

Postironia i trzy twarze melodramatu

PATRYCJA WŁODEK

Tytułowe „trzy twarze” oznaczają trzy momenty w istnieniu melodramatu – preironiczny, ironiczny i postironiczny. Choć powyższe zdanie może sugerować łatwe przejście, wręcz ewolucję gatunku od „pre” do „post”, a obie kluczowe kategorie – melodramat i postironia – są opisane (choć w diametralnie różnym stopniu), jest to prostota pozorna i mylna. Trudności nastrożają bowiem już zakresy samych terminów: melodramat (ze względu na długą i bogatą historię, przyjętą wykładnię oraz konieczność doprecyzowania definicyjnego) i postironia (powiązana ze zjawiskiem szerszym, jakim jest Nowa Szczerzość /*New Sincerity*/). Zanim będę mogła przejść do analizy trzech stylów melodramatycznych – poczynając od preironicznych filmów epoki niemej w reżyserii Franka Borzage (*Siódme niebo* /*7th Heaven*/, 1927, *Anioł ulicy* /*Street Angel*/, 1928 i *Lucky Star*, 1929), przez ironiczną *Miłość i śmierć* (*Love and Death*, 1975) Woody’ego Allena, kończąc na postironicznych *Moulin Rouge!* (2001, reż. Baz Luhrmann) oraz *Imigrantce* (*The Immigrant*, 2013, reż. James Gray) – niezbędne jest wyklarowanie istotnych dla tematu koncepcji, terminów oraz ich powiązań. Dlatego pierwszą część tekstu poświęcę kwestiom interpretacji melodramatu, jego definicji oraz relacji z kinem klasycznym, a także zastosowaniu pojęć postironia i Nowa Szczerzość. W części drugiej skupię się na wybranych filmach i strategiach aktualizowania melodramatu na ekranie, wyodrębnię też jedną z kluczowych dla tego gatunku figur, jaką jest ladacznica o złotym sercu.

Poza tragiczną miłością i kinem klasycznym

Najczęstsza wykładnia filmoznawcza melodramatu, jednego z trzech najstarszych amerykańskich gatunków filmowych ¹, poddaje interpretacji jego nacechowanie ideologiczne. Nieszczęśliwy związek kochanków – z takim typem fabuły z reguły kojarzy się melodramat – okazuje się w tej optyce opowieścią o micie miłości niemożliwej kamuflującym relację nieakceptowaną społecznie, naruszającą zachowawcze *status quo*. Melodramat pozostaje *wehikułem ideologii (...) na powierzchni [którego] znajduje się jawny przekaz poświęcony miłosnym perypetiom (...) a pod nim ukrywa się ten drugi przekaz, niejawny* ². Zawarty w szczególnej

*nadwyżce znaczenia*³ odpowiada światopoglądowi konserwatywnemu, nieuznającemu naruszania reguł wyznawanych przez społeczeństwa patriarchalne, a obejmujących kwestie klasowe, rasowe i płciowe. Kluczowy dla tej perspektywy jest wspomniany mit miłości niemożliwej, manifestujący się pod postacią Losu, który *przychodzi z zewnątrz, niszczy ład i spokój, powoduje cierpienie, wystawia na próby, zagraża życiu (...) zsyła niespodziewane ciosy*⁴. Aktualizacje owych przeciwności są niezliczone i zależą od inwencji twórców. Może to być wojna (*Pożegnalny walc /The Waterloo Bridge/*, 1940, reż. Mervyn LeRoy), choroba (*Trędowata*, 1936, reż. Juliusz Gardan), nagła śmierć (*Pożegnanie z Afryką /Out of Africa/*, 1985, reż. Sidney Pollack) bądź zderzenie z górą lodową (*Titanic /1997*, reż. James Cameron/). W istocie jednak (w powtarzalnej głębokiej strukturze, nie w poszczególnych fabułach) przeznaczenie jest kamuflażem dla związków budzących konserwatywny sprzeciw społeczny, nie idzie więc o fatum, lecz o naruszanie porządku klasowego (mezalians, motyw Kopciuszka), rasowego (ukazywanie negatywnych skutków związków międzyrasowych⁵) i płciowego (społeczna niedopuszczalność rozwodów i zrad).

