego rodzaju metaforach[8]. Odrzucenie takich rozwiązań wynikało być może z dwóch czynników. Po pierwsze z chęci poszukiwania nowych i oryginalnych pomysłów, po drugie zaś – ze świadomości, że o ile zderzanie, np. science fiction i horroru może dać pożądane efekty, o tyle melodramat skonfrontowany z innym gatunkiem, nie musi ujawnić skrywanych wcześniej mechanizmów. Należy bowiem jeszcze raz przypomnieć cytowany już pogląd Thomasa Schatza, zgodnie z którym melodramat jest czę-

Może wydawać się paradoksalne, że Sirk krytykuje świat fałszywej ułudy spektaklu, choć sam uczestniczy w jego kreowaniu. Filmy, które realizował dla wytwórni Universal, należały bowiem do kategorii glamour melodrama i ich zadaniem było oferowanie widzowi możliwości kontaktu z „lepszym" światem. Bohaterki jego filmów to dojrzałe kobiety. Zawsze są to jednak postaci sytuujące się ponad przeciętnością: eleganckie, atrakcyjne, najczęściej bogate i na swój sposób... niedostępne. W kampanii promocyjnej *Imitacji życia* podkreślano, że kreacje Lany Turner – a było ich trzydzieści cztery – kosztowały siedemdziesiąt osiem tysięcy dolarów, co było w owych czasach sumą zawrotną. Wynajęte jako rekwizyty klejnoty warte były blisko milion[9]. Filmy Sirka miały fascynować przepychem oraz blichtrem. I w istocie fascynowały.

Sirk, zapytany o zastosowanie koloru w jego pracach podkreśla[10], że chodziło mu o stworzenie dystansujących efektów, mających przywodzić na myśl jego mistrzów: Strindberga i Brechta. W *Pisane na wietrze* scenografia i oświetlenie miały tworzyć efekt plastyczny zbliżony do plakatu operującego zdecydowanymi kolorami, układającymi się w duże, często skontrastowane plamy. We wszystkich filmach barwnych Sirk unikał kolorów stonowanych i pastelowych. Nadekspresyjne światło pozbawiało wprawdzie obraz wielu szczegółów, ale jednocześnie tworzyło efekt pokrycia przedmiotów, a nawet ciał postaci, czymś

All That
Heaven Allows



w rodzaju emalii[11], nadającej – zdaniem samego reżysera – obiektom szczególnego charakteru, specyficznej „twardości" sugerującej, że ich istotą jest nieprzenikniona powierzchnia. Co ciekawe, rozwiązania te, niewystępujące przecież powszechnie w kinie lat pięćdziesiątych i znakomicie wpisujące się w „krytyczny" charakter twórczości mistrza melodramatu, nie pozostawały w sprzeczności z oczekiwaniami wytwórni, dążącej przecież do uzyskania jak najbardziej komercyjnych efektów. Producenci filmów Sirka dostrzegali w środkach przez niego proponowanych możliwości przekładające się na finansowy potencjał dzieł reżysera. Odrealniony, bliski surrealizmowi[12], świat przedstawiony był dla widzów niezwykle atrakcyjny; właśnie dzięki swojej sztuczności i umowności.

Paradoks ten stawia reżysera w rzędzie pionierów kina progresywnego, wyrastającego z tradycji gatunkowej, realizującego założenia masowej rozrywki, a jednocześnie, właśnie dzięki potędze stylu, przekraczającego jej ramy w kierunku doświadczenia transgresyjnego.

Przypisy

[1] Alicja Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1981, s. 185.

[2] Mirosław Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 1994, s. 57.

[3] Nie mam tu oczywiście na myśli kategorii realizmu. Raczej sposób organizacji tekstu filmowego, który uważany jest za neutralny, pozbawiony naddania, sprawiającego, że widz – miast skupiać swoja uwagę na wydarzeniach przedstawionych w dziele – dostrzegałby przede wszystkich sposób organizacji materiału.

[4] Alicja Helman, *Styl* [w:] Alicja Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, tom 4, Wrocław: Wiedza o Kulturze 1993, s. 135. Autorem cytowanego fragmentu jest Marek Hendrykowski, którego tekst „Styl w filmie" został w całości włączony do hasła.

[5] Paul Willemen, *Towards an Analysis of the Sirkian System*, „Screen" 1972-73, no. 13, ss. 128-134.

[6] Paul Willemen, *Distanciation and Douglas Sirk* [w:] Laura Mulvey, Jon Halliday (red.), *Douglas Sirk*, Edinburgh: Edinburgh Film Festival 1972, ss. 23-29.

[7] Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London: Routledge 1992, s. 162.

[8] Rozwiązania o charakterze czysto arbitralnym, polegające na technice podzielonego ekranu (*split-screen*) stosował między innymi Brian De Palma, należący jednak do innej, jednoznacznie krytycznej wobec Hollywoodu, tradycji kina.

[9] Informacje te pochodzą z materiałów prasowych filmu. Cyt. za: *Imitation of Life: Production Notes* [w:] Lucy Fischer (ed.), *Imitation of Life*, New Brunswick – New Jersey: Rutgers University Press 1991, s. 183.

[10] Twórca mówi o tym między innymi w: James Harvey, *Sirkumstantial Evidence*, „Film Comment" 1978, no. 14, ss. 52-59.

[11] Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* [w:] Christine Gledhill (red.), *Home Is Where the Heart Is*, London: BFI 1987, s. 43.

[12] James Harvey, op. cit., s. 52.

W NAJLEPSZYM GATUNKU

Wielorakie są kształty losów,
wiele wbrew nadziejom spełniają bogowie.
Co spodziewane – to się nie stało,
z niespodzianego wynalazł bóg wyjście,
i tak skończyła się ta sprawa.

Eurypides, *Alkestis*[1]

Filmy Douglasa Sirka zrealizowane dla wytwórni Universal to przede wszystkim melodramaty. Ich przynależność gatunkowa nie budzi wątpliwości, choć właśnie melodramat sprawia teoretykom najwięcej problemów. Z jednej strony bowiem należy on do kanonu klasycznego kina hollywoodzkiego, z drugiej zaś wymyka się jasnym definicjom. Wynika to z faktu, iż właśnie ta formuła pozbawiona jest jednoznacznie określonych cech i nie zawiera powtarzających się motywów statycznych i dynamicznych. Melodramat może bowiem „ukrywać się" za innymi gatunkami. Niektórzy autorzy[2] uważają, że film melodramatyczny jest rodzajem matrycy dla kina modelu dominującego. Innymi słowy – w każ-

dym filmie gatunkowym można odnaleźć tropy melodramatyczne, które stanowią ramę, wypełnianą później przez elementy przynależne do innych konwencji.

Podstawowym elementem melodramatu jest obecność tak zwanej stylistyki afektywnej[3]. Polega ona na doborze takich środków, które w największym stopniu prowokują widza do odbioru emocjonalnego, wyłączającego krytyczny osąd. Ale melodramat to nie tylko „film o miłości" czy „wyciskacz łez". To przede wszystkim formuła określająca się przez funkcję:

> Melodramat może (...) być traktowany jako komunikat, za którego pomocą wypowiada się zbiorowa, społeczna nieświadomość. W historie miłosne pokazywane w filmach wpisywane są ważne przekazy kulturowe dotyczące sposobu egzystencji w danych społecznościach. Gatunek staje się wtedy wehikułem ideologii. Na powierzchni tekstu filmowego znajduje się jawny przekaz poświęcony miłosnym perypetiom kochanków, a pod nim ukrywa się ten drugi przekaz, niejawny, lecz łatwy do odczytania, inspirowany obowiązującymi w danej społeczności systemami ideologicznymi[4].

Propozycja Grażyny Stachówny stanowi kontynuację koncepcji Jacka Shadoiana[5] zauważającego – przede wszystkim na przykładzie klasycznego kina gangsterskiego – że kino popularne jest tworem z natury dualnym: łatwą i bezpretensjonalną rozrywką, ale jednocześnie „zwierciadłem czasu", odbija-

jącym rzeczywistość społeczną i polityczną w sposób niejednokrotnie doskonalszy niż kino autorskie.

Melodramaty lat pięćdziesiątych – w tym te reżyserowane przez Sirka – adresowane były przede wszystkim do kobiecej publiczności. Paradoksalnie jednak, przedstawiały one jednak męską wizję świata:

> Uprzedmiotowienie kobiet w melodramatach służy pomniejszeniu ich społecznego znaczenia jako osób samodzielnych i odpowiedzialnych, np. żon, matek, córek, pracownic, działaczek, pań domu. W centrum filmowego świata znajduje się zawsze mężczyzna, natomiast kobieta, istota społeczna i reprezentantka swej płci, przedstawiana jest na ekranie jako osoba podległa i uzależniona. Melodramaty pouczają bowiem, że kobiety nie mogą realizować się poza mężczyznami, to oni nadają sens ich życiu, narzucają wymagania, ale zapewniają także społeczny prestiż i bezpieczeństwo.
> Filmowa fetyszyzacja ciała kobiety służy wyeliminowaniu odwiecznego męskiego lęku przed seksualnością kobiet. Kino zastąpiło teologów, lekarzy, prawników, pisarzy i malarzy, którzy przez całe wieki z wielkim nakładem sił i środków udowadniali przyrodzone zło kobiet i konieczność ich absolutnego podporządkowania mężczyznom. Ujawniali przy tym, ukryte pod maską agresji, obsesyjny lęk, frustrację i bezradność[6].
> (...)

> Paradoksem jest, że w melodramatach pewien stopień podmiotowości, a więc samodzielności i niezależności, której odmówiono narzeczonym, żonom, matkom i matronom, uzyskują kobiety tzw. upadłe, czyli mniej lub bardziej eleganckie prostytutki. Ladacznice zachowują w filmach pewną niezależność wobec mężczyzn, dlatego że potrafią manipulować rolą przedmiotu erotycznego – jaką narzucił im system patriarchalny – służą mężczyźnie, ale za pieniądze, chłodno sterują jego pożądaniem i zawsze mogą powiedzieć „nie". Jednak za tę wątpliwą niezależność wymierzana im bywa surowa kara: brak szacunku społecznego, strata ukochanego, choroba, brzydota, śmierć (...)[7].

Wszystkie wskazywane przez autorkę paradoksy gatunku znajdują odzwierciedlenie w twórczości Sirka. Dwoistość kina popularnego była bowiem w klasycznych tekstach kina hollywoodzkiego cechą do pewnego stopnia ukrytą, możliwą do rozpoznania tylko w procesie dekonstrukcji, zwykle niedostępnej dla masowego odbiorcy. Sirk natomiast niejednokrotnie w sposób zaskakujący zbliżał się do formuły progresywnej, tematyzując transgresję nie tylko na – opisanym w poprzednim rozdziale – poziomie stylu, ale także w sferze gatunkowości.

Trzeba przy tym podkreślić, że nie wszystkie filmy z omawianego tu okresu działalności reżysera w jednakowym stopniu dokonują przekroczenia melodramatycznych formuł. W wielu znajdziemy jedynie drobne przesunięcia, sugerujące dystans autora, inne natomiast opierają się na bardziej rozbudowa-

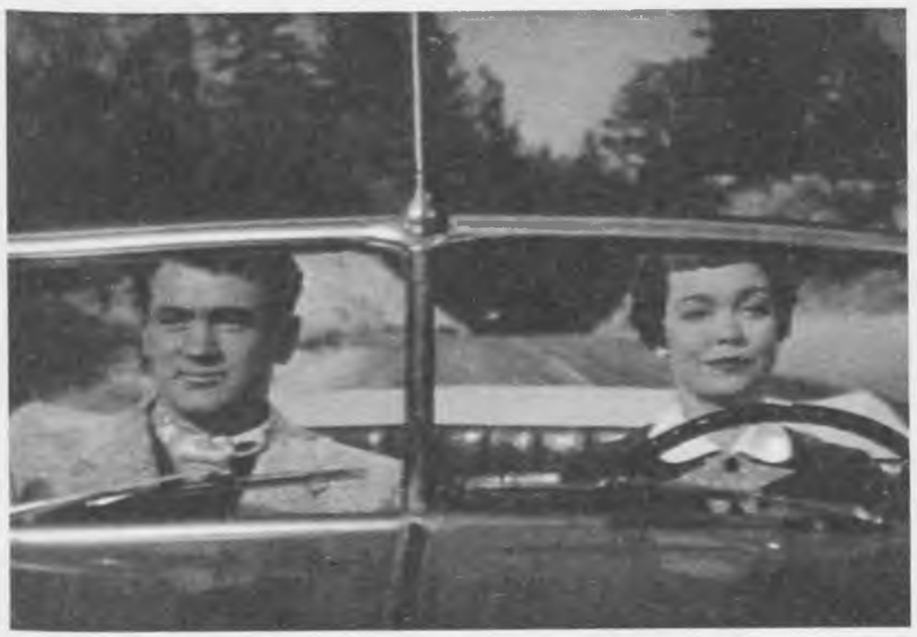
nych konceptach w konsekwentny sposób wpisywanych w kolejne dzieła. Co ciekawe – Sirk nie powielał rozwiązań raz wypróbowanych. W tych pracach, które przynoszą próbę zmierzenia się z ideą gatunkowości, raz po raz pojawiają się nowe tropy, potwierdzające eksperymentatorską pasję twórcy *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Interesujące jest też to, że reżyser unikał najbardziej rozpowszechnionych sposobów dekonstrukcji gatunku, nie nawiązując w żaden sposób do realizacji producentów niezależnych, którzy już w latach pięćdziesiątych próbowali dokonać „demontażu" klasycznych formuł Hollywoodu. Być może właśnie dlatego nie wykorzystywał potencjału, jaki wynikał ze zderzenia dwóch lub większej liczby formuł gatunkowych. A strategia ta była przecież dość często stosowana w filmach tego okresu, np. w filmach science fiction, w których właśnie wtedy pojawiły się elementy zaczerpnięte z kina grozy – pokrewnego fantastyce naukowej, ale bazującego na innego rodzaju metaforach[8]. Odrzucenie takich rozwiązań wynikało być może z dwóch czynników. Po pierwsze z chęci poszukiwania nowych i oryginalnych pomysłów, po drugie zaś – ze świadomości, że o ile zderzanie, np. science fiction i horroru może dać pożądane efekty, o tyle melodramat skonfrontowany z innym gatunkiem, nie musi ujawnić skrywanych wcześniej mechanizmów. Należy bowiem jeszcze raz przypomnieć cytowany już pogląd Thomasa Schatza, zgodnie z którym melodramat jest czę-

ścią każdego filmu gatunkowego. Oczywiście Sirk, choć z całą pewnością można nazwać go twórcą samoświadomym, nie rozważał kwestii interesujących teoretyków[9], lecz oferował rozwiązania oparte na intuicji.

Pierwszym filmem w dorobku Sirka, który w istotny i całościowy sposób dekonstruował melodramat, była z całą pewnością *Wspaniała obsesja*. Utwór ten nie tylko proponował nowe ujęcie formuły, lecz także definiował – na poziomie ogólnym – stosowane później strategie. Sirk bowiem, zarówno w tym dziele, jak i w późniejszych, realizował swoje pomysły raczej w skali makro niż mikro. Innymi słowy – film był realizacją konceptu wpisanego w całość pracy, a nie materializującego się w poszczególnych fragmentach. Trudno więc wskazać sceny czy sekwencje, które ujawniają mechanizmy gatunku, można natomiast rozpoznać pomysły definiujące ramę modalną dla danego utworu.

Leo Braudy[10] zwracał uwagę na fakt, że kino gatunkowe przeznaczone jest dla publiczności „istniejącej", stojącej w opozycji do widowni kina artystycznego, która każdorazowo „staje się" i definiuje w kontakcie z niepowtarzalnym dziełem. Sirk miał świadomość tego faktu i doskonale zdawał sobie sprawę, że, działając w obrębie dominującego modelu kina, zmuszony jest wypełniać oczekiwania producentów Universalu. Jego filmy realizowały więc „format" definiowany przede

Wspaniała obsesja (1953): niezwykła przemiana playboya



wszystkim przez potencjalnego odbiorcę, którym, w przypadku *Wspaniałej obsesji*, a także późniejszych prac, była kobieca publiczność spodziewająca się filmów „emocjonalnych" i dokonujących afirmacji wartości, które definiowały pozycję wspomnianej grupy w społeczeństwie.

Robin Wood w tekście „Ideology, Genre, Auteur"[11] przedstawia rozbudowaną listę treści współtworzących ideologię wpisaną w strukturę głęboką filmu gatunkowego. Jego zdaniem kino modelu dominującego odzwierciedla porządek systemu kapitalistycznego, akcentuje etykę pracy, podkreśla integralność i trwałość rodziny, konfrontuje sfery natury i kultury, a także bogactwo i ubóstwo, wskazując na wartości w nim tkwiące.

Wszystkie te treści odnajdujemy we *Wspaniałej obsesji*. Helen Phillips, wraz ze swoim mężem, stanowią wzorzec idealnej rodziny. Dla Wayne'a praca jest rodzajem misji – nie służy ona bogaceniu się, choć bohaterowie żyją dostatnio, ale tworzeniu wyższych wartości. Doktor Phillips jest bowiem uczestnikiem tajnego stowarzyszenia anonimowo pomagającego najbardziej potrzebującym. Jego „wspaniała obsesja" stanie się także rodzajem drogowskazu dla Boba Merricka – przeżywającego przemianę z niegodziwca w odpowiedzialnego i kochającego mężczyznę. Już pobieżne streszczenie fabuły, zawarte w pierwszym rozdziale, ukazuje *Wspaniałą obsesję* jako rodzaj tekstu hipergatunkowego, w którym nagromadzenie stereotypowych rozwiązań melodramatu osiąga poziom przesycenia. Sirk posłużył się tu bowiem przede wszystkim metodą amplifikacji, która, pozostawiając film w obrębie kina modelu dominującego, pozwoliła jednocześnie na ujawnienie jego konwencjonalności. Rozwiązania zastosowane przez reżysera – przede wszystkim nieprawdopodobne nagromadzenie „afektów" – mogłyby wypełnić kilka klasycznych melodramatów. Tu pozwalają zbliżyć się Sirkowi do granicy parodii, której jednak nigdy nie przekracza.

Interesujące jest jednak to, że reżyser – oferując widzowi transgresyjną przyjemność kina popularnego (doprowadzoną tu do ekstremum) – sięga do tradycji chrześcijańskiej. Jego dzieło jest bowiem adaptacją powieści Lloyda C.

Douglasa – znanego głównie jako autora „Szaty", opowiadającej o duchowej przemianie żołnierza rzymskiego, który spotkał się z Chrystusem i jego nauką. Książka pomyślana została jako „podręcznik dobrego życia", a nawet stała się inspiracją do stworzenia ruchu nazywanego Lloyd C. Douglas Spiritual Quest[12] promującego rozwój duchowy i działania na rzecz bliźnich. W interpretacji Douglasa Sirka *Wspaniała obsesja* zachowuje ton ewangeliczny, dając jednocześnie odbiorcy możliwość charakterystycznego dla kina gatunków „wykroczenia": związek Roberta i Helen jest bowiem jednocześnie „wzniosły" i „perwersyjny". Działania nawróconego playboya prowadzą do całkowitego zawłaszczenia partnerki, a jego uczucie staje się realizacją fantazmatu „kobiety uległej".

To drugi z podstawowych konceptów wpisanych we *Wspaniałą obsesję*. Reżyser nie tylko dokonuje wzmocnienia ideologicznego wymiaru swojego dzieła, ale także w szczególny sposób dekonstruuje relację między powierzchnią filmu gatunkowego a jego strukturą głęboką. W książce, która stała się podstawą scenariusza, obserwujemy zależność typową dla tekstów dominującego modelu kultury popularnej. Melodramatyczna historia jest w niej ilustracją dla umoralniających treści, króte utrwalają konserwatywne wartości. Sirk, zachowując szkielet fabularny powieści, jednocześnie zaakcentował te elementy, które podkreślają wspomnianą już perwersyjność relacji między bohaterami. Wynika ona nie tylko z różnicy wieku – w latach pięćdziesiątych związki o charakterze

międzygeneracyjnym stanowiły rodzaj tabu – ale także z postawy Helen, która, skrzywdzona przez Merricka, przyzwala jednocześnie na jego obecność i w konsekwencji na romans zawierający w sobie rys sodomasochistyczny. Reżyser w bardzo interesujący sposób rozwija wątek ślepoty – jednej z obsesji twórcy. Helen jest nie tylko w sposób dosłowny niewidoma, ale także „nie chce widzieć". Kiedy Robert spotyka się z nią na plaży – już po fatalnym, spowodowanym przez siebie wypadku, w wyniku którego bohaterka traci wzrok – możemy przypuszczać, iż naprawdę nie wie ona, kim jest tajemniczy mężczyzna. Później jednak, w scenie, w której Robert wyznaje jej prawdę, dowiadujemy się, że znała ona jego tożsamość. Ślepota była jednak dla niej rodzajem zasłony, pozwalała jej uczestniczyć w „niemoralnym" związku z człowiekiem, który przyczynił się do śmierci jej szlachetnego męża, a ją skazał na cierpienie. Wyznanie Roberta musi stać się przyczyną końca ich relacji. Choć Helen przyjmuje jego oświadczyny, następnego dnia znika bez śladu.