Gdy – mając na uwadze powyższe obserwacje – zestawić filmy z różnych dekad kina, od *Złamanej lilii (Broken Blossoms*, 1919, reż. David W. Griffith), przez *Co się wydarzyło w Madison County (The Bridges of Madison County*, 1995, reż. Clint Eastwood) aż po *Pamiętnik (The Notebook*, 2004, reż. Nick Cassavetes), można odnieść wrażenie, że melodramat jest jedną z najbardziej niezmiennych konwencji w historii kina, zawsze operujących konstelacją tych samych elementów prowadzących do analogicznych konkluzji ideologicznych. Poczucie to – potwierdzone adaptacyjną praktyką poddawania rygorom melodramatu historii niespełniających jego wymogów⁶ – nie jest zresztą błędne. Jeśli nawet jeśli nie chodzi o ideologię – od lat 30. aż do 60. XX w. wymuszaną kodeksem Haysa – a o reprodukcję formuły⁷, mechanizmy są te same. Byłoby jednak błędem postrzegać melodramat tylko w taki sposób, sama jego definicja wykracza bowiem poza tę utrwaloną, utożsamianą z nieszczęśliwą historią miłosną. Elastyczniejsze rozumienie tego zjawiska pozwala nie tylko poszerzyć je o inne konwencje oraz odejść od ustalonej wykładni, ale też zaobserwować pewien cykl rejestrów – od pre- aż do postironicznego – co jest głównym tematem niniejszego tekstu.

Melodramat, choć często się o tym zapomina, to przede wszystkim *ekspresywny kod*⁸ obejmujący nie tyle fabułę, ile środki filmowego wyrazu, *szczególne formy dramatycznej mise-en-scène, charakteryzowana przez dynamiczne użycie przestrzennych i muzycznych kategorii, jako opozycyjnych wobec kategorii intelektualnych czy literackich*⁹. Równie ważne jak perypetie będą więc zabiegi afektywne, samoświadome użycie stylu, metafory wizualne i dramatyczne przyspieszenia. Tak definiowany melodramat obejmie więcej zróżnicowanych wątków, na przykład rodzinę, seksualność, role płciowe, tożsamość i *histerię kipiącą tuż pod powierzchnią zdarzeń*¹⁰, centralnych w melodramacie rodzinnym (charakterystycznym dla Hollywood lat 50. XX w.)¹¹, oferującym też szczęśliwe zakończenie i odwrócenie ideologiczne. Tematy seksualności (także kobiet), ról płciowych, dekonstrukcja wielopokoleniowej rodziny i przewartościowanie dominującego typu męskości sprawiły, że *melodramaty rodzinne lat pięćdziesiątych są wśród najbardziej społecznie samoświadomych i antyamerykańskich (choć nie wprost) filmów, jakie kiedykolwiek powstały w Hollywood*¹².

Rozszerzone rozumienie melodramatu okaże się szczególnie zasadne, jeśli spojrzymy na niego diachronicznie – od pre- do postironii. Aby jednak wprowadzić ten rodzaj periodyzacji, należy najpierw się odnieść do pojęcia kina klasycznego. Koncentracja wokół (mniej lub bardziej) konwencjonalnych historii miłosnych *skłaniających do akceptacji (...) „naturalnego” porządku społecznego i obyczajowego oraz pogodzenia się z losem*¹³, która zdominowała obiegową definicję gatunku, była bowiem najbardziej charakterystyczna dla tego właśnie okresu Hollywood (i przetrwała w nim jako w modelu).

Mianem kina klasycznego określa się kinematografię hollywoodzką od późnych lat 20. do 60., opartą przede wszystkim na standaryzacji i kontroli wielkich wytwórni, rozwoju kina gatunków, systemie gwiazd oraz kodeksie Haysa, czyli cenzurze¹⁴. Kino klasyczne najczęściej jest kojarzone z konwencjonalizacją środków filmowych oraz psychologii postaci, powielaniem stereotypów, silnym ładunkiem emocjonalnym, stylem zerowym, a także przekazem ideologicznym zgodnym z kulturą dominującą (czyli konserwatywnym)¹⁵. Rozumiane jako konkretny okres w historii kinematografii, jest równoznaczne z kinem kodeksowym, czyli objętym wewnętrzną cenzurą. Na jego początek, czyli lata 30., przypadło także wytwarzanie nowych konwencji gatunkowych oraz dalsze kodyfikowanie już istniejących, w tym melodramatu. Tu właśnie – przez nałożenie na siebie zarządzania gatunkami i działania PCA (Production Code Administration, biura wdrażającego kodeks) – można upatrywać przyczyn ukształtowania najpopularniejszego wzorca melodramatycznego w takiej formie, w jakiej go znamy.

Od pre- do postironii

Czemu ma jednak służyć skupienie na definicji melodramatu akcentującej środki filmowe, wrażliwość oraz imaginarium, a nie fabułę? Jak już wspomniałam, dominującą wykładnią melodramatu jest jego funkcja perswazyjna. Odejście od wyłącznie takiego postrzegania wymaga zmiany perspektywy i koncentracji na elementach innych niż „nadwyżka znaczenia” ukryta w głębokiej strukturze. Propozycją odmienną, uwzględniającą czytanie ideologiczne w znacznie mniejszym stopniu, będzie spojrzenie na melodramatyczne rejestry (tak pojmuję preironię, ironię i postironię), których zrozumienie wymaga wcześniejszego odniesienia do kategorii Nowej Szczerości i odróżnienie jej od postironii.

Termin Nowa Szczerość wprowadził do filmoznawstwa Jim Collins, który analizując dominanty kina gatunkowego drugiej połowy i końca XX w., zwrócił uwagę na dwie równoległe tendencje. Pierwsza to postmodernistyczna ironiczna hybrydyzacja – *oparta na dysonansie i eklektycznym zestawianiu elementów wyraźnie do siebie niepasujących*¹⁶; druga – Nowa Szczerość, czyli zjawisko przeciwne, *opętanie ideał przywracania poczucia utraconej harmonii, w której wszystko działa unisono*¹⁷. Twórcy wpisujący się w ten nurt odrzucają postulaty postmodernizmu, wszechobecność ironii i środków dystansujących, zonglowanie konwencjami i cytatami intertekstualnymi. Wśród zabiegów fundujących Nową Szczerość ważną rolę pełni strategia odbiorcza „naiwnego widza”, rodzaj porozumienia między nadawcą a odbiorcą opartego na emocjach czystych i nieskażonych ironiczną asekuracją. To właśnie postironia – *szczerzy, emocjonalny, nierzadko impulsywny czy spontaniczny sposób tworzenia i odczytania tekstów kultury współczesnej, który*

wcześniej (szczególnie w dyskursie akademickim) był dyskredytowany na rzecz intelektualnej analizy i interpretacji wymagających właściwych kompetencji kulturowych¹⁸.

Mimo podobieństw postironia nie jest jednak synonimem Nowej Szczeroci, a jedynie jej elementem. Wśród innych należy wyróżnić te leżące po stronie nadawcy: adekwatną, czyli zgodną z zasadą decorum, konstrukcją świata przedstawionego, rodzaj narracji, stosunek do reguł gatunkowych, a także kryteria doboru tematów (muszą być wielkie) oraz rejestr, w jakim są ukazane (z pełną powagą). Tekst Jima Collinsa pochodzi z lat 90. XX w., a autor analizuje w nim konwencję westernową – przykładem ironicznej hybrydyzacji jest *Powrót do przyszłości III* (*Back to the Future III*, 1990, reż. Robert Zemeckis), a Nowej Szczeroci *Tańczący z wilkami* (*Dances With Wolves*, 1990, reż. Kevin Costner). Oznacza to, że omawiany fenomen jest względnie nowy, na co wskazuje też określenie postironia, a w szczególności przedrostek post-. Oznacza on nie tylko następstwo czasowe, ale przede wszystkim zerwanie i opór wobec poprzedniej formacji (postmodernizm wobec modernizmu, postkolonializm wobec kolonializmu, postironia wobec ironii)¹⁹. „Post” musi występować w opozycji do czegoś, co ukształtowało się i zaistniało wcześniej – jak postmodernistyczny „wiek ironii”.