Dynamika znaczeniowa książki Lloyda C. Douglasa została tym samym zmieniona. Historia odkupienia grzesznika, dzięki subtelnemu przesunięciu akcentów, zyskała inny wymiar, stając się opowieścią o zawłaszczeniu kobiety, której los zostaje całkowicie podporządkowany mężczyźnie. Co więcej: podporządkowanie to staje się odzwierciedleniem nacechowanej ideologicznie wizji rodziny, o której obecności w kinie hollywoodzkim pisał między innymi cytowa-

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA POZNAŃ

ny wcześniej Robin Wood. Robert, który najpierw powoduje kalectwo Helen, a później „oddaje jej wzrok", jest panem jej losu, a jednocześnie figurą idealnego mężczyzny – przyszłego męża i opiekuna. Strategia Sirka w bardzo wyraźny sposób akcentuje postawę twórcy, który nie dokonuje radykalnego przewartościowania gatunku, lecz raczej uruchamia subtelną grę przeciwieństw i przesunięć, pozwalającą oglądać *Wspaniałą obsesję* zarówno jako wytwór dominującego modelu kultury, jak i jako przejaw kina krytycznego.

Także *Wszystko, na co niebo pozwoli* przynosi dyskusję z klasycznym modelem melodramatu. Sirk posługuje się jednak w tym przypadku nieco innymi środkami, co wynika z odmiennego charakteru samego dzieła. „Nadmiarowość" filmu realizuje się tym razem na poziomie formy i stylu. Warstwa fabularna jest natomiast znacznie prostsza, pozbawiona charakterystycznej dla *Wspaniałej obsesji* amplifikacji, a tym samym bliższa klasycznym strukturom filmu melodramatycznego. *Wszystko, na co niebo pozwoli* realizuje bowiem schemat opowieści o „miłości niemożliwej", w którym związek bohaterów skonfrontowany zostaje z różnego rodzaju przeciwnościami losu i czynnikami zewnętrznymi.

W klasycznym melodramacie często pojawia się motyw mezaliansu – najczęściej rozegrany na płaszczyźnie klasowej. Także w filmie Sirk odnajdziemy ten wątek – Cary i Ron należą do dwóch różnych światów. Ona jest zamożną kobietą żyjącą ze środków pozostawionych przez zmarłego męża; on – człowie-

kiem utrzymującym się z pracy rąk, właścicielem niewielkiej firmy ogrodniczej. Twórca wprowadza jednak także inną barierę – różnicę wieku. Aktorów dzieliło jedenaście lat, jednak w świecie przedstawionym filmu Ron należy do pokolenia dzieci Cary, które wkraczają właśnie w dorosłość, kończą studia i planują założenie rodziny. Choć jest od nich nieco starszy, także on ukazany jest w podobnym momencie: po śmierci ojca przejmuje jego zakład i staje się samodzielnym człowiekiem.

Także *Wspaniała obsesja* podejmowała problem miłości osób należących do różnych generacji. O ile jednak we wcześniejszym dziele trop ten miał charakter poboczny i nie stanowił podstawowej bariery pomiędzy partnerami, o tyle w utworze z 1955 roku staje on w centrum uwagi zarówno postaci ze świata przedstawionego, jak i widzów. Sirk przełamał tym samym tabu, obecne w Hollywoodzie także dzisiaj[13]. Ale nie tylko. Jednocześnie zawarł w swoim dziele polemikę z lansowanym przez Hollywood wzorcem rodziny, mającej spełniać przede wszystkim funkcje społeczne i służyć wychowaniu następnych pokoleń. Cary, decydując się w finale na związek z Ronem, zwraca się przeciwko temu modelowi, angażuje się w relację, w której sfera seksualności zyska wymiar samoistny, stanie się wartością samą w sobie. Sirk nie mógł oczywiście poruszyć tego wątku w sposób bezpośredni. W jednej ze scen sugeruje jednak, że miłość bohaterów ma również charakter cielesny. Co ciekawe – alterna-

tywą dla zakazanego związku młodszego mężczyzny i starszej kobiety jest małżeństwo z bogatym przemysłowcem – znacznie starszym od Cary. Harvey jest przy tym w pełni akceptowany zarówno przez dzieci bohaterki, jak i przez społeczność miasteczka. Wynika to z faktu, że w tym układzie tak Cary, jak i jej przyszły partner, uważani są za osoby spełnione w sferze rodzinnej. Ona wychowała dwójkę dorosłych już dzieci, on natomiast postrzegany jest jako postać wyłączona ze sfery seksualności. Ron natomiast skazany jest na „zmarnowanie" swojego potencjału, jako ojciec i głowa rodziny.

Interesujący jest też delikatnie zarysowany wątek intertekstualny, pozwalający ponadto na polemiczne odczytanie dzieła. Film powstał jako rodzaj kontynuacji *Wspaniałej obsesji* – z tymi samymi aktorami, ukazanymi w podobnej pod pewnymi względami relacji. Sirk kształtuje finał tak, by wygenerować efekt znaczącego echa. Zakończenie utworu z 1954 roku ukazuje mężczyznę opiekującego się chorą kobietą. *Wszystko, na co niebo pozwoli* odwraca tę sytuację: w ostatniej scenie to Ron potrzebuje opieki, Cary zaś daje mu siłę potrzebną w okresie rekonwalescencji, „spłacając dług" zaciągnięty wcześniej. W obydwu przypadkach niemoc bohatera spowodowana jest postawą partnera. Helen traci wzrok w wypadku spowodowanym przez Roberta, Ron spada ze skarpy

na skutek działań Cary. Także w tym przypadku możemy jednak zaobserwować delikatne przesunięcie uwidaczniające się w sferze relacji bohaterów wobec wzorca rodziny. *Wspaniała obsesja* ukazuje bowiem sytuację, w której samotny mężczyzna, „rozbija" szczęśliwą, w pełni zgodną z modelem upowszechnianym przez Hollywood, rodzinę. W drugim przypadku to kobieta zwraca się przeciwko niej, wstępując na zakazany obszar samorealizacji.

Dyskusja z klasycznym modelem melodramatu obecna jest także w dwóch późniejszych filmach Sirka. Ciekawszy jest przy tym utwór z 1956 roku – *Pisane na wietrze*. Reżyser po raz kolejny realizuje w nim rodzaj konceptu, pozwalającego stworzyć szczelinę w dyskursie umożliwiającą wielopoziomową lekturę. Zaskakująca jest przemiana, z jaką mamy tu do czynienia. Zarówno *Wspaniała obsesja*, jak i *Wszystko, na co niebo pozwoli* to filmy w bardzo zdecydowany sposób akcentujące umowność świata przedstawionego. *Pisane na wietrze* przynosi natomiast pogłębiony wizerunek rodziny w stadium rozkładu. Polemika z Hollywoodem nie rozgrywa się jednak wyłącznie na poziomie powierzchni i nie ogranicza do bezpośredniej prezentacji relacji stojących w sprzeczności z wyidealizowanym obrazem rodziny znanym z kina modelu dominującego. Realizuje się ona także w rozbiciu spójności świata przedstawionego, w którym barwne i pełnokrwiste postaci zostają skonfrontowane

z osobą Mitcha – granego ponownie przez Rocka Hudsona. Jest on, tak jak i we wszystkich innych utworach z udziałem tego aktora, mężczyzną idealnym, swoistym antidotum na całe zło świata.

We *Wspaniałej obsesji* Sirk posługuje się przede wszystkim strategią amplifikacji, *Wszystko, na co niebo pozwoli* dekonstruuje gatunek dzięki wykorzystaniu motywów transgresyjnych, *Pisane na wietrze* zaś opiera się na efekcie dysonansu, każącego poddać rewizji tropy klasycznego kina hollywoodzkiego w sposób pogłębiony. Proste zanegowanie wyidealizowanego wizerunku rodziny stawiałoby bowiem film niejako obok gatunku. Włączenie elementu czysto konwencjonalnego sprawia natomiast, że krytyka gatunku jest prowadzona po raz kolejny niejako od wewnątrz, z pozycji uczestnika systemu wytwarzanego przez wielkie studia.

Podsumowaniem gatunkowych polemik Sirka jest jego ostatni melodramat – *Imitacja życia*. W pewnym sensie nie przynosi on nowych rozwiązań, jedynie kumulując te, które obecne były we wcześniejszych produkcjach. Odnajdziemy w nim bowiem strategie amplifikacyjne, elementy transgresji – wynikające przede wszystkim z wątku rasowego – jak i obecny w *Pisane na wietrze* dysonans pomiędzy epicką i na swój sposób realistyczną formułą dzieła, a elementami czysto konwencjonalnymi. Jedynym, choć niezwykle ważnym, nowym elementem jest nakierowanie uwagi na spektakularny wymiar filmów Sirka.

Jest to trop obecny niemal we wszystkich realizacjach powstałych we współpracy z Universalem. Dopiero jednak w *Imitacji życia* zostaje on wpisany w obszar polemiki z klasycznym kinem gatunkowym. Dramat bohaterek filmu jest zawsze „odgrywany" – Lora to aktorka, która nie tyle doświadcza, co wykonuje melodramatyczny scenariusz, doprowadzony w ostatniej scenie – pogrzebu jej przyjaciółki, Annie – do niezwykle emocjonalnego finału, w którym zderzeniu ulegają najbardziej klasyczne elementy formuły: wątek „miłości niemożliwej" i dramat powinności.

Filmy Douglasa Sirka polemizują z klasycznym modelem gatunkowości w sposób, który zmienia się w poszczególnych dziełach. Oczywiście trudno byłoby uznać dekonstrukcję formuł Hollywoodu za główny cel reżysera. Gatunek jest jednak dla niego punktem wyjścia do dzieł stwarzających możliwość odbioru wykraczającego poza obszar predeterminowany przez kino modelu dominującego. Choć przyjmowane przez niego strategie mają zróżnicowany charakter, można zauważyć, iż ich wspólnym mianownikiem jest cel, jaki stawia sobie artysta. Jest nim przede wszystkim podważenie funkcjonalności[14] melodramatu. Rozrywka proponowana przez kino gatunków nie jest „niewinna", zawiera w sobie intencję, sprawiającą, że widz filmu popularnego zawiera z dominującym obszarem kultury transakcję, w ramach której otrzymuje „coś za coś".

Finał *Imitacji życia* (1959): esencja melodramatu

Kino gatunków stawia pytania i rozwiązuje zagadnienia (lub przynajmniej takie sprawia wrażenie), które społeczeństwo pozostawiło na uboczu dlatego, że je odrzuca, albo dlatego, że jest niezdolne je podjąć[15].

Sirk także oferuje widzowi tę transakcję, jednocześnie zachęcając tych najbardziej otwartych krytycznych, by sięgnęli pod powierzchnię gatunku.

Przypisy

[1] Eurypides, *Alkestis* [w:] tegoż, *Tragedie*, tom I, przeł. Jerzy Łanowski, Warszawa: Prószyński i s-ka 2005, s. 129

[2] Zob. np. Thomas G. Schatz, *The Family Melodrama* [w:] tegoż, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York: McGraw-Hill 1981.

[3] Zob. Charles Affron, *Cinema and Sentiment*, Chicago: University of Chicago Press 1982.

[4] Grażyna Stachówna, *Niedole milowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków: Rabid 2001, s. 16.

[5] Zob. Jack Shadoian, *Dreams and Dead Ends. The American Gangster Film*, London: Oxford University Press 1977.

[6] Grazyna Stachówna, op. cit., s. 20.

[7] Tamże, s. 22.

[8] Por. np. Jean-François Tarnowski, *Ujęcie i definicje fantastyki i science fiction*, przeł. Krzysztof Wakar, „Film na Świecie" 1978, nr 7-8. Autor podkreśla, że w filmie grozy wkroczenie na obszar fantastyczny motywowane jest w sposób „naturalny", a jednocześnie nieracjonalny, w science fiction natomiast, jest ono podbudowane naukową lub pseudonaukową spekulacją. Należy dodać, że science fiction tematyzuje raczej problemy społeczeństw, podczas gdy horror odzwierciedla sferę lęków indywidualnych, zachowując tym samym bardziej egzystencjalny charakter. W ten sposób horror i science fiction, mimo wielu pokrewieństw, stanowią swoje zaprzeczenie.

[9] Rozważania poświęcone gatunkowości w interesującym mnie kontekście, odwołującym się do opozycji pomiędzy kinem popularnym i autorskim, pojawiły się na dobre w tekstach filmoznawczych w latach siedemdziesiątych. Wcześniej badania genologiczne bliższe były tradycji literaturoznawczej, a pojęcie gatunku bliższe było dzisiejszemu rodzajowi.

[10] Leo Braudy, *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York: Oxford University Press 1992.

[11] Robin Wood, *Ideology, Genre, Auteur*, „Film Comment" 1977, vol. 13, nr 1.

[12] Organizacja została utworzona przez Pierwszy Kongregacyjny Kościół Los Angeles, którego liderem był

właśnie Lloyd C. Douglas.

[13] Jednym z przykładów może być *Biały pałac* (*White Palace*, 1990) Luisa Mandokiego, będący adaptacją książki Glenna Savana pod tym samym tytułem. Dla potrzeb filmu „złagodzono" wątek znacznej różnicy wieku między bohaterami, akcentując różnice klasowe.

[14] Funkcjonalność jest jedną z siedmiu podstawowych cech kina gatunkowego wymienianych przez Charlesa Altmana – autora najbardziej znanej całościowej koncepcji gatunku filmowego: Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino" 1987, nr 6.

[15] Tamże, s. 22.

FANTAZMATY:
ZAŚLEPIONE KOBIETY, ZASMUCENI MĘŻCZYŹNI

A ty chcesz, abym był mężczyzną?
Cary (Jane Wyman) w rozmowie z Ronem (Rock Hudson)
w filmie *Wszystko, na co niebo pozwoli*

Melodramaty Douglasa Sirka należą do kategorii filmów łatwo rozpoznawalnych. Ich charakterystyczny styl sprawia, iż bez trudu można je odróżnić od innych realizacji powstałych w tym samym okresie i w podobnych warunkach produkcyjnych. Ale to nie tylko odrębność i szczególna maniera stylistyczna stanowią o specyfice prac autora *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Charakterystycznym rysem jego twórczości są także bohaterowie – w pewnym sensie podobni, choć każdorazowo różnicowani przez konteksty, w jakich zostali ukazani.

Postaci zaludniające filmy Sirka w wyraźny sposób odstają od tych, które pojawiają się w dziełach innych mistrzów melodramatu. Twórca wykracza poza kanony, polemizuje z nimi, a nawet przełamuje tabu wpisane w gatunek. Co ciekawe – artysta w wyraźny sposób różnicuje strategie ukazywania postaci kobiecych i męskich. W pierwszym przypadku zdecydowanie odchodzi od rozwiązań charakterystycznych dla gatunku, w drugim zaś – pozornie wpisuje się w nie, dokonując jednak w konsekwencji dekonstrukcji przez amplifikację.

Kobiety w filmach Douglasa Sirka do pewnego stopnia realizują wzorzec „kobiety upadłej", który opisuje w swej monografii Grażyna Stachówna[1]. Choć w żadnym z nich nie pojawia się postać „ladacznicy", bohaterki często sytuują się poza obszarem powszechnie akceptowanych wartości. Nie wpisują się one jednak w schemat opisany przez autorkę „Niedoli miłowania":

> Prezentowane w melodramatach zmitologizowane obrazy upadłych kobiet, które z powodu swej poczciwości czy szlachetności wcale nie zagrażały rodzinom, innym kobietom czy zasadom moralnym, skutecznie łagodziły, a właściwie likwidowały ważny społecznie i etycznie problem istnienia zawodowej prostytucji. Podniosły i wzruszający akt przebaczenia win oraz podniesienia z upadku sentymentalizował „syreny nocy" – jak się o nich eufemistycznie mówiło, a z pozoru moralny, choć w gruncie rzeczy bardzo sadystyczny, proces karania za grzech i upadek upokorzeniem, chorobą czy śmiercią nobilitował ladacznice i budził pobłażanie dla ich procederu[2].

Kobiety Sirka są w pewnym sensie ladacznicami. Stoją często poza systemem wartości rodzinnych, wybierają samotność, odrzucając jednocześnie powinności matki i żony, zachowują niezależność, nie legitymizując swoim wykluczeniem poza nawias obszaru tradycyjnych wartości. Takie bohaterki znajdziemy już w realizacjach z końca lat czterdziestych i początku pięćdziesią-

tych. I choć fabuły dzieł Sirka z tego okresu opowiadają o odkupieniu win, często charakterystyczna ironia reżysera sprawia, że mamy wątpliwości, czy artysta w istocie promuje tradycyjny wzorzec kobiecości i potępia transgresję jakiej dopuszczają się „kobiety upadłe". W jednym z jego czarnych kryminałów – *Shockproof* (1949) – reżyser ukazuje kobietę skazaną na morderstwo, która, uzyskawszy zwolnienie warunkowe, wiąże się z oficerem mającym dopilnować, by nie złamała obowiązujących ją zasad. To ona jednak wciągnie Griffa w swój mroczny świat. Interesujący jest także późniejszy film *Dama się rewanżuje* (*The Lady Pays Off,* 1951), którego bohaterka, wybrana „nauczycielką roku", staje się bohaterką skandalu, odrzucając w publicznym wystąpieniu ofiarowane jej honory. Wkrótce zaś popada w tarapaty finansowe. Przegrywa w kasynie pieniądze, których nie posiada, by jednak otrzymać od losu drugą szansę. Właściciel kasyna – jak się okazuje samotny ojciec wychowujący sprawiającą problemy córkę – oferuje jej pracę, a później także „pozycję" żony i matki.

Po raz pierwszy rozbudowana postać „ladacznicy" pojawia się u Sirka w filmie *Wszystko, czego pragnę*, w którym w rolę Naomi Murdock wcieliła się Barbara Stanwyck[3]. To prawdziwa kobieta „potępiona" – aktorka rewiowa, która dla kariery i samorealizacji odrzuca życie rodzinne, rezygnuje z macierzyństwa, pozostawiając trud wychowania dzieci mężowi – nauczycielowi w prowincjonal-

nej szkole. Po latach powraca, by uczestniczyć w szkolnym przedstawieniu swojej córki, która – zapatrzona w karierę matki – także zapragnie uciec z małego miasteczka.

Lucy Fischer podkreśla, że w filmie Sirka dochodzi do wyraźnego skonfrontowania dwóch figur: „aktorki" i „matki"[4]. Naomi „gra", co wyklucza ją z porządku codzienności, stawia poza obszarem wartości, z którymi widz może się w sposób bezpośredni identyfikować. Choć wydaje się, że bohaterka dostrzega błąd, który popełniła – jej „przyznanie się do winy" również ma charakter teatralny. Autorka cytowanej analizy *Wszystko, czego pragnę* zwraca uwagę na scenę, w której Naomi „wyznaje miłość" porzuconemu przed laty mężowi. Nie czyni ona tego w sposób bezpośredni, lecz cytując wiersz Roberta Browninga podczas przyjęcia zorganizowanego dla uczczenia występu jej córki w amatorskim spektaklu. „How do I love thee" (Jakże cię kochać?) – pyta Naomi, zwracając się do Henry'ego. Emocje odzwierciedlone w jej głosie są jednak wystudiowanymi uczuciami aktorki-profesjonalistki, a nie wyznaniem kobiety szukającej przebaczenia i odkupienia.

Niejasne jest także zakończenie filmu. Naomi decyduje się nie wracać do wielkiego miasta i pozostać w domu. Sirk wprowadza je jednak w sposób mogący budzić wątpliwości. Finałowa scena jest bowiem w pewien sposób arbitralna, nie przystaje do wcześniejszych, wyraźnie akcentuje sztuczność

Wszystko, czego pragnę

i konwencjonalność. Z jednej strony zostaje tu potwierdzony konserwatywny porządek, w którym integralność rodziny jest wartością nadrzędną, z drugiej jednak – Sirk sugeruje możliwość ironicznego odczytania zakończenia swojego dzieła. Co ciekawe, w finałowej rozmowie Naomi z mężem to on bierze na siebie winę za rozpad związku. Niewierna żona wraca do domu, ale zachowany zostaje subwersywny charakter postaci. Jej wykroczenie przeciwko sferze wartości zostaje nie tyle przebaczone – z czym zwykle spotykamy się w kinie gatunkowym – co usprawiedliwione.

Naomi jest postacią transgresyjną; podobnie jak bohaterki późniejszych realizacji Sirka. Ważne jest przy tym to, że jej transgresyjność wynika nie tylko z działań, jakie podejmuje w ramach świata przedstawionego filmu. Jest ona niejako wbudowana w sam charakter postaci, prze-

kraczającej ramy obowiązujące w gatunku. Naomi to bowiem kobieta dojrzała, która – co charakterystyczne także dla innych filmów reżysera – zachowuje aktywność emocjonalną i – oczywiście w sferze domysłów – seksualną.

Douglas Sirk pozostał wierny tego rodzaju bohaterkom, stając się reżyserem specjalizującym się w portretowaniu kobiet w średnim wieku, często zresztą ukazanych w związkach z młodszymi mężczyznami. Postać taka powraca we *Wspaniałej obsesji*, w której playboy Robert Merrick zakochuje się w Helen, kobiecie, którą skrzywdził – starszej od niego o kilkanaście lat. Podobnie jak w filmie *Wszystko, czego pragnę*, także i tu mamy do czynienia z postacią w sposób zdecydowany wykraczającą poza stereotyp wbudowany w kino gatunkowe. Helen jest przykładną żoną, pozostającą w związku ze znacznie starszym partnerem. Doktor Phillips, pochłonięty pracą i działalnością charytatywną, nie jest tu ukazany jako po prostu mężczyzna. Wydaje się „instytucją", a rola Helen także ma niewiele wspólnego z funkcją żony czy tym bardziej kochanki. Jest ona raczej sekretarką męża, traktującą go jako niedościgły wzór wszelkich cnót. Jej związek z Robertem przynosi przebudzenie kobiecości. Bohaterka wie, że angażuje się w perwersyjną relację z człowiekiem, który w pośredni sposób doprowadził do śmierci jej męża i pozbawił ją wzroku.

Wspaniała obsesja

Pozycja, którą przyjmuje, pozwala jej na urzeczywistnienie fantazmatu kobiety uległej, podporządkowanej mężczyźnie przejmującemu nad nią pełną kontrolę. Realizacja własnych pragnień wiąże się jednak z wykroczeniem poza sferę akceptowanych wartości – Sirk unika przy tym jednoznaczności. Merrick to przecież nie tylko mężczyzna podporządkowujący sobie kobietę – także w ostatniej scenie, w której staje się panem jej życia i śmierci – ale również grzesznik szukający odkupienia.

Problem różnicy wieku znajduje się w centrum zainteresowania reżysera we *Wszystko, na co niebo pozwoli*. W dziele tym mamy jednak do czynienia z nieco inną realizacją układu zarysowanego we *Wspaniałej obsesji*. Carey początkowo odrzuca pokusę samorealizacji, która wymagałaby sprzeciwienia się dzieciom i lokalnej społeczności, by w końcu opowiedzieć się za własnym szczęściem – bez względu na cenę, jaką przyjdzie jej zapłacić. Wydaje się więc, że film odwraca również sytuację znaną z *Wszystko, czego pragnę*. Naomi rezygnowała z samorealizacji, aby odzyskać rodzinę. Carey natomiast zaprzecza wartościom wyznawanym przez większość, by znaleźć osobiste szczęcie. Oczywiście także w tym przypadku dosłowne odczytanie zakończenia nie jest jedynym możliwym. Finał – ponownie sztuczny i przerysowany – zachęca do zachowania krytycznego dystansu. Niejasne może także wydawać się „głębokie" przesłanie filmu. Z jednej strony wydaje się, że film przynosi apoteozę samorealiza-

cji, z drugiej jednak – jak chce np. Barbara Klinger[5] – jest zamaskowaną pochwałą konsumeryzmu – postawy rodzącej się w połowie lat pięćdziesiątych, czyli w chwili, kiedy Sirk realizował swój melodramat. Carey, wyzwolona z ograniczeń narzucanych przez rolę społeczną, może poświęcić się całkowicie sferze przyjemności[6].

Poza przypisaną kobiecie rolę społeczną wykraczają również bohaterki filmu *Pisane na wietrze*, choć Lucy – będąca główną postacią w tym utworze – jest być może najmniej charakterystyczna dla twórczości Sirka. Kobiety w innych filmach są bowiem w taki czy inny sposób aktywne, Lucy natomiast jest typem bohaterki skrzywdzonej. Przed ślubem z Kyle'em zarabiała wprawdzie sama na życie, dowodziła swej niezależności i samodzielności, małżeństwo jednak podporządkowało ją mężczyźnie, pozbawiając jednocześnie rysu transgresyjnego, który odnajdziemy natomiast u Marylee. To ona w sposób zdecydowany neguje zwyczajową pozycję kobiety, przyjmując w zamian postawę męską. W finale widzimy ją przy biurku ojca, przejmującą rodzinny interes i wielką naftową fortunę. Marylee realizuje jednak model Sirkowskiej „kobiety transgresyjnej" w szczególny sposób. Zwykle bowiem wykroczenie poza obszar przeznaczony dla kobiety nie odbywało się w obszarze erotyzmu. Zmysłowość – jeśli była w ogóle sugerowana – pozostawała w sferze domysłu. W tym wypadku jest inaczej – bohaterka ukazana jest jako nimfomanka, prowokująca wyzywającymi strojami

i zachowaniami oraz otoczona przedmiotami symbolizującymi – jak pisze Grażyna Stachówna – „jej pasję życia, nieodwzajemnioną, namiętną miłość do Mitcha i gwałtowane i zrepresjonowane pożądanie”[7].

Odmienność kobiecych bohaterek w filmie *Pisane na wietrze* wynika z faktu, że i samo dzieło odstaje nieco od wcześniejszych produkcji. Historia rodziny Hadleyów została bowiem zrealizowana z większym rozmachem. To nie kameralna opowieść w rodzaju *Wszystko, na co niebo pozwoli*, lecz raczej rodzaj portretu zbiorowego. Film opowiada wprawdzie o losach jednostek, lecz uwaga reżysera skupia się na rodzinie jako takiej. To jej upadek i dysfunkcyjność są głównym tematem utworu.

Najbogatszą galerię postaci kobiecych przynosi ostatnie dzieło reżysera. W *Imitacji życia* znajdujemy portrety czterech kobiet, przy czym uwaga twórcy skupia się przede wszystkim na trzech. Stosunkowo najsłabiej scharakteryzowana została Suzie – córka głównej bohaterki, odgrywająca jednak znaczącą rolę w strukturze utworu i także realizująca wzorzec kobiety transgresyjnej. To ona bowiem rywalizuje z własną matką i chce odebrać jej partnera.

Lora Meredith skupia w sobie cechy wielu postaci z wcześniejszych realizacji. Lana Turner, która nie cieszyła się sławą dobrej aktorki, została obsadzona w tej roli z dwóch powodów. Po pierwsze studio postanowiło nawiązać

Pisane na wietrze: agresywna seksualność Marylee

do wspomnianego wcześniej skandalu, po drugie – prezentowała ona potrzebny reżyserowi typ urody. Turner jest posągowo piękna. To dojrzała kobieta, charakteryzująca się szczególną niedostępnością: zawsze perfekcyjnie ubrana (w filmie nigdy nie widzimy jej dwukrotnie w tym samym kostiumie), z nienaganną fryzurą, obwieszona kosztowną biżuterią. Lora przypomina pod wieloma względami znaną z *Wszystko, czego pragnę* Naomi. Podobnie jak ona jest aktorką, która „nigdy nie schodzi ze sceny". Tak jak Naomi rezygnuje z życia rodzinnego i osobistego szczęścia dla kariery, która pochłania ją całkowicie i sprawia, że nie zauważa rozpadu relacji z córką. Zdecydowanie odmawia przyjęcia pozycji żony. Kiedy poznany przypadkowo fotograf proponuje jej małżeństwo, bez wahania mówi „nie", choć jej perspektywy zawodowe nie rysują się wtedy jasno. Steve zresztą nie widzi możliwości kontynuowania kariery przez Lorę po ich ewentualnym ślubie, podkreślając, że małżeństwo i rodzina interesują go jedynie w wariancie, w którym kobieta całkowicie poświęca się prowadzeniu domu.

Najbardziej transgresyjną postacią kobiecą w *Imitacji życia* wydaje się Sarah Jane – córka czarnoskórej Annie – służącej i jednocześnie przyjaciółki Lory. Dziewczyna, obdarzona jasną karnacją, chce uchodzić za białą. Występuje nie tylko przeciwko porządkowi społecznemu, ale także przeciwko porządkowi natury

– rasie, do której należy. Staje się to przyczyną konfliktu z matką, reprezentującą wartości konserwatywne, przyjmującą z pokorą opresję, jakiej jest poddana.

W interpretacji Douglasa Sirka – dziewczyna ucieka z domu i znajduje pracę w nocnym klubie. Jest tancerką, a być może także prostytutką. To wątek nieobecny w poprzedniej wersji filmu, a także w książce Fannie Hurst. Sirk wprowadza go, by uruchomić skojarzenia z biografią Juanity Moore, odtwarzającej rolę matki Sarah Jane. Aktorka ta – nominowana do Oscara za rolę w *Imitacji życia* – zaczynała bowiem karierę właśnie jako tancerka rewiowa, występująca między innymi w słynnym nowojorskim Cotton Club. Strategia ta tworzy charakterystyczny rezonans znaczeniowy, opierający się na wykorzystaniu pozafilmowych kontekstów[8] dzieła.

Transgresyjność postaci kobiecych w *Imitacji życia* wynika nie tylko z ich działań, lecz również z relacji między bohaterkami. Sirk dekonstruuje hierarchie przyjętych norm społecznych, a także powszechnie akceptowanych wzorców rodziny. Lora i Annie pozostają w relacji wykraczającej poza układ wynikający z roli, jaką w domu aktorki pełni czarnoskóra gosposia. Reżyser doskonale uwypukla niecodzienność ich związku w scenie, w której Annie odgrywa rolę służącej, odbierając telefon od jednego z potencjalnych pracodawców jej „pani". Lora mieszka wtedy w skromnej garsonierze i oczywiście nie może sobie po-

zwolić na zatrudnienie prawdziwej służby. Annie jednak, chcąc pomóc jej zrobić dobre wrażenie na producencie filmowym, znakomicie odnajduje się w roli.

Podważeniu uległy także relacje między rodzicami i dziećmi. Annie i Lora są samotnymi matkami: razem tworzą rodzaj rodziny zastępczej, w której jednak nie zostają zrekonstruowane typowe relacje narzucane przez porządek patriarchalny. Sara Jane, która chce uchodzić za białą, odsuwa się od Annie, identyfikując się raczej z Lorą. Suzie jest zazdrosna i w konsekwencji zajmuje pozycję rywalki swojej matki. Lora dominuje, stając się substytutem ojca – głowy rodziny. Annie nie jest jednak zdolna przyjąć roli matki.

Postaci kobiet w filmach Douglasa Sirka stoją w opozycji do bohaterów męskich. O ile „one" występują przeciwko normom, „oni" wydają się realizować stereotypowe wyobrażenia o roli mężczyzny w związku. Także w tym przypadku reżyser proponuje jednak wizerunki odmienne od tych, które znajdziemy w większości produkcji lat pięćdziesiątych. Steven Cohan – autor opracowania poświęconego męskości w kinie tego okresu – zauważa, że powojenne filmy amerykańskie nie przynosiły odzwierciedlenia pozycji mężczyzny, lecz raczej tworzyły wyobrażenia normatywne, przybierające formę maskarady[9], mającej na celu odwrócenie uwagi od kryzysu męskości.

Kryzys ten wynikał w dużej mierze z konieczności przejścia od porządku wojennego, do rzeczywistości czasu pokoju. Wojna, będąca dla wielu żołnierzy amerykańskich rodzajem „wakacji od rzeczywistości", sprzyjała realizacji męskich aspiracji. Czasy powojenne sprawiły, że Amerykanin stał się „człowiekiem w szarym flanelowym garniturze", zmuszonym realizować się w sferze, którą postrzegał jako niemęską. Lata pięćdziesiąte były też okresem dynamicznego rozwoju klasy średniej, a także – co za tym idzie – zniwelowania podziałów społecznych. Mężczyzna, chcąc zaznaczyć swoją odrębność, czynił to już nie przez działanie, lecz raczej przez należące do sfery kobiecej konsumowanie: kupując dom, kosztowny samochód, czy choćby nową lodówkę[10] . Mężczyźni Sirka, choć wpisani w konteksty rzeczywistości lat pięćdziesiątych, nie realizują w sposób bezpośredni wzorca opisanego przez Cohana, dla którego ekranowe role „twardych facetów" czy „kochanków" są zastępczą realizacją zrepresjonowanych pragnień mężczyzny[11] .

Napięcie między porządkiem czasów wojny i pokoju znalazło najpełniejsze odzwierciedlenie w *Hymnie bitewnym*[12] – filmie o ciekawej i złożonej tożsamości gatunkowej. Wielu autorów[13] nie uważa go za melodramat, określając mianem filmu wojennego. Choć należy przyznać, że wątek miłosny jest w nim bardzo zredukowany, utwór ten realizuje logikę ulubionego gatunku Sirka. Bohaterem

dzieła jest Dean Hess, którego poznajemy jako pastora w prowincjonalnym miasteczku. Mężczyzna, choć angażuje się w swoją misję, nie jest zadowolony z tego, co robi. Wybór, jakiego dokonał, nie był bowiem skutkiem prawdziwego powołania, lecz raczej... wyrzutów sumienia. Hess był niegdyś pilotem bombowców; na skutek awarii doprowadził do tragicznego w skutkach wypadku: podczas jednej z misji zbombardował niemiecki sierociniec, w którym przebywało 37 dzieci. Posada pastora miała pomóc mu zapomnieć o tym dramatycznym wydarzeniu. Dean postanowił zrezygnować z kariery wojskowej. Kiedy jednak dowiedział się, że armia potrzebuje doświadczonych pilotów, którzy mogliby zająć się szkoleniem kadry, bez wahania zgłosił się do jednostki i wyjechał do Korei, pozostawiając – jak się później okazuje – ciężarną żonę.

Dean nie uczestniczy, zgodnie z wcześniejszym postanowieniem, w walce. Uczy natomiast młodych żołnierzy, a także prowadzi działalność charytatywną, doprowadzając do założenia domu dziecka, w którym znajduje schronienie czterysta koreańskich sierot. Bohater *Hymnu bitewnego* ukazany jest przede wszystkim w sferze działania; jego relacje z kobietami mają – przynajmniej z punktu widzenia fabuły – znaczenie drugoplanowe. W istocie jednak są one podstawową siłą napędową poczynań Hessa. Wymowa dzieła zawiera

Na następnych stronach: *Hymn bitewny* (1956)

SEOUL, KOREA
1950

się w ostatniej scenie, w której bohater z małżonką odwiedza „swoje" dzieci w sierocińcu wraz z małżonką. Wszystkie jego wcześniejsze poczynania służą tu udowodnieniu, iż jest on godnym pozycji męża – odpowiedzialnego opiekuna. W pewnym sensie zanegowaniu ulega jego „męskość" – Dean nie jest kochankiem, nie zauważa uczuć Soon Yang – Koreanki prowadzącej założony przez niego sierociniec. Dziewczyna zresztą – zgodnie z logiką gatunku – musi zginąć,

nie uzyskując spełnienia swojej miłości. Jej wybranek jest bowiem mężem innej kobiety.

Hymn bitewny ukazuje moment przejścia między czasem wojny i pokoju, ukazuje formowanie się „nowego mężczyzny", który z poszukiwacza przygód zmienia się w głowę rodziny. Zakończenie filmu jest afirmacją wartości rodzinnych. Jak zwykle jednak w filmach Douglasa Sirka, widz ma możliwość zdystansowania się, uruchomienia strategii subwersywnego odczytania. „Rodzina" ukazana w finale ufundowana jest na swoistym przesunięciu. Sieroty garnące się do Mary są przecież – w porządku symbolicznym – dziećmi Hessa i Soon Yang „zrodzonymi" z sublimacji uczuć przekierowanych w sferę wartości wyższych.

Kryzysu męskości dotyczy także w sposób bezpośredni *Mamy jeszcze jutro*. To jeden z najbardziej osobliwych melodramatów reżysera: jego głównym bohaterem jest bowiem mężczyzna. Podobnie było w *Hymnie bitewnym*. W tamtym wypadku powstawały wątpliwości co do gatunkowej przynależności dzieła; tu melodramatyczny charakter utworu jest jednoznaczny[14].

Film ukazuje typową dla Sirka sytuację. Zmieniona zostaje jedynie perspektywa: w centrum zainteresowania znajduje się postać mężczyzny. Bohaterem filmu

Mamy jeszcze jutro

jest Clifford Groves – właściciel fabryki zabawek, który odniósł sukces zawodowy, lecz jednocześnie nie może poradzić sobie z – jak ujmuje to Gerd Gemunden[15] – opresyjną rodziną. Starania Clifforda, mające na celu jej skonsolidowanie okazują się nieskuteczne – żona nigdy nie ma dla niego czasu, dorastające dzieci interesują się własnymi sprawami. Ojciec zwróci ich uwagę dopiero w chwili, kiedy w jego życiu pojawi się inna kobieta, przyjaciółka z młodości Norma Vale, grana przez jedną z „glamorous women" Sirka – Barbarę Stanwyck. Sytuacja przedstawiona w tym utworze przypomina tę, którą znamy z *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Tam jednak dzieci buntowały się przeciwko związkowi samotnej matki. Tu sprzeciw budzi pozamałżeński związek ojca.

Sirk prezentuje w *Mamy jeszcze jutro* – nie po raz pierwszy zresztą – ironiczny wizerunek domu i rodziny. Bohater jest spętany „familijnym szczęściem" i poszukuje możliwości ucieczki. Spotkanie z pociągającą i ekscytującą kobietą pozwala mu poczuć się ważnym i kochanym. Nie porzuci jednak bliskich dla Normy. Paradoksalnie to właśnie ona odrzuci jego miłość w imię... wartości rodzinnych. W finale filmu kobieta wyjeżdża do Nowego Jorku, by już nigdy nie spotkać ukochanego, on zaś wraca do domu jako przykładny mąż i ojciec. Nie jest jednak szczęśliwy. W jednej z ostatnich scen Sirk ukazuje swojego bohatera z najnowszą zabawką wprowadzoną na rynek przez jego fabrykę – robotem

poruszającym się według ustalonego programu. Clifford jest do niego zaskakująco podobny. Także i on skazany jest na łatwo przewidywalną przyszłość.

Amy Lawrence[16] – w artykule, w którym zestawia *Mamy jeszcze jutro* i *The Reckless Moment* (*Szalona chwila*, 1949) Maksa Ophülsa – zauważa, że w obydwu dziełach postać Innego/Innej należy do porządku zewnętrznego wobec przestrzeni domu i rodziny. Norma jest nie tylko rywalką Marion, ale także przybyszem z „innego świata"; raczej figurą, niż realnie istniejącą kobietą. Podczas ostatniej rozmowy sama mówi: „Nie mnie kochasz, ale swoją utraconą młodość. Tę odrobinę szaleństwa, na którą nas teraz nie stać". Lawrence podkreśla, że obydwa dzieła przynoszą nie tylko krytykę rodziny, ale także tak zwanej „youth culture" – kultury młodzieżowej, która uformowała się w latach pięćdziesiątych na bazie roszczeniowych postaw młodego pokolenia, odmawiającego rodzicom prawa do samorealizacji i osobistego szczęścia. Trudno nie zgodzić się z autorką – Sirk w istocie dość konsekwentnie krytykuje postawy rodzące się w dekadzie konsumeryzmu. Wątek ten pojawił się już zresztą wcześniej w *Weekendzie z ojcem* (*Week-End With Father*, 1951)– romantycznej komedii opowiadającej o kobiecie i mężczyźnie samotnie wychowujących dzieci z poprzednich związków, którzy postanawiają się pobrać. Dzieci z poprzednich związków inaczej wyobrażają sobie przyszłość rodziców, oczekując dla nich

bardziej atrakcyjnych partnerów. W filmie tym znajdziemy kolejny charakterystyczny dla Sirka portret mężczyzny: Brad Stubbs jest odpowiedzialnym ojcem, któremu brakuje jednak cech jego konkurenta – atletycznego i przebojowego wychowawcy młodzieżowego obozu. Okaże się także idealnym mężem dla oddanej córkom Jean. By związać się z nią, odrzuci ofertę telewizyjnej gwiazdy, Phyllis Reynolds.

Mężczyźni, choć rzadko są postaciami pierwszoplanowymi w filmach Sirka, zwykle pełnią w nich istotną rolę. Ich partnerki to kobiety transgresyjne, oni zaś realizują fantazmat męża i opiekuna – mężczyzny, który nie tyle ma realizować się w sferze seksualnej, co społecznej. Nie zawsze bohaterowie Sirka są od początku idealni. We *Wspaniałej obsesji* jesteśmy świadkami ewolucji postaci. Merrick – scharakteryzowany jako playboy, egoista i utracjusz – ulega przemianie w ucieleśnienie wszelkich cnót. Jest zdolny nie tylko odkupić własne winy, ale także przysłużyć się społeczeństwu. W innych filmach postaci męskie są bardziej „statyczne" – Ron z *Wszystko, na co niebo pozwoli* czy Henry z *Wszystko, czego pragnę* to bohaterowie skłonni odrzucić własne aspiracje dla dobra swoich partnerek i rodziny. Podobnie jest także w filmie *Pisane na wietrze*, w którym Mitch nie jest w istocie rywalem swojego przyjaciela. Nie tyle odbiera mu żonę, co wypełnia w jej życiu przestrzeń, której Kyle nie był w sta-

nie zagospodarować. To kolejny mężczyzna odarty z seksualności – fantazmat dla kobiet poszukujących nie tyle wielkiej miłości, co poczucia bezpieczeństwa.

Wizerunki kobiet i mężczyzn w filmach Sirka są z jednej strony konsekwentne, z drugie zaś – podszyte niejednoznacznością. Transgresyjne kobiety, które uświadamiają sobie własne „winy" i w konsekwencji zajmują przypisane im pozycje, nie są jednoznacznie potępiane. Dystans i ironia sprawiają, że nie mamy tu do czynienia jedynie z modelem zastępczego spełnienia, charakterystycznym dla klasycznego filmu gatunkowego pełniącego między innymi funkcję kompensacyjną. Sirk ukrywa w swoich filmach krytykę instytucji stojących na straży wartości będących rodzajem fundamentu kina modelu dominującego. Interesuje go przede wszystkim rodzina, którą postrzega jako dysfunkcyjny twór odbierający jednostce możliwość samorealizacji i znalezienia szczęścia. Idealni mężczyźni – mężowie i ojcowie jak z telewizyjnych reklam – są nie tylko w niemal brechtowski sposób nieprawdziwi. Bywają także niewymownie smutni, kiedy przychodzi im potwierdzić swoją przydatność dla rodziny. Być może najpełniej udało się reżyserowi uchwycić ten smutek w zakończeniu *Mamy jeszcze jutro*. Clifford Groves wraca do „idylli" życia rodzinnego. Z tęsknotą spogląda jednak w niebo: widzi samolot, którym jego przelotna i niezrealizowana miłość odlatuje na zawsze do Nowego Jorku. Wbrew tytułowi – nie ma jutra. I już nigdy nie będzie.

Przypisy

[1] Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków: Rabid 2001, rozdział: „*Dama kameliowa* – miłość kobiety upadłej".
[2] Tamże, s. 97.
[3] Aktorka zagrała w latach pięćdziesiątych kilka ról kobiet porzucających rodzinę dla kariery. Zwraca na to uwagę m.in.: Amy Lawrance, *Trapped In a Tomb of their Own Making. Max Ophuls's „The Reckless Moment" and Douglas Sirks's „There's Always Tomorrow"*, „Film Criticism" 1999, nr 1, s. 150.
[4] Lucy Fischer, *Sirk and the Figure of the Actress: All I Desire*, „Film Criticism" 1999, no. 1, s. 136.
[5] Barbara Klinger, *Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies*, „Screen" 1997, vol. 38, issue 2. s. 110.
[6] Możliwość takiego odczytania zauważa także Mary Beth Haralovich, *Film history and social history*, „Wide Angle" 1986, vol. 8, no. 2, ss. 12-13.
[7] Grażyna Stachówna, op. cit., s. 178.
[8] O strategii tej piszę szerzej w rozdziale pod tytułem „Konteksty".
[9] Steven Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington: Indiana University Press 1997, s. x.
[10] Louis Lyndon, *Uncertain Hero: The Paradox of the American Male*, „Woman's Home Companion" 1956, nr 41-43, s. 107.
[11] Zaskakujące jest, że Cohan w ogóle nie wymienia nazwiska Douglasa Sirka w swojej książce.
[12] Wcześniej problem ten pojawił się w nieudanej komedii *Nie ma miejsca dla pana młodego*, której bohater powraca do domu po wojnie, by dowiedzieć się, że – zgodnie z tytułem – nie ma w nim dla niego miejsca: jego teściowa – niewiedząca, że jest on mężem jej córki – zamieniła dom w „hotel" dla bliższych i dalszych krewnych, wykluczając go z życia rodzinnego, a także seksualnego. Bohater zostaje w nim skonfrontowany z „porządkiem kobiecym" wykreowanym w czasie przymusowej nieobecności mężczyzny.
[13] Gerd Gemunden, *Introduction*, „Film Criticism" 1999, nr 1, s. 1.
[14] Mam oczywiście na myśli klasyfikacje wynikające z ustaleń teoretycznych. W latach pięćdziesiątych

– zwłaszcza w opracowaniach popularnych i branżowych – rzadko posługiwano się określeniem „melodramat" w odniesieniu do „filmów kobiecych", jak nazywano czasem prace Douglasa Sirka. Por. Steve Neale, *Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term „Melodrama" in the American Trade Press*, „Velvet Light Trap" 1993, nr 32, s. 74.

[15] Gerd Gemunden, op. cit., s. 1.

[16] Amy Lawrence, op. cit., s. 150.

KONTEKSTY NA MARGINESIE

Nie można dotknąć rzeczywistości. Widzimy tylko jej odbicia.
Douglas Sirk w rozmowie z Jonem Hallidayem[1]

Przekonanie, że kino gatunków, pomimo swego z natury eskapistycznego charakteru, jest rodzajem barometru nastrojów społecznych i przynosi – w zawoalowanej formie – odzwierciedlenie rzeczywistości, wydaje się powszechne wśród teoretyków zajmujących się filmem popularnym. Najczęściej cytowany autor zajmujący się teorią gatunku, Charles Altman, pisze o funkcjonalności gatunku[2] polegającej na zastępczym kanalizowaniu problemów życia codziennego w przestrzeni tekstu, pozwalającej w bezpiecznej formie rozwiązać trudne dylematy. Filmy Sirka, należące z jednej strony do obszaru kina modelu dominującego, z drugiej zaś – do sfery filmu progresywnego, w sposób niejednoznaczny metaforyzują napięcia lat pięćdziesiątych. Wśród autorów komentujących prace reżysera nie ma zgodności. Sabine Hake[3], a wcześniej Gertu Koch[4] twierdzą, że twórczość reżysera zawsze była odzwierciedleniem dominującej ideologii: w czasach niemieckich wpisywała się w oczekiwania nazistowskiej propagandy, w okresie amerykańskim odzwierciedlała konserwatyzm polityki Dwighta Eisenhowera. Antje Ascheid[5], a także inni autorzy dostrzegają w filmach zrealizowanych w USA

elementy progresywne, w sposób polemiczny odnoszące się do oficjalnych wartości Ameryki lat pięćdziesiątych.

Przychylając się do poglądu Ascheid, można uznać, że melodramaty Sirka metaforyzują wybrane problemy powojennych Stanów Zjednoczonych: przejście od porządku wojennego do pokojowego, narodziny konsumpcjonizmu, zmianę pozycji i struktury rodziny. Z drugiej jednak strony – realizacje autora *Wszystko, na co niebo pozwoli* zwykle uciekały od łatwych do zidentyfikowania kontekstów zakorzenionych w doświadczeniu życia codziennego. Czasem pojawiały się w filmach Sirka tropy niemal autobiograficzne – jak w *Szaleńcu Hitlera*, będącym rodzajem rozliczenia z własną przeszłością. Kiedy indziej nawiązania do realiów historycznych miały charakter czysto umowny i konwencjonalny. Tak było np. w przypadku *Hymnu bitewnego*, który – choć nie przynosi realistycznego obrazu wojny w Korei – zaczyna się wypowiedzią generała Earle'a E. Partridge'a – faktycznego uczestnika tego konfliktu – mającą stanowić rodzaj uwiarygodnienia opowiedzianej w filmie historii. W każdym przypadku jednak Sirk pozostawał mistrzem sztuczności, twórcą zdolnym kreować światy niezależne od rzeczywistości, w pełni autonomiczne; czytelne w kontekście obyczajowości lat pięćdziesiątych, ale także w oderwaniu od niej.

Reguła ta została jednak dwukrotnie zakłócona – raz świadomie przez samego Douglasa Sirka, który zgodził się na wbudowanie w swój ostatni film czytelnego kontekstu wywiedzionego ze skandalu związanego z osobą Lany Turner[6]; po raz drugi zaś przez czynniki niezależne od artysty, kiedy ujawniona została homoseksualna tożsamość jego największej gwiazdy – Rocka Hudsona.

Imitacja życia, choć powstała na podstawie książki Fannie Hurst napisanej w latach trzydziestych, zawiera w sobie czytelne odniesienie do kariery Lany Turner, grającej w filmie główną rolę. Aktorka ta zadebiutowała niewielkim epizodem w *Narodzinach gwiazdy* (*A Star is Born*, 1937, reż. William A. Wellman); sceny z jej udziałem zostały jednak usunięte w trakcie montażu. Sukcesy przyszły jednak dopiero w latach czterdziestych, a za znaczące osiągnięcie można uznać rolę w filmie *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946). Turner nie była wybitną aktorką; mroczny, przesycony erotyzmem czarny kryminał Taya Garnetta pozwalał jednak wykorzystać jej naturalne predyspozycje i typ urody doskonale korespondujący z postacią Cory Smith. Co ciekawe – w następnej dekadzie Turner otrzymała kilka ról w wartościowych filmach i zdołała, dzięki współpracy z dobrymi reżyserami, stworzyć w nich przekonujące kreacje. Zapewne najbardziej znaczącą produkcją z jej udziałem z tego okresu był zrealizowany ze sporym rozmachem dramat Marka Robsona *Peyton Place* (1958). Film – nominowany do Oscara w dziewięciu ka-

tegoriach, także za rolę pierwszoplanową w wykonaniu Lany Turner – wykraczał poza standardy hollywoodzkiego melodramatu i być może właśnie dlatego... nie otrzymał ani jednej statuetki. Był jednak świadectwem, że aktorka zdolna jest podjąć bardziej złożone wyzwania aktorskie.

Peyton Place to utwór, którego siła tkwi częściowo w odniesieniach do pozaekranowych kontekstów. Film został nakręcony według skandalizującej powieści Grace Metalious – autorki, która z całą pewnością nie realizowała wzorców literatury kobiecej. Sama zresztą czyniła wszystko, by zerwać ze stereotypowym wyobrażeniem kobiecości: zawsze w spodniach i flanelowej koszuli, bez makijażu, zbuntowana i arogancka, ostentacyjnie zaniedbująca obowiązki żony i matki, znana z upodobania do męskich rozrywek i używanego w nadmiarze alkoholu. Metalious zaprzeczała wprawdzie, by *Peyton Place* było powieścią autobiograficzną, jednak wielu komentatorów jej twórczości[7] zauważa zbieżności między fabułą książki a wydarzeniami z życia osobistego pisarki, która – podobnie jak narratorka „Peyton Place" – pochodziła z prowincjonalnego miasteczka, w którym panowały surowe zasady, będące w istocie wyrazem hipokryzji jego mieszkańców. Metalious zmuszona została w wieku siedemnastu lat do małżeństwa z powodu ciąży. Jej związek z Georgem Metaliousem zakończył się dopiero w 1957 roku – po sukcesie książki, która przyniosła autorce niezależność materialną.

Peyton Place (1957)

Film zrealizowany na podstawie bestsellerowej powieści wykorzystuje nie tylko pozatekstowe odniesienia związane z osobą pisarki, lecz także te, które wiążą się z osobą Lany Turner. Aktorka zagrała w adaptacji książki postać matki narratorki. Constance MacKenzie to postać w dużej mierze przypominająca aktorkę, która, podobnie jak bohaterka książki i filmu, samotnie wychowywała córkę z pozamałżeńskiego związku ze Steve'm Crane'em – właścicielem restauracji, którego Turner zresztą później poślubiła, by... rozstać się z nim po roku. Sama była nieślubnym dzieckiem hazardzisty zamordowanego w tajemniczych okolicznościach. Fakty z życia Lany Turner, a także plotki nagłaśniane przez pismo „Confidential" nie pozostały bez wpływu na decyzję powierzenia właśnie jej roli w *Peyton Place*. Choć jej konkurentkami były Olivia de Havilland i Jane Wyman, studio zdecydowało się na aktorkę z „biografią", której pozaekranowy wizerunek będzie lepiej korespondował z postacią skrywającą tajemnicę z przeszłości. Powszechnie znane były także złożone relacje Lany Turner z jej córką Cheryl Crane. Aktorka otaczała ją zaborczą miłością, a brukowe pisma donosiły, że kazała niani kąpać ją nawet wtedy, kiedy dziewczyna zaczęła miesiączkować. Także grana przez nią Constance kontroluje każdy krok swojej córki, nie zezwalając na kontakty z rówieśnikami, które mogłyby narazić na szwank dobre imię nastolatki. Turner nie była do końca świadoma, jak wiele cech granej przez nią bohaterki miło budzić skojarzenia z jej życiem prywat-

nym. Łatwiej było może je dostrzec samej Cheryl, która podczas hollywoodzkiej premiery wybuchła płaczem podczas sceny, w której Constance policzkuje swoją córkę.

Bohaterka *Peyton Place* jest kobietą zranioną. Wypiera ona ze swego doświadczenia wszystko to, co wiąże się z seksualnością, przenosząc jednocześnie swoje zahamowania na Allison, której odmawia prawa do jakichkolwiek związków. Publiczność filmu w podobny sposób postrzegała aktorkę, która związana była w tamtym okresie z Johnnym Stompanato – gangsterem o ambicjach producenckich. Turner nie umiała wyzwolić się z toksycznego układu z mężczyzną pragnącym osiągnąć dzięki pozycji gwiazdy osobisty sukces w branży filmowej. Choć Lana Turner konsekwentnie odmawiała przyznania mu pozycji producenta jej filmów, jednocześnie nie decydowała się na zerwanie. Kres relacji z gangsterem nie nastąpił nawet po sukcesie filmu, kiedy Stompanato w gwałtowny sposób zaczął okazywać zazdrość. Między kochankami dochodziło do rękoczynów; dodatkowo Turner – zbliżająca się do czterdziestego roku życia, co w latach pięćdziesiątych oznaczało wiek dojrzały – dowiedziała się, że jej partner jest od niej młodszy. Z jednej strony nasiliło to jej narastającą frustrację związaną z upływem czasu[8], z drugiej – pogłębiło przekonanie, że będzie zmuszona opłacać ewentualnych przyszłych partnerów, do czego zresztą faktycznie doszło już w przypadku Stompanato.

Finał związku Lany Turner z wykorzystującym ją gangsterem był niezwykle dramatyczny. Już po ceremonii wręczenia Oscarów dochodziło do gwałtownych konfliktów. Jeden z nich zakończył się niewyjaśnioną do dziś śmiercią mężczyzny. Podczas sprzeczki nastoletnia Cheryl pchnęła Stompanato nożem. Zgodnie z jej zeznaniami był to wypadek: dziewczyna chciała przestraszyć gangstera i zmusić go do opuszczenia domu. Ten, wybiegając z pokoju matki, nadział się na nóż, który przebił aortę i nerkę. Sąd uznał, że Cheryl pchnęła nożem kochanka swojej matki w obronie własnej i nie postawił jej zarzutu zabójstwa. Jednocześnie Lana Turner została pozbawiona praw rodzicielskich jako osoba niezdolna zapewnić córce właściwej opieki i normalnego domu rodzinnego. Panna Crane trafiła pod opiekę babki.

Skandal nieomal nie przerwał doskonale rozwijającej się kariery Lany Turner, która – choć nie otrzymała Oscara, wręczonego Joanne Woodward za rolę w *Trzech twarzach Ewy* Nunnally'ego Johnsona (*The Three Faces of Eve*, 1957) – stała się z dnia na dzień gwiazdą wielkiego formatu. Choć kontrowersje wokół jej życia prywatnego pomogły w promocji *Peyton Place*, producenci obawiali się, że fakt, iż aktorka został pośrednio wplątana w morderstwo, może zniechęcić widzów do oglądania kolejnych filmów z jej udziałem.

Reakcja widowni była jednak inna. Po śmierci Stompanato wpływy z wyświetlania *Peyton Place* wzrosły o 37 procent, co zresztą nie była dla Foksa – studia, które

wyprodukowało film – dostatecznym argumentem, by przedłużyć kontrakt z aktorką. Pisma brukowe donosiły bowiem, że Cheryl Crane nie zabiła gangstera w samoobronie, lecz... z zazdrości, związek matki, córki i Johnny'ego Stompanato miał natomiast charakter miłosnego trójkąta. Jedynym producentem, który zdecydował się zaryzykować był stale współpracujący z Douglasem Sirkiem Ross Hunter[9].

Studio Universal zaufało mu, mając w pamięci jego niezwykle udane posunięcia, które zaowocowały wypromowaniem grającego wcześniej w produkcjach klasy B Rocka Hudsona na gwiazdę wielkiego formatu. Propozycję przyjęła bez wahania także sama Lana Turner, która zdawała sobie oczywiście sprawę, że *Imitacja życia* będzie pełna odniesień do jej prywatności, ale jednocześnie nie mogła sobie pozwolić na odrzucenie jakiejkolwiek propozycji. Zgodziła się więc zagrać za połowę wcześniejszej gaży, której wysokość – około 2500 dolarów[10] tygodniowo – była i tak wystarczająca, by pozwolić jej spłacić narosłe przy okazji skandalu długi.

Film, będący oficjalnie adaptacją książki pod tym samym tytułem, jest w istocie remakiem melodramatu Johna Stahla nakręconego w 1934 roku. Sirk przyznaje, że nie czytał całej książki, której walory literackie zniechęciły go do lektury. *Imitacja życia* powstała więc na podstawie gotowego scenariusza, do

AUNT DELILAH'S
PANCAKE SHOP

którego reżyser wprowadził kilka zmian – mających między innymi nawiązywać do niedawnych wydarzeń z życia Turner.

Ostatnie dzieło Douglasa Sirka, podobnie jak *Peyton Place*, nawiązywało do wcześniejszego wizerunku Lany Turner, rozbudowując jednocześnie temat relacji matki i córki, który, choć wywiedziony z książki i obecny w pierwszej jej adaptacji, w wersji z 1959 roku został wyeksponowany. Film miał bowiem podsycać pogłoski o rywalizacji matki i córki o względy jednego mężczyzny, miał też – paradoksalnie – ukazywać Lanę Turner jako osobę zimną i niezdolną do zbudowania szczęśliwej rodziny, uzyskującą jednak w zamian fortunę i sławę. Choć – zgodnie z logiką kina gatunkowego – Lora „nawraca" się w finale, rozpoznając prawdziwe wartości i rezygnując z osobistego, egoistycznie pojętego szczęścia dla dobra córki, prawdziwą atrakcją dla widza było obcowanie z „zepsutą" kobietą sukcesu. Producenci, dając szansę aktorce, doskonale zdawali sobie sprawę, że umiejętne wykorzystanie i ogranie kontekstów pozafilmowych przełoży się na krociowe zyski. W scenariuszu umieszczono scenę, odnoszącą się do wydarzeń z życia Turner i jej córki – młoda bohaterka *Imitacji życia* otrzymuje na urodziny kucyka, podobnie jak Cheryl Crane, która także dostała taki prezent od swojej matki. Oczywiście zbieżność ta nie byłaby czytelna dla widza,

Imitacja życia (1934) Johna M. Stahla

gdyby „zaufani informatorzy" nie przekazali stosownych danych prasie. Podobnie było w innym przypadku: scenę, w której córka Lory otrzymuje świadectwo ukończenia gimnazjum nakręcono w szkole, do której uczęszczała panna Crane – ponownie tylko po to, by sprzedać tę informację dziennikarzom i zapewnić filmowi darmową reklamę.

Zabiegi producentów filmu były echem strategii zastosowanej ponad dwadzieścia lat wcześniej przez Fannie Hurst, która – opowiadając historię związku dwóch kobiet pozostających w relacji podległości, ale i specyficznie pojętej przyjaźni – odwołała się do własnej biografii. Ją bowiem także łączyła niejednoznaczna relacja z czarnoskórą sekretarką Zorą Neale Hurston, która była nie tylko najbliższym współpracownikiem, ale także towarzyszką i przyjaciółką. Związek Lory i Annie nie jest oparty na zasadach ekwiwalencji i wzajemności. Biała kobieta zwraca się do swej służącej-przyjaciółki po imieniu, Annie niezmiennie tytułuje ją „miss Lora"; jest jej oddana, ale także podporządkowana, co uważa zresztą za stan naturalny i właściwy. Co więcej – szczerze potępia postawę swojej córki, która pragnie odrzucić uwarunkowania narzucane jej przez rasę. W relacji Hurst i jej sekretarki odnajdziemy podobny rys. Pisarka była na swój sposób zafascynowana[11] Zorą, odnosiła się do niej jednak w sposób, który bynajmniej

MEREDITH
NO
GREATER
GLORY
IMPERIAL

nie potwierdzał ich równego statusu. Z jednej strony traktowała ją jako partnerkę, wielokrotnie przeciwstawiając się przejawom dyskryminacji rasowej, z drugiej zaś – na swój sposób „zawłaszczała". swoją sekretarkę. Hurston[12] wspomina, że pisarka często w sposób spontaniczny organizowała ich wspólne działania, np. zabierała ją w długie i kosztowne podróże, nie zastanawiając się przy tym, czy pomysły te nie kolidują z jej planami.

Zora Neale Hurston była utalentowaną osobą – sama pisała, ujawniając talent wyższej próby, niż ten, którym dysponowała Fannie Hurst. Nie osiągnęła jednak sukcesu, co zapewne było uwarunkowane także jej przynależnością rasową. W latach trzydziestych czarnoskóra pisarka nie mogła liczyć na zbyt wiele. Choć Hurston, podobnie jak Sarah Jane z *Imitacji życia*, miała wyjątkowo jasną skórę, musiała pogodzić się z rolą limitowaną przez jej etniczną tożsamość. Fannie Hurst zdawała sobie z tego sprawę: jej *Imitacja życia* – pozostając powieścią z kręgu literatury popularnej – była rodzajem „spowiedzi" autorki. *Imitacja życia* Douglasa Sirka, także odwołująca się do kontekstów pozafilmowych, była zaś przede wszystkim produktem[13]. A jednocześnie – podobnie jak inne melodramaty twórcy *Wszystko, na co niebo pozwoli* – oferowała niepowtarzalną możliwość zetknięcia z „powierzchnią rzeczy": powtarzalną strukturą wygenerowaną przez system kina hollywoodzkiego, która pozwalała wnikliwym wi-

dzom wejrzeć w głąb, odnaleźć nieoczekiwane sensy, uruchomić semantyczny rezonans.

Znaczenia nadbudowane nad *Imitacją życia* zostały niejako „zaprojektowane" przez studio Universal, by zwiększyć komercyjny potencjał filmu, który wchodził na ekrany w aurze skandalu. Paradoksalnie jednak, działania producentów stały się „wskazówką" dla widzów dokonujących radykalnego odczytania dzieł artysty; często w całkowitym oderwaniu od pierwotnego kontekstu i zakresu intencjonalnych sensów. Biografia aktora dwukrotnie stała się podstawą rozszerzenia i przemodelowania odbioru dzieł Sirka. W drugim przypadku jednak stało się to bez udziału twórców, na skutek czynników o zewnętrznym charakterze. Nastąpiło to także w momencie, kiedy reżyser już od dawna zaprzestał działalności. Nowe znaczenia jego dzieł stały się więc aktualne nie dla pierwotnej ich publiczności, lecz dla kolejnych pokoleń odkrywających filmy artysty jako „głos z minionej epoki". Pojawiły się one – podobnie, jak w przypadku *Imitacji życia* – jako echo skandalu związanego tym razem z osobą Rocka Hudsona.

Aktor ten, choć w latach pięćdziesiątych nie było to powszechnie wiadome, tworzył w kinie wizerunek niemający nic wspólnego z jego życiem osobistym. Idol zakochanych w nim kobiet, stanowiących większą część publiczności filmów Sirka, był zdeklarowanym homoseksualistą. Oczywiście, jak wielu

innych aktorów hollywoodzkich, zmuszony był ukrywać swoją tożsamość seksualną. Udawało mu się to zresztą bardzo dobrze: Hudson nie należał do grona skandalistów, a swoje życie prywatne starannie ukrywał przed wścibskimi dziennikarzami. Przez pewien czas był także żonaty, co stanowiło rodzaj dodatkowego kamuflażu. Prasa brukowa parokrotnie chciała opublikować kompromitujące aktora teksty, jednak studio filmowe konsekwentnie chroniło go wpłacając spore łapówki lub oferując w zamian... sensacyjne informacje dotyczące mniej ważnych aktorów, co zresztą niejednokrotnie doprowadzało ich kariery do ruiny[14]. Universal nie tylko starał się nie dopuścić do ujawnienia homoseksualizmu Hudsona, ale stale budował jego wizerunek jako „stuprocentowego mężczyzny": w sponsorowanym artykule w piśmie „Silver Screen" (styczeń 1953) pisano, że aktor musiał zamówić do swojego apartamentu meble dla „chłopa na schwał", które mogłyby pomieścić odzież aktora, gdyż w istocie wyróżniał się znacznym wzrostem i atletyczną posturą.

„Odkrycie" Sirka przez środowisko homoseksualne nastąpiło więc znacznie później – w latach osiemdziesiątych, kiedy tożsamość Rocka Hudsona została ujawniona w bardzo dramatycznych okolicznościach. Wspomina o tym Barbara Klinger:

> W latach osiemdziesiątych, kiedy Hudson przyznał, że jest chorym na AIDS homoseksualistą, filmy Sirka stały się nośnikiem niejednoznacznych sensów genderowych. Miast potwierdzać obraz gwiazdora stworzony w latach pięćdziesiątych, media zaczęły ujawniać machinacje przemysłu filmowego związane z jego wizerunkiem. Melodramaty z udziałem Hudsona stały się wyrazem zderzenia między heteroseksualnymi rolami aktora a jego homoseksualnym życiem prywatnym, co oczywiście generowało zainteresowanie samymi filmami, oglądanymi zarówno z perspektywy progresywnej, jak i homofobicznej[15].

Postać Rocka Hudsona stała się kluczem do nowego odczytania filmów Sirka, które zostały włączone do obszaru homoseksualnej subkultury. Stało się to przy tym na zasadzie zawłaszczenia, a nie odkrycia niejawnych treści, których doszukiwano się wielu filmach z kręgu dominującego kina, np. w *Spotkaniu* (*Brief Encounter*, Wielka Brytania 1945)[16]. O ile bowiem w przypadku filmu Davida Leana, możemy mówić o ukrytym przesłaniu wpisanym w scenariusz przez homoseksualnego autora, o tyle w przypadku Sirka tego rodzaju intencja nie występowała.

Publiczność, świadoma tożsamości seksualnej autora, samodzielnie dokonała zderzenia wątków wpisanych w same dzieła z pozafilmowym kontekstem, wynikającym z tragedii Rocka Hudsona. Dzieła Sirka – zwłaszcza *Wszystko, na co niebo pozwoli*, *Pisane na wietrze* i *Wspaniała obsesja*, a więc

najważniejsze utwory z udziałem aktora – zawierają bowiem niewątpliwie przesłanie o „trudnej miłości", której spełnienie limitowane jest przez czynniki obiektywne: ograniczenia będące konsekwencją różnic generacyjnych czy klasowych. Miłość homoseksualna, choć nieobecna w dosłowny sposób w żadnym ze wspomnianych utworów, została uznana za kolejny element w szeregu ukazywanych przez Sirka „niemożności".

Dla widzów – zwłaszcza tych nastawionych homofobicznie – choroba aktora nadawała filmom, w których wystąpił, wymiar sensacyjny. Wielu z nich doszukiwało się ukrytych treści w kwestiach dialogowych, mających rzekomo świadczyć o chęci „ujawnienia" – tzw. coming out. Innych – przede wszystkich należących do środowiska homoseksualnego – fascynowała sytuacja, w której tekst zaczyna żyć własnym życiem, odrywa się od pierwotnego kontekstu i staje się własnością publiczności, gotowej często całkowicie zaprzeczyć jego pierwotnym znaczeniom.

Status aktora uległ radykalnej zmianie. Bohaterowie grani przez Rocka Hudsona nie byli przecież „zwykłymi mężczyznami", lecz raczej szczególnego rodzaju fantazmatami przeznaczonymi dla kobiet. Nie były to przy tym fantazmaty zaprzeczające stereotypowi „kobiety-spektaklu", będącej znakiem męskiej przyjemności wpisanej w kino gatunkowe. Rock Hudson – jako postać ekranowa występująca pod zmieniającymi się imionami i ubrana w różne kostiumy – został

wytworzony przez dominujący system kulturowy. Był on więc przeznaczony dla kobiet, ale nieukształtowany według ich rzeczywistych potrzeb. Hudson był raczej mężczyzną, którego właśnie mężczyźni chcieliby zaproponować kobietom jako ucieleśnienie wszelkich cnót.

Na tle innych bohaterów kina lat pięćdziesiątych Rock Hudson wydaje się przypadkiem wyjątkowym. Jego *image* był bardzo spójny. Hollywood prezentował go jako „porządnego faceta", ucieleśnienie wartości, oddanego partnera, który spełniał się poza sferą seksualną: w roli społecznej jaka przypadała mężczyźnie zakładającemu rodzinę. W jednym z pisemek dla fanów aktora, w artykule, w którym Hudsona przeciwstawiano Jamesowi Deanowi, napisano:

> Publiczność ma już dość zgnilizny. Oto Rock Hudson. Jest ucieleśnieniem pełni. Nie poci się... Pachnie mlekiem. Uosabia czystość i szacunek – ten chłopiec jest nieskażony[17].

Duże znaczenie miał fakt, że ujawnienie homoseksualizmu Rocka Hudsona nastąpiło w szczególnych, bardzo przy tym dramatycznych, okolicznościach. Prawda wyszła na jaw, kiedy dziennikarze odkryli powód jego pobytu w jednej z klinik we Francji, w której aktor leczył się z dolegliwości związa-

nych z AIDS. Hudson przez dłuższy czas ukrywał swoją chorobę, co wzbudziło raczej zgorszenie i niesmak, niż współczucie opinii publicznej.

Powodem takich reakcji był skandal, który wybuchł w związku z udziałem aktora w serialu *Dynastia* (*Dynasty*). Zagrał on w dziewięciu epizodach nakręconych w latach 1984–1985, czyli w czasie, kiedy był już chory i wiedział o tym. W jednym z nich namiętnie całuje gwiazdę serii – Lindę Evans. Aktor nie poinformował partnerki o swojej chorobie, nie skłonił też producentów do rezygnacji ze sceny. Warto przy tym pamiętać, iż w latach osiemdziesiątych uważano, że pocałunek może prowadzić do zarażenia. W ten sposób Rock Hudson, miast stać się przykładem człowieka odważnie zmagającego się ze śmiertelną chorobą, został uznany za tchórza. Stało to w sprzeczności ekranowym wizerunkiem wykreowanym przez wytwórnię Universal.

Ciekawe jest, że queerowe/homoseksualne odczytanie filmów Sirka, które zyskało umocowanie dopiero wraz z ujawnieniem homoseksualizmu i choroby Rocka Hudsona, było możliwe znacznie wcześniej. Pionierem tej strategii stał się jeden z czołowych przedstawicieli nowego kina niemieckiego – Rainer Werner Fassbinder[18], który jako pierwszy twórca dokonywał reinterpretacji prac swojego rodaka.

Fassbinder, podobnie jak Sirk, zafascynowany teatrem Brechta, poszukiwał w melodramacie przede wszystkim sztuczności, szczególnego rodzaju

uwznioślenia, które pozwalało paradoksalnie na przemycanie radykalnego przekazu jego dzieł. Do twórczości Sirka nawiązywał przede wszystkim w filmach *Handlarz czterech pór roku* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971) oraz późniejszym *Strach zżerać duszę* (*Angst essen Seele auf*, 1974). Ślady tych inspiracji znajdziemy jednak także w innych filmach, na przykład w *Marcie* (*Martha*, 1971), w których wykorzystane zostały formalne pomysły mające źródło w rozwiązaniach stosowanych przez Sirka. *Strach...* to film traktowany przez Fassbindera jako remake *Wszystko, na co niebo pozwoli*, *Handlarza...* zaś należałoby uznać za wariację na temat *Pisanego na wietrze*, zawierającą jednak także odniesienia do innych filmów oraz obecnego we wszystkich utworach stylu mistrza melodramatu.

Strach zżerać duszę jest w warstwie fabularnej przeróbką scenariusza *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Fassbinder dokonuje przewartościowania oryginału już na płaszczyźnie fabularnej. Podobnie jak w filmie Sirka, treścią jego dzieła jest związek starszej kobiety i młodszego mężczyzny, których oddziela nie tylko wiek, ale także przynależność do różnych klas społecznych i ras. W *Strach zżerać duszę* różnica ta przebiega jednak na innych poziomie. Emmi nie jest bowiem bogata. Jest sprzątaczką, należy więc do najniższej klasy. Trudno więc

Na następnych stronach: *Strach zżerać duszę* (1974) Rainera Wernera Fassbindera

wyobrazić sobie, aby jej ukochany znajdował się jeszcze niżej. Okazuje się to jednak możliwe. Ali jest bowiem nielegalnym imigrantem, gastarbeiterem pracującym w warsztacie samochodowym. Jego status określają także kwestie rasowe. Co ciekawe, Fassbinder ukazuje Emmi także jako postać sytuującą się na granicy „niemieckości". Choć sama jest Niemką, nosi polskie nazwisko po zmarłym mężu.

Nawiązania do *Wszystko, na co niebo pozwoli* nie kończą się na poziomie fabularnym. Fassbinder odwzorowuje także rozwiązania formalne bliskie Sirkowi, ponownie dokonując przesunięcia na poziomie znaczeniowym. Nawiązania te polegają przede wszystkim na przywołaniu koncepcji wewnętrznej ramy.

W reinterpretacji Fassbindera akcenty zostają rozłożone inaczej. Film, koncentrując się na odzwierciedleniu rzeczywistości społecznej Niemiec, nie wprowadza pierwotnie widza w świat konwencji gatunkowej. Elementy melodramatu, sygnalizowane przez wspomniane wcześniej rozwiązania formalne, są celowym „zgrzytem", zdecydowanie odstającym od realistycznej formy filmu. Sam reżyser tłumaczył ten zabieg między innymi pragnieniem ukazania możliwości przeżywania wielkich uczuć także przez przeciętnych i banalnych bohaterów. Przedstawienie ich w optyce zaczerpniętej z melodramatu miało zaś ilustrować paradoks polegający na tym, że proletariat, do którego zwracał się swoimi filmami twórca *Marty*, najczęściej nie wykazywał zainteresowania sztuką eks-

perymentalną, preferując w zamian teksty należące do obszaru kultury popularnej i tym samym odzwierciedlające wrogą masom ideologię.

Ciekawe rozwiązania znajdziemy także w drugim z inspirowanych twórczością Sirka filmów – *Handlarzu czterech pór roku*. W tym przypadku nawiązania fabularne nie są tak oczywiste. Najwięcej elementów zostało tym razem zaczerpniętych z filmu *Pisane na wietrze*. Choć Fassbinder nie podąża dosłownie za fabułą filmu Sirka, opowiedziana w *Handlarzu...* historia rozgrywa się w podobnym, trójkątnym układzie między bohaterami. W *Pisanym na wietrze* postaciami dramatu są przedsiębiorca Kyle, jego narzeczona, a potem żona, Lucy, oraz przyjaciel domu Mitch – pracujący w firmie swojego przyjaciela i jednocześnie skrycie zakochany w jego żonie. Treścią filmu jest rozpad małżeństwa spowodowany alkoholizmem Kyle'a i zazdrością. Fassbinder ponownie przesuwa swoich protagonistów w dół drabiny społecznej. Bohater jego filmu nie jest wielkim biznesmenem, lecz drobnym przedsiębiorcą, zajmującym się sprzedażą owoców. Motyw trójkąta, w którym jedną ze stron staje się przyjaciel z wojska zostaje tu wprawdzie przywołany, lecz jednocześnie przesunięty i zmarginalizowany. Także obecny w strukturze głębokiej filmu *Pisane na wietrze* wątek klasowy poddany zostaje reinterpretacji. Zamiast dążenia do społecznego awansu obecnego w filmie Sirka, jesteśmy świadkami zbliżenia się do proletariatu. Główny bohater *Handlarza...*, Hans, pochodzi bowiem z burżuazyjnej rodziny, a je-

go decyzja o zajęciu się handlem owocami staje się przyczyną odrzucenia go przez rodzinę.

W melodramacie Fassbinder poszukiwał nie prawdziwych emocji, ale rozwiązań pozwalających mu tworzyć własny wariant efektu obcości, kreujący krytyczny dystans widza, ale także podkreślający nieuchronność sytuacji, w których znajdują się jego bohaterowie.

Thomas Elsaesser pisze:

> Siła hollywoodzkiej tradycji, którą (Fassbinder – dop. A.P.) zaadaptował (...), polega na tym, iż jej nakierowanie na figury negatywnej podmiotowości – niespełnioną miłość, płonną nadzieję, oczekiwanie bez końca, bolesne zmieszanie, tragiczne nieporozumienie, zawiedzione zaufanie, przerażającą niewiarę w siebie i podejrzliwość – doskonale uzmysławia skalę, w jakiej, nawet w modelu hollywoodzkim, podmiotowość musi być definiowana negatywnie [...]. Wchłonięcie melodramatów Sirka przez Fassbindera wydaje się zrozumiałe, gdy spojrzymy na gatunek z perspektywy, która ukaże jego najbardziej „podejrzaną" cechę: nieautentyczność[19].

Fassbinder mieści się w takim rozumieniu queer, które wykracza poza trop homoseksualny[20]. Istotą pojęcia jest dla niego różnica materializująca się przede wszystkim na poziomie klasowym. Jednak filmy Fassbindera projektują

także możliwość wpisania Sirka w krąg kina „wrażliwości homoseksualnej". Wynika to nie tylko z tożsamości seksualnej samego artysty, ale także z sugestii zawartych w *Handlarzu czterech pór roku*, którego bohater przeżywa nie tylko kryzys małżeński, ale także kryzys tożsamości seksualnej.

Wiele lat później, już ze świadomością homoseksualizmu Rocka Hudsona, reinterpretacji twórczości Sirka dokonał Todd Haynes[21] – twórca jednego z najbardziej osobliwych filmów niezależnych ostatnich lat – *Daleko od nieba* (*Far From Heaven*, 2002). Nie proponuje on widzowi prostej reinterpretacji melodramatów Sirka w kontekście homoseksualizmu. Interesuje go raczej uruchomienie gry tekstów, którą konstruuje w oparciu o trzy filmy: *Wszystko, na co niebo pozwoli*, *Pisane na wietrze* oraz *Imitacja życia*. Fabuła *Daleko od nieba* jest stosunkowo prosta i zawiera elementy zaczerpnięte ze wspomnianej „trylogii represji": film opowiada o kobiecie, która dowiaduje się o zdradzie męża, a sama zakochuje się z wzajemnością w czarnoskórym ogrodniku. Jej małżeństwo rozpada się, gdy Frank, odkrywający swoją prawdziwą tożsamość, porzuca ją dla mężczyzny. Ona natomiast nie decyduje się na związek z człowiekiem, którego kocha. Zresztą także Raymond obawia się ostentacyjnego przełamania dzielących ich barier. Strategia reżysera nie polega jednak tylko na dodaniu do zaczerpniętych z dzieł

Na następnej stronie: *Daleko od nieba* (2002) Todda Haynesa

Sirka wątków jednoznacznie homoseksualnych, które oczywiście nie mogłyby pojawić się w hollywoodzkim filmie z lat pięćdziesiątych. Zamysł artysty wyjaśnia znakomicie pierwotny tytuł filmu: *Powierzchnia rzeczy* (*The Surface of Things*). Choć ostatecznie zdecydowano się na inny wariant, to właśnie ten odrzucony przez producentów tytuł najlepiej oddaje sens dzieła i sposób jego konstruowania przez reżysera. Twórca przywołał go w jednej z najważniejszych scen filmu, w której bohaterowie rozmawiają o możliwości związku osób o różnym kolorze skóry. „Zajrzeć pod powierzchnię rzeczy" znaczy tu tyle, co nie zwracać uwagi na kolor skór, szukać istoty człowieka poza jego przynależnością rasową. Ale Haynes rozszerza znaczenie pierwotnego tytułu utworu. W jego filmie ważne jest bowiem to, co „znajduje się na powierzchni", to, co zostaje ujawnione. Dotyczy to nie tylko tematu miłości homoerotycznej, będącego w czasach, kiedy Sirk realizował swoje melodramaty, tematem tabu. Ujawnieniu ulegają także strategie melodramatu – po pierwsze przez ich oderwanie od oryginalnego kontekstu, po drugie zaś – przez oddzielenie „niefunkcjonalnej powierzchni" od „nieobecnej warstwy symbolicznej". Film Haynesa nazywa rzeczy po imieniu. Nie tylko przywracając nienazwanej przez Sirka represji jedno z jej imion, ale także projektując strategię odczytywania tekstu dzieła z pozycji kontekstu na marginesie. Dramat Lany Turner został cynicznie wykorzystany do promocji *Imitacji*

życia, tragedia Rocka Hudsona dopisała do filmów Sirka ponurą kodę, artyści – Fassbinder i Haynes, a także wielu innych reżyserów[22] – dokonali rodzaju legitymizacji strategii radykalnej reinterpretacji, która jest przecież dostępna każdemu widzowi.

Przypisy

[1] Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, London: Faber and Faber 1987, s. 151.
[2] Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino" 1987, nr 6, s. 22.
[3] Sabine Hake, *The melodramatic imagination of Detlef Sierck: Final Chord and its resonances*, „Screen" 1997, vol. 38, nr 2, s. 144.
[4] Gertu Koch, *From Detlef Sierck to Douglas Sirk*, tłum. Gerd Gemunden, „Film Criticism" 1999, no. 1, s. 118-119.
[5] Antje Ascheid, *A Sierckian Double Image: The Narration of Zarah Leander as a National Socialist Star*, „Film Criticism" 1999, no. 1, s. 46.
[6] Por. np. Jackie Byars, *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1991, s. 238.
[7] Por. Sam Kashner, Jennifer MacNair, *The Bad and the Beautiful. Hollywood in the Fifties*, New York–London: W.W. Norton and Company 2002, ss. 248-249.
[8] Aktorka wahała się, czy przyjąć rolę w *Peyton Place*, argumentując, że jest zbyt młoda, by zagrać postać matki dorosłej niemal dziewczyny. Piszą o tym Sam Kashner, Jennifer MacNair, op. cit., s. 257. W trakcie realizacji filmu Lana Turner miała 37 lat.
[9] Właść. Martin Fuss.

[10] Aktorka otrzymała także procent od wpływów, co w konsekwencji sprawiło, że *Imitacja życia* stała się jej największym sukcesem finansowym.

[11] Fannie Hurst daje wyraz tej fascynacji w artykule opublikowanym po śmierci Zory. Por. Fannie Hurst, *Zora Hurston: A Personality Sketch*, „Yale University Library Gazette" 1961, nr 35, ss. 17-22.

[12] Zora Neale Hurston, *Two Women in Particular* [w:] tejże, *Dust Tracks on a Road*, Philadelphia: J.B. Kippincott 1942, ss. 238-243.

[13] Sirk zdawał sobie sprawę, że producenci manipulowali Laną Turner: Por. James Harvey, *Sirkumstantial Evidence*, „Film Comment" 1978, nr 14, s. 54.

[14] Por. Sam Kashner, Jennifer MacNair, op. cit., s. 149.

[15] Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning. History, Culure and the Films of Douglas Sirk,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1994, s. 158.

[16] Andy Medhurst, *That Special Thrill: „Brief Encounter", Homosexuality and Authorship*, „Screen" 1991, nr 32, s. 2.

[17] Brak oryginalnego źródła cytatu. Cytat za: Sam Kashner, Jennifer MacNair, op. cit., s. 146. Autorzy przytaczają też anegdotę, która przeczy temu cokolwiek wyidealizowanemu wizerunkowi. Podobno agent aktora wielokrotnie zarzucał Hudsonowi, że jego ciało wydziela intensywny zapach i doradzał używanie dezodorantów (które w latach pięćdziesiątych reklamowane były jako produkt przeznaczony dla kobiet). Aktor zwykł wtedy odpowiadać, że tylko „cioty" używają dezodorantów.

[18] Szerzej o relacjach twórczości Fassbindera i Sirka piszę w: Andrzej Pitrus, *Chcemy tylko, aby nas kochano: Douglas Sirk i Rainer Werner Fassbinder* [w:] Andrzej Gwóźdź (red.), *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, Kraków: Rabid 2004, ss. 181-188.

[19] Por. Thomas Elsaesser: *A Cinema of Vicious Circles*, [w:] Laurence Kardish, Juliane Lorenz: *Rainer Werner Fassbinder*, New York 1997, s. 19.

[20] Takie rozumienie tego pojęcia znajdziemy między innymi w: Inga Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2004.

[21] Więcej na ten temat w: Andrzej Pitrus, *Nam niebo pozwoli. O filmowej i telewizyjnej twórczości Todda Haynesa*, Kraków: Rabid 2005.

[22] Do inspiracji filmami Sirka przyznają się m.in. Amos Poe, Allison Anders, Quentin Tarantino i wielu innych.

KSIĄŻKI, KTÓRYCH NIE CHCE SIĘ CZYTAĆ

– Od dawna już nie widziałem książek. A w ciągu ostatnich lat bardzo niewiele czytałem.
– Pewnie pan nie mógł. Książki są zbyt ciężkie, aby je taszczyć ze sobą w tornistrze.
– Są także zbyt ciężkie, aby je taszczyć ze sobą w głowie. Nie pasują do tego, co się dzieje. A tych, które pasują, nie chce się czytać.
Erich Maria Remarque, *Czas życia i czas śmierci*

Literatura z całą pewnością nie jest najważniejszym punktem odniesienia twórczości Douglasa Sirka. Choć reżyser był człowiekiem oczytanym, doskonale orientującym się w kierunkach współczesnej prozy i dramatu, w filmach nie dawał temu wyrazu. Marzył wprawdzie o nakręceniu autorskiego projektu przygotowywanego wspólnie z Eug□ne'em Ionesco, ale w realizacjach hollywoodzkich rzadko sięgał po inspiracje literackie. Jeśli to czynił, najczęściej wykorzystywał popularne powieści, często modyfikując ich pierwotny charakter. Tak było w przypadku „Wspaniałej obsesji", która z umoralniającej opowieści w duchu chrześcijańskiego „fundamentalizmu" stała się w rękach Douglasa Sirka „melodramatem samym". Należy jednak pamiętać, że Sirk nie zawsze świadomie zmieniał wymowę literackich pierwowzorów – jak sam bowiem przyznawał, nie czytał

niektórych adaptowanych książek – np. „Imitacji życia" Fannie Hurst, która była podstawą scenariusza jego ostatniego filmu – twierdząc, że go nużą i szkoda mu czasu na literaturę tak mizernej jakości. Twórca posługiwał się w takim wypadku gotowymi opracowaniami dostarczanymi przez studio, na podstawie których – już w porozumieniu z reżyserem – powstawały ostateczne wersje scenariuszy. Ciekawe jest też, że dwukrotnie „adaptacje" dzieł literackich były w istocie remake´ami wcześniejszych filmów: w obydwu przypadkach – *Wspaniałej obsesji* i *Imitacji życia* – podpisanych przez Johna Stahla, jednego z mistrzów melodramatu lat trzydziestych. Zmiany, jakie wprowadzono na przykład w fabule *Imitacji życia*, były w większym stopniu polemiką ze zrealizowanym ponad dwadzieścia lat wcześniej filmem, a nie z książką Hurst. Można to zauważyć, dokonując porównania powieści i dwóch filmowych adaptacji. W wersji Sirka nie zostają przywrócone żadne z motywów, które pominął Stahl. Obydwa filmy w tym samym momencie „wkraczają" w fabułę pierwowzoru, w którym występują wątki rozgrywające się jeszcze przed spotkaniem głównych bohaterek. Scenarzysta filmu Sirka dokonał więc dalszej redukcji i zastąpił elementy, które nie korespondowały z oczekiwaniami widza końca lat pięćdziesiątych, własnymi pomysłami, niemającymi już nic wspólnego z rozwiązaniami zaproponowanymi przez pisarkę.

Popularna literatura była dla Sirka także prostym „dostawcą" fabuł. O ile bowiem w wypadku *Wspaniałej obsesji* i *Imitacji życia* wzajemne relacje dzieł literackich i filmowych wydają się interesujące, o tyle np. *Pisane na wietrze* to po prostu autonomiczne dzieło, przejmujące jedynie z tekstu Roberta Wildera zarys fabuły i relacji między bohaterami. Film Sirka jest raczej „pasożytem" niż prawdziwą adaptacją. W żadnym razie nie jest świadectwem odbioru dzieła ani jego trwania w zmienionym kontekście, o którym pisała Alicja Helman:

> Dzięki filmowym aktom zdrady dzieło wkracza we wciąż nowe sytuacje komunikacyjne, zdobywa nowych odbiorców, podejmuje z nimi kolejne dialogi i gry. Ostatecznie zaś liczy się przede wszystkim autonomiczna wartość filmu, który swoje powstanie może zawdzięczać nieskończenie wielu możliwym źródłom inspiracji[1].

Sirk, mimo powyższych uwag, był świadomy prawidłowości opisanej w „Twórczej zdradzie". Zdawał sobie jednak także sprawę, że konwencje kina gatunkowego stanowią gorset, z którego trudno się wyzwolić, dokonując „wzbogacenia" wyjściowego materiału nowymi wartościami[2]. Niejako w zamian, już pod koniec swojej kariery w wytwórni Universal, postanowił przeprowadzić operację odwrotną, dokonując „przetłumaczenia" wartościowej literatury na język popularnego kina.

Po wielką literaturę Sirk sięgnął już w latach czterdziestych, realizując adaptację powieści Czechowa „Dramat na polowaniu". Jego *Letnia burza* w interesujący sposób zapowiada gatunkowe realizacje następnej dekady. Dotyczy to zarówno stylu – w filmie pojawiają się charakterystyczne ujęcia z wykorzystaniem wewnętrznych ram dzielących kadr – jak i elementów melodramatycznej formuły. Film opowiada wprawdzie historię, która nie realizuje klasycznego wzorca melodramatu, ale w finale przywołany zostaje motyw będący jednym z konstytutywnych tropów tego gatunku.

W książce Czechowa reżysera zainteresował przede wszystkim wątek schyłku arystokracji, który zresztą w samej powieści jest raczej marginesowy. Książka została napisana w latach osiemdziesiątych XIX wieku, akcję filmu zaś przeniesiono w realia przed- i porewolucyjnej Rosji. Intencją pisarza było raczej sparodiowanie formuły powieści kryminalnej, a także – jak proponuje René Śliwowski w posłowiu do polskiego wydania „Dramatu na polowaniu" – polemika z Fiodorem Dostojewskim[3]. Sirk zaś całkowicie porzucił tego rodzaju konteksty.

Bohater filmu – sędzia Fiodor Pietrow – angażuje się w romans z chłopką. Jednocześnie stara się o względy Nadii Kaleniny, traktując Olgę, która wychodzi za mąż za chorobliwie zazdrosnego Antona – jako rodzaj zabawki. Igrając z uczuciami, doprowadza do tragicznego finału: podczas polowania zabija Olgę

i przyczynia się do oskarżenia i skazania jej męża, który zostaje zesłany na Syberię, gdzie ma do końca życia pracować w kopalni soli. Dręczony wyrzutami sumienia, spisuje pamiętnik, który po siedmiu latach wręcza Nadii, prowadzącej, już po rewolucji 1917 roku, wydawnictwo. Ta postanawia przekazać rękopis policji. Nie ma jednak odwagi i decyduje się oddać go byłemu ukochanemu. Fiodor waha się: z jednej strony chce odkupienia winy, z drugiej – boi się odpowiedzialności za popełnioną zbrodnię. I tu wkracza Los – na skutek przypadku koperta z obciążającymi go wspomnieniami trafia do skrzynki pocztowej. Bohater próbuje ją odzyskać, wyrywając listonoszowi worek z korespondencją, ale – uciekając ze swoją zdobyczą – spotyka patrol policyjny i zostaje zastrzelony przez jednego z funkcjonariuszy.

Ostatnia scena filmu, będąca wyraźnym ukłonem w stronę konwencji melodramatu, nie ma nic wspólnego z pierwowzorem literackim. U Czechowa bohater wręcza bowiem autobiograficzną powieść redaktorowi, który nie uczestniczy w dramatycznych wydarzeniach. Nie szuka też odkupienia – tu właśnie Czechow wdaje się w dyskusję z autorem „Zbrodni i kary", w którego powieściach zbrodnia zawsze musiała być odkupiona; jeśli nie dosłownie, to przynajmniej w formie ekspiacji. „Spowiedź" Kamyszewa – tak nazywa się w powieści główny bohater – taką ekspiacją nie jest; raczej bezczelnym wyznaniem zbrod-

niarza, który „bawi się" popełnionym przez siebie przestępstwem, będącym dla niego punktem wyjścia do igrania z samą literaturą. Powieść Czechowa ma bowiem charakter autotematyczny – Kamyszew jest w niej jednocześnie fikcyjnym tworem Czechowa i „wewnętrznym" autorem tekstu, często zresztą ujawniającym swoją obecność. Sirk dokonał więc adaptacji zaprzeczającej wymowie oryginału, proponując odczytanie Czechowa w duchu Dostojewskiego, a nie w opozycji do niego.

Najciekawszą konfrontację literatury i filmu znajdziemy jednak nie w nie do końca udanej *Letniej burzy*, lecz w dwóch filmach z końca lat pięćdziesiątych. Pierwszy z nich – *Wyblakłe anioły* – został zrealizowany na podstawie powieści Williama Faulknera – autora blisko współpracującego z przemysłem filmowym[4]. „Punkt zwrotny" został napisany w 1935 roku i już wtedy Sirk, pracujący w tym okresie dla niemieckiej wytwórni UFA, nosił się z zamiarem dokonania adaptacji. Pomysł nie spotkał się jednak z przychylnością władz, które uważały, iż tekst amerykańskiego pisarza jest nihilistyczny i nie koresponduje z oficjalną polityką III Rzeszy. Po ponad dwudziestu latach Sirk Powrócił do pomysłu. Co ciekawe, nie z własnej inicjatywy, lecz studia, które zaproponowało zakupienie

Wyblakłe anioły (1959)

3·9, 1934

LOUIS
D AIR
NEW ORL

praw do powieści. Sirk, mając w pamięci nieudane pertraktacje z UFA, z entuzjazmem zgodził się zaangażować w realizację.

Film był od początku traktowany jako realizacja niszowa. Twórca otrzymał niewielki budżet i musiał wykorzystać taśmę czarno-białą. Sam pierwowzór literacki poddany zaś został daleko idącej modyfikacji, mającej na celu eliminację „niefilmowych" elementów prozy Faulknera. Książka opowiada historię reportera próbującego wniknąć do świata pilotów zarabiających wykonywaniem niebezpiecznych ewolucji powietrznych. Faulkner – chcąc wzmocnić efekt odrębności świata ryzykujących życie desperatów – pozbawił reportera pełnej tożsamości. W powieści nie ma on imienia, przypomina ducha, postać pozbawioną cielesności. Pisarz tłumaczył swój pomysł prostym faktem, że reporter jest nieustannie pijany, co sprawia, że jego widzenie, a także „podmiotowość" są nieostre. George Zuckerman – autor scenariusza filmu – dokonał uporządkowania świata przedstawionego. Z epizodycznej, jakby zamazanej struktury, wydobył spójną historię. Uczynił też bohatera konkretną postacią – reporter nazywa się w książce Burke Devlin. Gra go... Rock Hudson, którego fizyczność stanowi wręcz zaprzeczenie eteryczności postaci wymyślonej przez Faulknera. W sposób niemal automatyczny zmienia to rozkład akcentów: książka skupia się na pilotach i ich pasji, w filmie natomiast centralną postacią jest Burke. Zabieg

dokonany przez reżysera był koniecznością. Literatura z definicji posługuje się umownością i odwołuje do wyobraźni. Film jest królestwem widzialnego. Ale reżyser starał się, zgodnie z regułami kina gatunków, zadbać o „realistyczny" wymiar swojego dzieła. Zrezygnował więc nie tylko z niemal niemożliwej do zobrazowania w kinie utraty podmiotowości[5], ale przeniósł akcję z fikcyjnego New Valois do Nowego Orleanu[6].

Choć w filmie występują wątki miłosne, *Wyblakłe anioły w* sposób zdecydowany spychają motywy melodramatyczne na drugi plan. Zuckerman nie zastosował tu najprostszego wariantu melodramatyzacji, zachowując ducha oryginału z jednoczesnym wpisaniem Faulknerowskich tropów w czytelną strukturę fabularną. Film opowiada przede wszystkim o konfrontacji czwórki bohaterów. Już w pierwszej scenie, która w książce występuje nieco później i ma mniej znaczący charakter, zaznaczone zostają dwa ważne wątki: spotkany przypadkowo syn lotnika Shumanna opowiada Burke'owi o swoim ojcu, sygnalizując istnienie emocjonalnego trójkąta, w którym uczestniczy także Jiggs – mechanik pracujący dla Rogera i jego żony, LaVerne, podejrzewany o to, że jest faktycznym ojcem chłopca. Sirk wprowadza także ważny w książce Faulknera motyw świetnej przeszłości; dowiadujemy się, że Shumann – dziś odpustowy akrobata – jest bohaterem wojennym, mającym na koncie kilkanaście strąceń niemieckich samolotów.

Film nie aktualizuje schematu melodramatycznego w pełni. Uwaga reżysera skupia się na innej „miłości" Shumanna: samolotach. W jednej z początkowych scen dochodzi do uszkodzenia maszyny bohatera. Jego mechanik – wbrew zdrowemu rozsądkowi – remontuje przestarzały samolot, by Roger mógł wystartować w kolejnym wyścigu. Silnik nie wytrzymuje obciążenia i dochodzi do kolejnej katastrofy – tym razem zakończonej śmiercią pilota. Ale scena ta, która mogłaby zamykać film, nie jest w istocie finałem opowieści. Poznajemy dalsze losy LaVerne rozpaczającej po stracie męża, który – tuż przed feralnym lotem – po raz pierwszy wyznał jej miłość. Kobieta odrzuca przebrzmiałą miłość Jiggsa, nie przyjmuje także oferty Burke'a ani też propozycji ze strony byłego sponsora lotniczego show. Romansowy wątek między LaVerne i Burke'em zostaje zarysowany, ale nie uzyskuje spełnienia. Inaczej niż w książce – dziennikarz wyznaje miłość bohaterce. Sirk umieszcza także w filmie scenę sygnalizującą możliwość aktualizacji motywu „złego losu": w chwili, kiedy Burke całuje kobietę, do pokoju wpada jeden z pijanych uczestników Mardi Gras, ukrywający twarz za maską przypominającą trupią czaszkę. Sugerowałoby to, że ich związek zostanie naznaczony przez śmierć, co w istocie nie jest prawdą. LaVerne nie porzuca bowiem Rogera, a gest wykonany w stronę dziennikarza okaże się tylko chwilowym, pozbawionym głębszego znaczenia porywem. Motyw zaczerpnięty

NEW ORLEANS

z melodramatu zostaje tym samym przemieszczony, sugerując, że melodramatyzm *Wyblakłych aniołów* sytuuje się na poziomie, który można określić mianem metagatunkowego.

Podkreślone zostaje to dzięki wykorzystaniu pozatekstowego odniesienia, pozwalającego na wykreowanie efektu znaczącego echa. Film reklamowany był jako „powrót gwiazd *Pisanego na wietrze*". I w istocie, w *Wyblakłych aniołach* występuje nie tylko Rock Hudson, ale wsytępują także dwie inne gwiazdy tego filmu: Dorothy Malone i Robert Stack. Co więcej – mamy tu także do czynienia z odzwierciedleniem relacji znanej z wcześniejszego melodramatu. LaVerne i Roger scharakteryzowani są początkowo jako „zła rodzina", dla której alternatywą mógłby być związek bohaterki z Burke'em. W retrospekcji, umieszczonej w początkowych partiach filmu, poznajemy historię małżeństwa podniebnych akrobatów: Shumann wygrywa w niej LaVerne w kości. To, że zostaje żoną Rogera, a nie Jiggsa, jest więc kwestią przypadku. Sirk nie powtarza jednak dosłownie schematu z filmu *Pisane na wietrze*, po raz kolejny aktualizując „strategię niespełnienia". Burke nie okazuje się bowiem idealnym mężczyzną. *Wyblakłe anioły* to bodaj jedyny utwór reżysera, w którym aktor gra postać budzącą mieszane uczucia. Choć ostatecznie okazuje się szlachetny, wcześniej ujawnia swoje słabości – z alkoholizmem na czele. Postać grana przez Hudsona jest przywołaniem

jego bohatera z *Pisanego na wietrze*. Paradoksalnie jednak zawiera także w sobie rysy postaci granej tam przez Stacka.

Faulkner docenił[7] melodramatyczną wrażliwość Sirka, któremu udało się uchwycić istotę powieści, mającej być rozprawą na temat zmierzchu wartości i przejścia od tego, co dramatyczne, w stronę tego, co melodramatyczne. Paradoksalnie więc hollywoodzki film stał się doskonałym uzupełnieniem idei Faulknera, który przedstawił bohaterów rozstających się z bohaterską, wojenną przeszłością na rzecz uczestnictwa w spektaklu, w którym nawet śmierć nie ma charakteru wzniosłego, a jest jedynie jarmarczną atrakcją przeznaczoną dla gawiedzi. Zderzenie sfery dramatu i melodramatu doskonale ukazuje scena kończąca się śmiercią Rogera. Została ona ustrukturowana z wykorzystaniem formuły montażu równoległego. Jedna z dwóch obecnych tu linii ukazuje przebieg wypadku, w którym ginie Shumann, druga zaś przedstawia syna Rogera, kręcącego się – w czasie, gdy jego ojciec uczestniczy w podniebnym wyścigu – na karuzeli, której wagoniki to jarmarczne miniaturowe samoloty-zabawki.

Faulkner kończy swoją powieść podsumowaniem, w którym przejście od dramatu do melodramatu dokonuje się w sferze fikcji. Cytuje fragment tekstu napisanego przez dziennikarza – uratowany przez niego po konflikcie z wydawcą gazety:

> W czwartek Roger Shumann leciał w wyścigu z czterema współzawodnikami i wygrał. W sobotę leciał tylko z jednym współzawodnikiem. Ale tym współzawodnikiem była śmierć i Roger Shumann przegrał. Toteż dzisiaj jeden samotny samolot wyleciał nad jezioro na skrzydłach świtu i krążył nad miejscem, w którym Roger Shumann zdobył Ostatnią Kratkowaną Flagę, i zniknął w blasku świtu, z którego przybył[8].

Słowa bezimiennego reportera to nie tylko relacja o tragicznej śmierci lotnika, ale także – jak ujmuje to nieco wcześniej sam Faulkner – „początek literatury". Dla pisarza mitologizacja odbywa się w przestrzeni słowa. Nie wielkiej literatury – dodajmy – ale słowa wprzęgniętego w tryby popularnej kultury. Podniosły ton artykułu dziennikarza przyniesie czytelnikom wzruszenie, chwilę namysłu i łatwe katharsis.

Dla filmowca proces ten realizuje się w sferze gatunku. Sirk w niezwykle interesujący sposób dokonał transpozycji konceptu Faulknera. Nie cytuje tekstu artykułu, zastępując go płomienną przemową pijanego Burke'a. Korzysta jednak z innego, nieistniejącego w powieści odniesienia literackiego, pozwalającego mu w skuteczny sposób odnieść się do obszaru gatunkowości, nieobecnego tu bezpośrednio w wymiarze autotematycznym. Podobnie jak w filmie *Wszystko, na co niebo pozwoli*, Sirk dokonuje charakterystyki postaci wprowadzając do świata przedstawionego znaczący tekst literacki. W melodramacie z 1955 roku jest to

„Walden" Henry'ego Davida Thoreau – książka, w której przedstawiono bliski Ronowi wizerunek człowieka żyjącego w zgodzie z naturą i skłóconego ze światem cywilizacji. W *Wyblakłych aniołach* bohaterowie czytają „Moją Antonię" Willi Cather[9]: na początku filmu LaVerne pożycza swój egzemplarz dziennikarzowi. W finale otrzymuje go z powrotem, wiedząc, że Burke wyniósł z lektury powieści ważną naukę. „Moja Antonia" nie została wybrana przypadkowo. Ta historia czeskiej imigrantki próbującej odnaleźć się w surowym pejzażu równin Nebraski jest afirmacją przeszłości i nostalgii, a także wartości, które wiążą się ze światem minionym. Bohaterka, decydując się na porzucenie dotychczasowego stylu życia, ma nadzieję powrócić do utraconego porządku czasu przeszłego.

Nostalgia jest też jedną z podstawowych cech kina gatunkowego[10], pozwalającą filmom popularnym pełnić funkcje zastrzeżone niegdyś dla mitu – strażnika kulturowej ciągłości i wartości, a jednocześnie utrwalonego w tekście klucza pozwalającego rozumieć rzeczywistość i godzić się z nią. Sirk miał chyba świadomość niezwykłego paradoksu: tworząc kino gatunkowe, przyczyniał się do obserwowanej także przez Faulknera erozji wartości i standaryzacji emocjonalnego doświadczenia. Z drugiej jednak strony – utrwalał je w być może jedynej dostępnej współczesnemu człowiekowi formie. Sprzeczność tę wyjaśnia Leszek Kołakowski:

> Poczucie ciągłości wobec tradycji może, ale nie musi sprzyjać świadomości mitycznej. W trwałości mitów i w inercji konserwatyzmu jest zawsze pewna racja, którą wykryć należy. (...) Dziedziczenie mitów jest dziedziczeniem wartości, które mit narzuca. (...) Nie wynika stąd jeszcze, by wartości mitu były w całości immanentne wobec tych wartości, które mit przekazuje, a które są zbiorowościom ludzkim potrzebne[11].

„Moja Antonia" to książka, która w podwójny sposób odzwierciedla logikę kina gatunkowego. Z jednej strony przywołuje pojęcie nostalgii, z drugiej zaś – aktualizuje, obecne także w kinie gatunkowym, elementy transgresyjne. Powieść Willi Cather jest bowiem utworem z kluczem, będącym – na co zwracają uwagę liczni krytycy[12] – zawoalowaną próbą ekspresji wrażliwości homoseksualnej. Cather była lesbijką, ale – z przyczyn cenzuralnych – nie mogła podejmować problematyki tożsamości seksualnej w sposób bezpośredni. W zamian stworzyła bohaterkę ukazaną w roli społecznej nieprzystającej do jej płci; bohaterkę transgresyjną, jednocześnie odzwierciedlającą konserwatywne wartości związane z protestanckim etosem pracy i wykraczającą poza rolę przypisywaną kobiecie. Kiedy po nieudanej próbie małżeństwa, Antonia zakłada rodzinę, jej partnerem zostaje... Anton, będący w istocie figurą samowystarczalności kobiety. Kiedy narrator spotyka ją po dwudziestu latach rozstania, ta wita go słowami:

- Męża nie ma w domu, proszę pana. Ale może ja mogę coś załatwić[13].

Pisarstwo Cather można też interpretować w nieco innym kluczu. Deborah G. Lambert[14] uważa, że pragnieniem Cather było w istocie napisanie książki o mężczyźnie z męskiej perspektywy. Jej pisarstwo było maskaradą ukrywającą homoseksualną tożsamość, ta zaś była maską skrywającą niezgodę na własną biologiczną płeć. Zdaniem[15] Timothy'ego Adamsa możemy wręcz traktować „Moją Antonię" jako powieść gejowską: relacja narratora i samej bohaterki ma bowiem cechy związku między homoseksualnymi mężczyznami, którzy – świadomi swojej odmienności – nie realizują się w związku, który nie zostałby zaakceptowany przez otoczenie.

Ambiwalencja „Mojej Antonii" wprowadza więc także dodatkowe możliwości odczytania filmu Douglasa Sirka – zwłaszcza w kontekście homoseksualizmu Rocka Hudsona. LaVerne, wręczając Burke'owi książkę, deklaruje więc nie tylko tęsknotę za utraconą przeszłością, ale także określa siebie jako osobę „nie na swoim miejscu"; być może także w kwestii tożsamości seksualnej: jej związek z Shumannem nie ma w sobie wiele z relacji kobiety i mężczyzny. Reporter zaś być może nie tylko odczytuje ukryte przesłanie przekazane mu przez LaVerne, ale także odnajduje w powieści siebie, uzyskując jednoczenie odpowiedź na pytanie, dlaczego jego „romans" z żoną Shumanna nie doszedł do skutku.

Literatura stała się także punktem wyjścia dla kolejnego filmu Sirka. *Czas życia i czas śmierci* powstał bowiem na podstawie powieści Ericha Marii Remarque'a pod tym samym tytułem. Po raz kolejny reżyser dokonuje translacji tekstu kultury wysokiej na język kina popularnego. Dokonuje tego jednak w nieco inny sposób.

Różnica w potraktowaniu pierwowzoru wynika w dużej mierze z intencji artysty, który starał się odejść od tradycji melodramatu, co jednak – z uwagi na uwikłanie w studyjny sposób produkcji – okazało się nie do końca możliwe. Film miał być bowiem przedsięwzięciem autorskim i rzetelną adaptacją pacyfistycznej powieści. Sirk zresztą dochował wierności literaturze, czego widocznym świadectwem stał się udział pisarza w przedsięwzięciu: Remarque zagrał drugoplanową rolę profesora Pohlmanna.

Bohaterem powieści jest niemiecki żołnierz Ernst Graeber walczący na froncie wschodnim. Akcja rozgrywa się w 1944 roku w ciągu trzech tygodni, jakie spędza on w rodzinnym mieście, dokąd udaje się w poszukiwaniu rodziców. Nie znajduje ich wprawdzie, ale spotyka przyjaciółkę z przeszłości – Elisabeth, z którą złączy się małżeństwem, jeszcze zanim powróci do swojego oddziału. Książka opowiada nie tyle o wielkim porywie uczuć, co o relacji niejako wymuszonej przez okoliczności zewnętrzne. To wojna, niosąca ze sobą poczucie zagrożenia, sprawia, że bohaterowie filmu zbliżają się do siebie. Ich miłość

nie jest wartością samoistną, lecz raczej reakcją obronną na zło otaczającego świata.

Relację między filmem a książką dobrze opisuje obserwacja Alicji Helman:

> (...) widz nie jest rozdarty między oglądanie filmu a przypominanie sobie książki, lecz zmierza ku zbudowaniu jedności, która nie jest już dłużej tylko książką ani wyłącznie filmem właśnie oglądanym. Percepcja zostaje ukierunkowana na stworzenie syntezy, która rodzi się tylko w umyśle widza i nigdzie poza tym nie istnieje[16].

W istocie między filmem Sirka i powieścią Remarque'a nie występują sprzeczności czy nawet odmienne interpretacje poruszanych w obydwu dziełach problemów. Filmowa wersja jest klasycznym przykładem wiernej adaptacji, podążającej wprost za literaturą i dokonującej eliminacji wybranych elementów jedynie z uwagi na pragmatykę opowiadania filmowego. Do tego należy dodać cięcia wynikające z przyczyn natury obyczajowej: w filmie nie ma oczywiście drastycznych scen przemocy występujących przede wszystkim w partii powieści rozgrywającej się jeszcze przez wyjazdem Ernsta na urlop. Remarque, chcąc

podkreślić antywojenny wydźwięk książki, nasycił ją dosłownymi opisami śmierci. Zredukowany jest także wątek związany z osobą Oscara Bindinga – niegdysiejszego szkolnego kolegi Graebera, który w sposób cyniczny wykorzystuje swoje miejsce w nazistowskiej hierarchii, korzystając z życia i organizując orgiastyczne przyjęcia. Tropy te zresztą nie wypadły z filmu całkowicie; zostały raczej złagodzone, aby sprostać standardom obowiązującym w kinie hollywoodzkim lat pięćdziesiątym.

Pod wieloma względami film wydaje się mniej interesujący od *Wyblakłych aniołów* – nie znajdziemy tu bowiem łatwo zauważalnych prób twórczej interpretacji. Nie oznacza to jednak, że Sirk potraktował zadanie w sposób całkowicie bezrefleksyjny. Wręcz przeciwny – delikatna melodramatyzacja przeprowadzona została w pełni konsekwentnie.

Przesunięcie akcentów widoczne jest w sposobie poprowadzenia wątku miłosnego. Jest on zdecydowanie bardziej wyeksponowany, już choćby tylko z uwagi na zredukowanie innych. Sirk zmienił także motywacje bohaterów. W powieści decyzja o małżeństwie jest przypadkowa. Bohaterowie podejmują ją, licząc na przysługujący żonom żołnierzy zasiłek i poszukując ucieczki przed przerażającą rzeczywistością miasta atakowanego codziennie przez wrogie samoloty. Graeber jest też początkowo przekonany, że ślub z żołnierzem udekorowanym Żelaznym Krzyżem pomoże Elżbiecie, której ojciec trafił do obozu kon-

centracyjnego, uniknąć podobnego losu. Nie jest to małżeństwo z rozsądku, ale bliskość bohaterów jest wyraźnie ukazana jako pochodna okoliczności. Film odchodzi od tej oczywistości. Choć wspomniane wątki – nadzieja na zasiłek i strach przed osadzeniem w obozie – zostały zasygnalizowane, Sirk marginalizuje ich znaczenie. Elżbieta i Ernst są kochankami i świadomie podejmują decyzję o ślubie. Ważniejsza jednak wydaje się subtelna zmiana, jaka została wprowadzona w finale. Film i książka kończą się podobnie: Graeber ginie zastrzelony przez Rosjan, których sam wcześniej uwolnił. W książce mamy jednak do czynienia z przypadkiem: człowiek, który strzela do Ernsta, nie wie, że zabija swego dobroczyńcę. W filmie po broń sięga on w sposób świadomy – zdając sobie sprawę, że Graeber zabił swego kolegę, by uwolnić jeńców, którym grozi śmierć. Inna jest też motywacja – gest bohatera w filmie to skutek lektury listu od żony, z którego dowiaduje się, iż został ojcem. W książce Graeber także czyta listy od Elżbiety, lecz Remarque nie sugeruje związku przyczynowo-skutkowego między otrzymaniem korespondencji i uwolnieniem jeńców.

Niewątpliwie postać Ernsta jest w powieści bardziej złożona. Dostrzega on bezsens prowadzenia przegranej wojny. Widzi bestialstwo Niemców – zarówno tych, którzy znaleźli się na froncie, jak i tych, którzy dokonywali planowej eksterminacji wrogów Trzeciej Rzeszy w obozach koncentracyjnych. Z dru-

giej jednak strony nie buntuje się w sposób aktywny. Nie decyduje na dezercję, choć wie, że istnieje taka możliwość. W filmie Graeber, grany przez Johna Gavina, jest człowiekiem w sposób jednoznaczny szlachetnym. Sirk pomija milczeniem jego uczestnictwo w zbrodniczym systemie.

Zmiana ta wynika z wprowadzenia logiki melodramatu, której nie ma w książce. Finał filmu jest klasycznym przykładem „dotknięcia złego Losu": szczęśliwy związek zostaje przekreślony przez czynniki zewnętrzne. Książka Remarque'a przynosi próbę analizy uwikłania człowieka w ideologię. Graeber jest tam przedstawiony jako część ideologicznego układu, jednostka bezradna wobec historii, zmuszona poddać się przypadkowi. Śmierć bohatera wydaje się równie bezsensowna, jak świat, w którym przyszło mu żyć.

Śmierć filmowego Ernsta zostaje odarta z melodramatycznego patosu, lecz jednocześnie wynika z uwikłania bohatera w inną ideologię – tę, która przypisana jest kinu popularnemu, dokonującemu zawłaszczenia rzeczywistości. Ideologia kina gatunkowego każe widzowi traktować filmowe światy jako zamienniki świata realnego, a jednocześnie dokonuje jego unieważnienia. Grażyna Stachówna pisze:

> Melodramat może rozgrywać się wszędzie – na królewskim dworze, w mieszczańskich kamienicach i podmiejskich zaułkach, ale bez względu na okoliczności ma on naturalną skłonność do „ładności", elegancji, upiększania świata[17].

Tak jest i w tym wypadku. Sceneria filmu jest – w porównaniu z książką – na swój sposób „ładna" i stanowi „malownicze" tło dla historii miłosnej. Świadomość ta musiała być trudna dla Sirka: był on przecież przybyszem z Niemiec, ojcem żołnierza, który zginął na froncie wschodnim.

Mimo iż strategie, jakimi Sirk posłużył się w dwóch adaptacjach książek z kręgu literatury wysokiej,

są odmienne, ich sens wydaje się tożsamy. W obydwu przypadkach mamy bowiem do czynienia z komentarzem na temat roli tekstów kultury popularnej:

> Do jakiej świadomości estetycznej odwołuje się melodramat i tożsamością jakich dzieł autentycznych się legitymuje? Do tragedii – odpowiada na to pytanie Maria Janion. Melodramat stał się tragedią dla ludu, to romantycy uczynili z niego „demokratyczną literaturę dla wszystkich warstw społecznych". Proces przejścia od tragedii do melodramatu dokonał się na dwu płaszczyznach: po pierwsze – w wyniku odwołania się nie do mitu, lecz do potocznej rzeczywistości i, po drugie – w wyniku masowego powielenia, które wytworzyło obiegowe, powszechnie zrozumiałe stereotypy. (...)
> Melodramat bardzo dba o tzw. realia, nadając każdej opowieści wymiar prawdziwego, realistycznego dramatu. Używa jednak do tego celu nieautentycznych elementów – stereotypów. Powstają więc nieautentyczne dramaty, które mają tylko pozory realności, powstają filmy konwencjonalne, które po raz kolejny realizują stary, romansowy rytuał gatunkowy[18].

Przypisy

[1] Alicja Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań: Ars Nova 1998, ss. 12-13.
[2] Przypadki takie nie należą do rzadkości. Popularna, często wręcz tandetna literatura, staje się często inspiracją dla filmowych arcydzieł; np. *Lśnienie* (*The Shining*, 1981, reż. Stanley Kubrick) na podstawie drugorzędnej książki Stephena Kinga.
[3] René Śliwowski, *Posłowie* [w:] Antoni Czechow, *Dramat na polowaniu*, przeł. René Śliwowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1985, ss. 167-174.
[4] William Faulkner współpracował z filmowcami jako scenarzysta (początkowo anonimowy) i autor dialogów od 1932 roku. Później wiele jego powieści doczekało się ekranizacji.
[5] Próbował tego dokonać Robert Montgomery w filmie *Pani jeziora* (*Lady in the Lake*, 1947), w którym rolę Philipa Marlowe'a gra... kamera. Film jest bowiem konsekwentnie realizowany z perspektywy subiektywnej.
[6] „Punkt zwrotny" to jedna z nielicznych powieści Faulknera, których akcja nie rozgrywa się w Yoknapatawpha. Pisarz osadził wydarzenia we wspomnianym mieście New Valois, które było jedynie wzorowane na Nowym Orleanie.
[7] Jean-Louis Comolli, *Entretien avec Douglas Sirk*, „Cahiers du cinéma" 1967, nr 189, s. 68.
[8] William Faulkner, *Punkt zwrotny*, przeł. Zofia Kierszys, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 291.
[9] Polskie wydanie: Willa Cather, *Moja Antonia*, przeł. Ryszarda Grzybowska, Warszawa: Czytelnik 1981.
[10] Charles F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. Alicja Helman, „Kino" 1987, nr 6.
[11] Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa: Prószyński i S-ka. Na podst. wydania: Paryż: Instytut Literacki 1972, ss. 21-22.
[12] Por. np. Judith Fetterley, *My Ántonia, Jim Burden and the Dilemma of the Lesbian Writer* [w:] Harold Bloom (red.), *Ántonia*, New York: Chelsea House Publishers 1991, s. 132.
[13] Willa Cather, op. cit., s. 247.
[14] Deborah G. Lambert, *The Defeat of a Hero: Autonomy and Sexuality in My Ántonia*, „American Literature" 1982, nr 53, ss. 676-690.

[15] Timothy Dow Adams, *My Gay Antonia: The Politics of Willa Cather's Lesbianism*, „Journal of Homosexuality" 1986, nr 3-4, s. 89-98.
[16] Alicja Helman, op. cit., s. 17.
[17] Grażyna Stachówna, op.cit., s. 47.
[18] Tamże, s. 48.

MROCZNE ZWIERCIADŁO. ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Prawdziwy koneser melodramatu woli (...)
zadecydowanie zakończenie bez *happy endu*,
zakończenie nieszczęśliwe, które ostentacyjnie
manifestuje zwycięstwo złego Losu.
Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania*[1]

Kino gatunków nie było wyborem Douglasa Sirka. Jego sukcesy, jakie odniósł dzięki realizacjom nakręconym dla wytwórni Universal, niemal doprowadziły go do artystycznej wolności, o której marzył. Po premierze *Imitacji życia* mógł liczyć na możliwość wyreżyserowania filmu, który byłby projektem autorskim. Wolał jednak zrezygnować ze współpracy z Hollywoodem, licząc na to, iż uda mu się ponownie zaistnieć w kinie europejskim. Niestety, plany te nie zostały zrealizowane, najpierw z przyczyn finansowych, a później z powodu choroby, która uniemożliwiła reżyserowi pracę. Sirk nie zrealizował nigdy swojego dzieła życia – filmu, w którym mógłby w pełni przemówić własnym głosem. Jednak znaczna część jego prac pozwala na odczytanie w kluczu wykraczającym poza

funkcjonalność gatunkowego kina. W wielu produkcjach udało się bowiem Sirkowi ukryć odniesienia do własnych obsesji – potencjalnych tematów dla niezrealizowanych autorskich projektów.

W wielu swoich wypowiedziach reżyser, zapytany o najważniejsze motywy swojej twórczości, wskazuje dwa: lustro i ślepotę[2], występujące zresztą często łącznie. Ślepotę należy przy tym rozumieć na dwa sposoby: dosłownie i metaforycznie. Bohaterowie Sirka często nie tyle nie widzą, co nie chcą widzieć.

Reżyser włączył postaci osób niewidomych do dwóch swoich filmów – czarnego dramatu z wątkiem kryminalnym pod tytułem *Shockproof* i do *Wspaniałej obsesji*. Planował także wykorzystanie tego tropu w niezrealizowanym projekcie pod tytułem „Laughter in the Dark" według prozy Vladimira Nabokova[3]. Powieść ta, będąca rodzajem wprawki do „Lolity" i także opowiadająca o związku starszego mężczyzny i młodej dziewczyny, w sposób bliski Sirkowi ilustrowała powiedzenie „miłość jest ślepa". Jej bohaterem jest wykształcony mężczyzna, który angażuje się w związek z prymitywną dziewczyną pracującą w kinie i marzącą o karierze aktorki. Kiedy Albinus na skutek wypadku samochodowego traci wzrok, Margot wykorzystuje go, doprowadzając do ruiny finansowej, a w konsekwencji do śmierci.

Motyw ślepoty miał także powrócić w filmie – istniejącym jedynie w postaci zarysu scenariusza – którego akcję Sirk planował osadzić w domu dla osób niewidomych:

> Realizacja filmu, którego akcja rozgrywałaby się w całości w domu dla niewidomych, była moim najcenniejszym projektem. Bohaterami byliby ludzie próbujący uchwycić to, czego nie są w stanie zobaczyć. Uważam, że byłoby niezwykle ciekawe zderzyć ten problem z medium filmowym, które skupia się na tym, co widzialne[4].

Sirka interesowało jednak nie tylko skonfrontowanie filmu, będącego w istocie królestwem widzialności, z postrzeganiem świata, które wyłącza zmysł wzroku. Ślepota była dla niego także nośną metaforą kondycji człowieka, nie tylko niedostrzegającego tego, co wokół niego wartościowe, ale także budującego świat o życzeniowym charakterze. Wspomniany wcześniej *Shockproof* w doskonały sposób zapowiada późniejsze realizacje. Postać niewidomej pełni w nim wprawdzie rolę drugoplanową, ale jest niezwykle istotna dla ostatecznego znaczenia dzieła. Bohater – kurator zakochujący się w kobiecie zwolnionej warunkowo z więzienia – zatrudnia ją jako opiekunkę ślepej matki. Kobieta, choć pozbawiona możliwości widzenia, bardzo szybko rozpoznaje tożsamość Jenny

i zapewne podejrzewa, że może ona ściągnąć na jej syna nieszczęście. Nie ujawnia jednak swoich wątpliwości, pragnąc by Griff założył rodzinę. Można ją więc uznać za prefigurację Helen ze *Wspaniałej obsesji*, która jest również dosłownie niewidoma, ale jednocześnie przynosi ze sobą trop „zanegowania widzenia" usytuowany na płaszczyźnie symbolicznej.

We *Wspaniałej obsesji*, związek Helen z Robertem trwa, dokąd jej ślepota jest „skuteczna". Kiedy jego prawdziwa tożsamość zostaje ujawniona, bohaterka znika, nie mogąc w sposób otwarty zaakceptować związku z „oprawcą" winnym pośrednio śmierci męża, a także jej kalectwa. Także ona, podobnie jak matka Griffa, od początku wie, z kim ma do czynienia. W scenie pierwszego – po wypadku, który pozbawił ją wzroku – spotkania z Bobem, mówi: „Słyszałam już gdzieś pana głos, nieprawdaż?". Angażuje się jednak w związek, będący – jak chce Naomi Schor[5] – powtórzeniem motywu Pięknej i Bestii, czy też Cyrana i Roksany. Można to zresztą rozumieć na dwa sposoby: Helen, podobnie jak wcześniej bohaterka klasycznej baśni i sztuki Rostanda, przełamuje odrazę związaną ze sferą seksualności, ale jednocześnie, zgodnie z koncepcją Olivera Sacksa[6], „widzi więcej", zagląda pod powierzchnię, dostrzegając prawdziwą naturę swego ukochanego.

Wątki związane ze ślepotą zostały tylko do pewnego stopnia zaczerpnięte z książki Lloyda C. Douglasa i pierwszej jej adaptacji. W powieści Helen traci wprawdzie wzrok na skutek wypadku, ale Sirk nieco inaczej rozkłada akcenty, podkreślając „winę" Merricka. W jego realizacji kobieta ulega wypadkowi, uciekając przed narzucającym się jej mężczyzną. W wersji oryginalnej to po prostu nieszczęśliwy zbieg okoliczności. Reżyser dodał też kilka sytuacji podkreślających symboliczne znaczenie oślepienia.

Duże znaczenia mają dwie sceny spotkań na plaży. W pierwszej z nich Helen rozpoznaje głos Merricka, ale nie przyznaje się do tego. Dopiero kiedy mężczyzna odchodzi, zdejmuje ciemne okulary zasłaniające jej ślepe oczy. W rozumieniu dosłownym nadal nie widzi; na płaszczyźnie symbolicznej potwierdza natomiast, że jej ślepota jest rodzajem gry. Trop ten powraca we fragmencie ukazującym kolejne spotkanie bohaterów – widzimy ich podczas zabawy, w której Bob, Helen i jej siostrzenica „czytają" na głosy gazetowy komiks. Oczywiście Helen nie widzi tekstu; udaje jednak, że jest w stanie go przeczytać, podkreślając tym samym, że bohaterowie będą prowadzili ze sobą rodzaj gry w ślepca.

Istotna zmiana pojawia się także w późniejszej partii filmu. Sirk wyraźnie podkreśla moment, w którym Merrick przyznaje się do oszustwa i proponuje

Helen małżeństwo. Odbywa się to po scenie, w której Bob staje się „wzrokiem" niewidomej kobiety. Razem uczestniczą w festynie, podczas którego mężczyzna opowiada swojej partnerce o tym, co dzieje się wokół nich. Decyduje się ujawnić swoją prawdziwą tożsamość, kiedy wie na pewno, że kobieta nie odzyska wzroku, a jednocześnie zdaje sobie sprawę, że poczucie bezpieczeństwa, jakie jej oferuje, będzie jej niezbędne do normalnego funkcjonowania. Jego miłość jest na swój sposób zaborcza – ślepota i uzależnienie Helen daje mu gwarancję niczym niezagrożonej dominacji. Tym bardziej jest zaskoczony, kiedy Helen ucieka nie dlatego – jak w książce i pierwszej wersji filmu – że nie chce być ciężarem dla Merricka, ale ponieważ nie godzi się na całkowite podporządkowanie.

Wspaniała obsesja: ślepota jako metafora

Drugim, równie ważnym, symbolem wewnętrznego rozdarcia człowieka było dla Sirka lustro – jeden z ulubionych rekwizytów, występujący zresztą często w pracach innych artystów i będący także jedną z metafor teorii filmu, zwłaszcza tej spod znaku psychoanalizy. Twórca *Wspaniałej obsesji* postrzegał lustro w nieco inny sposób, nie do końca zgodny z jego psychoanalitycznymi konotacjami:

> Kiedy tylko zechcesz sięgnąć po szczęście, twoje palce spotkają się z powierzchnią szkła. Szczęście bowiem nie ma swojego własnego bytu; istnieje tylko w człowieku[7].

Metafora lustra jest w teorii filmu uwikłana w obszar związany z ideologią. Jean-Louis Baudry[8] podkreślał, że „lustro" ekranu nie odbija rzeczywistości, lecz jej obrazy, reprodukuje konteksty, w których występuje podmiot, co w konsekwencji doprowadza do „pomylenia" rzeczywistości i ekranowej fikcji przez widza. Christian Metz[9], rozwijając koncepcje Jeana Mitry'ego[10], pisał o paradoksie lustra, które odbija wszystko za wyjątkiem ciała widza, jednocześnie pozwalając mu internalizować świat przedstawiony na ekranie. Zdaniem Douglasa Sirka lustro także przynosi iluzję – jest to jednak złudzenie innego rodzaju. Pozwala ono rozpoznawać w obrazie siebie – stąd też w wielu filmach twórcy *Imitacji*

życia zwierciadła pojawiają się w momentach, w których bohaterowie określają swoją tożsamość. W innych dziełach natomiast w chwilach, kiedy przekonują się oni, że naprawdę są kimś innym niż myśleli. Lustra powracają w sposób niemal obsesyjny w filmie *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Bohaterka szuka w lustrze toaletki swojego prawdziwego „ja", odnajduje je w związku z ogrodnikiem Ronem, by w końcu stanąć twarzą w twarz z odbiciem twarzy samotnej i opuszczonej kobiety w ekranie telewizora, ofiarowanego jej przez zapatrzonego w siebie syna. Także w filmie *Pisane na wietrze* lustro jest jednym z najczęściej występujących rekwizytów: w jednej ze scen pijany Kyle, skonfrontowany ze zwierciadłem, oblewa na znak pogardy odbicie swojej twarzy zawartością szklanki. Nienawidzi nie tylko swoich słabości, ale przede wszystkim tego, iż słabości te są „widzialne", nie można ukryć ich przed zewnętrznym światem.

Sirk postrzegał lustro jako ucieleśnienie idei powierzchni, która w pewnym sensie była kluczem do jego twórczości. Zwierciadło daje iluzję pełni – niekoniecznie w sensie proponowanym przed krytykę ideologiczną. „Obiecuje" trójwymiarowy obraz, będąc jednocześnie tylko płaskim „kadrem". Odbija tylko to, co znajduje się na zewnątrz, oferując widzowi obraz wpisany w zimną, twardą i nieprzeniknioną taflę szkła. Powierzchnia lustra to ekwiwalent „powierzchowności" kina gatunków; także melodramatu, proponującego widzowi imitację uczuć, imitację współodczuwania, wręcz... imitację życia. Twarda, jakby pokryta emalią

skorupa nie ukrywa w sobie żadnej prawdy. Może jednak stać się źródłem rezonansu, który, poruszając struny niedostępne bezpośrednio dla melodramatu, pozwoli widzowi odnaleźć w banalnych historiach coś, co wyda mu się paradoksalnie głębokie i prawdziwe. Rezonans ten, dostępny dla widza, był także rodzajem strategii stosowanej przez samego reżysera, który w realizowanych scenariuszach poszukiwał tropów, które były bliższe jego wrażliwości. Pracując nad *Wspaniałą obsesją*, nieustannie przywoływał „Alkestis" Eurypidesa – tragedię, w której mężczyzna zachowuje życie dzięki poświęceniu żony, decydującej się za niego umrzeć. Historia odkupienia Roberta była dla niego echem antycznej tragikomedii, będącej zresztą dziełem autora uznawanego za twórcę formuły melodramatu[11].

Melodramaty Douglasa Sirka nie przynoszą obrazu świata, nie starają się go nawet metaforyzować – choć, idąc tropem interpretacji Barbary Klinger[12], można w nich odnaleźć elementy krytyki rzeczywistości społecznej Stanów Zjednoczonych lat pięćdziesiątych. Raczej zawierają sublimację pozwalającą odnajdywać w tym, co trywialne, a nawet kiczowate, specjalny rodzaj wzniosłości. Sublimacja ta znajduje pełną realizację w scenie, która zamyka *Imitację życia*, a jednocześnie całą twórczość Douglasa Sirka. Podczas pogrzebu Annie rozbrzmiewa song śpiewany przez gwiazdę muzyki gospel, Mahalię Jackson:

Soon it will be dawn
Trouble of the world
Trouble of the world
Trouble of the world

Soon it will be dawn
Trouble of the world
Going home to hear you're gone
No more weeping on Whaley
No more weeping on Whaley
Going home to live with my love

Soon we will be done, trouble of
Going home to live with my love
I want see my Ma
I want see my mother
My Ma to see my mother
Going home to live with God

Soon we will be done
Trouble of the world
Trouble of the world
Trouble of the world
How soon we will be done
With the trouble of the world
I am going home to live with God[13]

Pieśni towarzyszą obrazy zasmuconych najbliższych Lory i Annie; wiemy, że scena została obliczona na wywołanie efektu wynikającego z „emocjonalnej metody opowiadania", o której pisała Maria Janion[14] czy też „estetyki afektywnej" scharakteryzowanej przez Thomasa Schatza[15]. Jednocześnie song Jackson jest piękny, wspaniale wykonany i naprawdę poruszający. Świadomość obcowania z formułą kina gatunków budzi potrzebę reakcji obronnej, intensywność emocjonalna sceny przynosi wzruszenie. Gdzieś pomiędzy rodzi się wspomniany rezonans.

Zwierciadła Douglasa Sirka nie dają obrazów pokrzepiających i rozświetlonych. Są przy tym wewnętrznymi ramami wpisanymi we wszechogarniającą ramę kadru. Będąc obrazami w obrazie, dokonują one ukonkretnienia i refleksywnej tematyzacji funkcji kadru-lustra. Miast przynosić pociechę, budzą wątpliwości.

Większość melodramatów Douglasa Sirka kończy się happy endem. Jednocześnie każdy opiera się na zasadzie dystansu i ironii, przynoszących rodzaj przedziwnego smutku, jak ten, który staje się udziałem bohatera *Mamy jeszcze jutro*, uświadamiającego sobie w finale, że bezpowrotnie utracił marzenie o wielkiej miłości.

Douglas Sirk interesował się problemem porażki. Wyjaśnia to w rozmowie z Jonem Hallidayem:

> J.H.: W wywiadzie dla „Cahiers du cinéma" wspomniałeś o swoim głębokim zainteresowaniu porażką.
>
> D.S.: Tak, ale trzeba pamiętać, że francuskie słowo *échac* ma głębsze znaczenie: odnosi się do sytuacji bez wyjścia, w której jesteśmy zablokowani. (...)
>
> Porażka nie interesuje mnie w rozumieniu nadanym temu terminowi przez neoromantyków, dostrzegających w nim rodzaj piękna. Chodzi raczej o rodzaj porażki, która spada na ciebie bez żadnego uzasadnienia i sensu (...)[16].

Dla Sirka – twórcy zapierających dech w piersiach, pełnych przepychu obrazów – taką porażką była utrata wzroku, która dotknęła go na początku lat osiemdziesiątych. Początkowo, nie widząc tylko na jedno oko, starał się pracować. Z pomocą żony nadal tworzył: opowiadania, scenariusze, wspomnienia.

Napisał też powieść „Im Anbruch der Nacht", która, podobnie jak wiele innych jego prac z tego okresu, nie została opublikowana. Później pogrążył się w całkowitej ciemności:

> Tak to się kończy. Jak po długim dniu podróży... Koło się zamyka. Nie myśl jednak, że jestem zrezygnowany. Niebo nadal pozwala na całkiem sporo[17].

Przypisy

[1] Grażyna Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków: Rabid 2001, s. 44.

[2] Wspomina o tym między innymi wielokrotnie w rozmowie z Jonem Hallidayem. Por. Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, London: Faber and Faber 1987 (np. ss. 111-112.)

[3] Książka jest drugą wersją wczesnej powieści pisarza zatytułowanej „Camera obscura". Ukazała się on także po angielsku, ale Nabokov, niezadowolony z przekładu, dokonał własnego, jednocześnie wprowadzając modyfikacje i zmieniając tytuł. Wydanie polskie: Vladimir Nabokov, *Śmiech w ciemności*, przeł. Ariadna Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa: Iskry 1993. Choć do realizacji projektu Sirka nie doszło, powieść doczekała się ekranizacji. Dokonał jej w 1969 roku Tony Richardson. Pierwotnie rolę Albinusa, którego nazwisko zmieniono na Edward Moore, miał grać Richard Burton, który jednak został wyrzucony z planu za pijaństwo. Ostatecznie w filmie wystąpił Nicol Williamson, a rolę Margot zagrała Anna Karina.

[4] Jon Halliday, op. cit., s. 111.

[5] Naomi Schor, *Blindness as Metaphor*, „Differences" 1999, vol. 11, nr 2, s. 96.
[6] Oliver Sacks, *Preface* [w:] tegoż, *An Anthropologist on Mars*, New York: Vintage 1995, ss. xv-xx.
[7] Sam Kashner, Jennifer MacNair, *The Bad and the Beautiful. Hollywood in the Fifties*, New York–London: W.W. Norton and Company 2002, s. 147.
[8] Jean-Louis Baudry, *Cinéma: effects idéologiques produits par l'appareil de base*, „Cinéthique" 1970, nr 7-8.
[9] Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, przeł. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzetti, Bloomington: Indiana University Press1982, ss.42-56.
[10] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Éditions universitaires T.I. 1963.
[11] H.D.F. Kitto pisze: „*Elektra i Orestes* są tyleż melodramatami, co tragikomediami, aczkolwiek być może innego rodzaju. To, że są posępne, a nie radosne, że ich podstawę stanowią raczej postacie niż nagłe zwroty zawiłej fabuły, to różnice istotne. Jednakże ważniejsze okazuje się to, co je łączy, a mianowicie nowe nastawienie do dramatu. Obie są melodramatyczne, a nie tragiczne; (...), celem ich jest przede wszystkim teatralny efekt i to właśnie stanowi o ich specyfice i tłumaczy ich formę". H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, Kraków: Wydawnictwo Homini 2003, s. 305.
[12] Barbara Klinger, *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk,* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1994, ss. 1-35.
[13] http://www.lyricsdownload.com/mahalia-jackson-trouble-of-the-world-lyrics.html. Tekst w polskim przekładzie brzmi następująco:
Już wkrótce przyjdzie świt / O, troski tego świata! / O, troski tego świata! / O, troski tego świata! / Już wkrótce przyjdzie świt / O, troski tego świata! / Wracasz do domu, aby usłyszeć, że już cie pochowano / Nikt nie płacze przy Whaley / Nikt nie płacze przy Whaley / Nikt nie płacze przy Whaley / Wracasz do domu, by żyć, z tymi, których kochasz / Wkrótce się dokona / Wracasz do domu, by żyć, z tymi, których kochasz / Chcę zobaczyć mamusię / Mamusię, moją mamę / Wrócić do domu, by żyć z Bogiem / Wkrótce nas zabraknie / O, troski tego świata! / O, troski tego świata! / O, troski tego świata! / Jak szybko uporamy się / Z troskami tego świata / Wracam do domu, by zjednać się z Bogiem.
[14] Maria Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1990, s. 342.
[15] Thomas G. Schatz, *The Family Melodrama* [w:] tegoż, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York: McGraw-Hill 1981.
[16] Jon Halliday, op. cit., s. 133.
[17] Słowa Douglasa Sirka zamykające cytowany już wywiad-rzekę. Jon Halliday, op. cit., s. 163.

FILMOGRAFIA

1934 – Dwaj geniusze (Zwei Genies)
1935 – Dziewczyna z bagien (Das Mädchen vom Moorhof)
1935 – Choroba wrodzona (Eingebildete Kranke)
1935 – Trzy razy małżeństwo (Dreimal Ehe)
1935 – Kwiecień, kwiecień! (April, April!)
1935 – Filary społeczeństwa (Stützen der Gesellschaft)
1936 – Koncert na zamku (Das Hofkonzert)
1936 – Piosenka wspomnień (La chanson du souvenir)
1936 – Zdarzyło się w kwietniu ('t was een april)
1936 – Ostatni akord (Schlussakkord)
1937 – Ku nowym brzegom (Zu neuen Ufern)
1937 – La Habanera
1938 – Ostatni akord (Accord final)
1939 - Boefje
1943 – Szaleniec Hitlera (Hitler's Madman)
1944 – Letnia burza (Summer Storm)
1946 – Skandal w Paryżu (A Scandal In Paris)

1947 – Zwabiona (Lured)
1948 – Śpij, kochanie (Sleep, My Love)
1949 – Shockproof
1949 – Po francusku (Slightly French)
1950 – Tajemnicza łódź podwodna (Mystery Submarine)
1951 – Pierwszy legion (The First Legion)
1951 – Grom na wzgórzu (Thunder on the Hill)
1951 – Dama się rewanżuje (The Lady Pays Off)
1951 – Weekend z ojcem (Weekend with Father)
1952 – Nie ma miejsca dla pana młodego (No Room for the Groom)
1952 – Czy ktoś widział moja dziewczynę? (Has Anybody Seen My Gal?)
1953 – Spotkajmy się na targu (Meet Me at the Fair)
1953 – Zabierz mnie do miasta (Take Me to Town)
1953 – Wszystko, czego pragnę (All I Desire)
1954 – Taza, syn Cochise'a (Taza, Son of Cochise)
1954 – Wspaniała obsesja (Magnificent Obsession)
1954 – Znak poganina (Sign of the Pagan)
1955 – Kapitan Zapalczywy (Captain Lightfoot)
1955 – Wszystko, na co niebo pozwoli (All That Heaven Allows)

1956 – Mamy jeszcze jutro (There's Always Tomorrow)
1956 - Pisane na wietrze (Written on the Wind)
1956 – Hymn bitewny (Battle Hymn)
1957 – Interludium (Interlude)
1958 – Wyblakłe anioły (The Tarnished Angels)
1958 – Czas życia i czas śmierci (A Time to Love and a Time to Die)
1959 – Imitacja życia (Imitation of Life)

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
POZNAŃ