Melodramat klasyczny a preironiczny

Stąd tyle umowny, ile nośny podział na preironię, ironię i postironię. Wynika on nie tylko z dążenia do uproszczonej diachronii, ale przede wszystkim z jednej ze strategii stosowanych w ramach Nowej Szczeroci. Jej kluczowym chwytem, związanym z modelem kina gatunkowego, jest bowiem odrzucenie hybrydyzacji i skupienie się na „etnograficznym” przepisaniu klasycznej formuły gatunkowej służącej za inspirację (...) stosowaniu różnych strategii, by przywrócić utraconą „czystość” poprzedzającą nawet złotą erę gatunku²⁰. Zabieg ten, analizowany przez Collinsa na przykładzie westernów, przyłożę do melodramatu w trzech wspomnianych odsłonach. Pierwsza z nich, czyli filmy Franka Borzage, należy do szczytowego (i zarazem końcowego) momentu okresu niemego. Dlaczego podkreślam akurat ten wybór? Jest on istotny, ponieważ zamierzam dokonać dalszego rozróżnienia – kino przedkodeksowe (przed 1934 r.) pod wieloma względami jest bowiem także „przedklasyczne”. Preironia bywa natomiast wiązana z *hollywoodzkim kinem klasycznym opartym na rozpoznawalnych schematach narracyjnych i konstrukcjach postaci, niepokalanym jeszcze postmodernistycznymi grami (...) wiązała się także z czystością gatunkową oraz jednoznacznym zazwyczaj moralnym osądem poczynań bohaterów*²¹.

Rzeczywiście, w kinie tym *nie ma ironii, jedynie lekkie przekroczenie stylistyczne, hollywoodzki podpis, który mówi: to nie życie, nie sztuka, nie realizm, nie fantazja. To kino*²². Sądę jednak, że zrównanie melodramatu klasycznego i preironicznego nie jest w pełni trafne, a preironia wydaje mi się tożsama z kinem przedklasycznym, czyli głównie niemym (oraz częścią produkcji lat 30., co zaraz wyjaśnię). Odpowiedzialnością za ten stan rzeczy obarczę kodeks Haysa, co jest paradoksalne, ponieważ przestrzeganie go powinno – przynajmniej w teorii – zapewnić jednoznaczność fabularną (za nią często idzie czystość gatunkowa) oraz możliwość pozbawionej ambiwalencji moralnej oceny postaci. Po to został stwo-

rzony. W rzeczywistości jednak, jak każdy zapis cenzuralny, budził mniej lub bardziej tajony sprzeciw. Ów mniej jawny, zauważalny zwłaszcza od II wojny światowej, wpływał na wzmagające się dążenie twórców do przemycania treści sprzecznych z kodeksem. Dokonuję tu pewnego uproszczenia, zawsze bowiem znajdują się wyjątki, ale w latach 30. filmowcy (i cenzorzy z PCA) byli bardziej przejęci kodeksem, trudno się im zresztą dziwić, skoro dopiero został wprowadzony. Pewne tematy były wówczas traktowane surowiej; z czasem kodeks stosowano mniej restrykcyjnie, zarówno z powodu determinacji niektórych twórców (jak Elia Kazan, Otto Preminger), jak i zwiększania społecznego przyzwolenia dla pewnych zjawisk. Jeszcze w latach 30. stojący na czele PCA Joe Breen wzbraniał się przed tematami związanymi z cudzołóstwem, w kolejnej dekadzie stwierdził jednak, że nie są już niczym nowym²³.

Zmniejszenie restrykcyjności cenzorskiej oraz rosnąca dezynwoltura autorów, w połączeniu ze zmieniającym się nastawieniem publiczności skutkowałą różnymi zabiegami, które trudno nazwać inaczej niż ironicznymi. Będą wśród nich ironia słowna, dialogi kamuflujące rzeczywiste znaczenie (zabawy z podtekstem seksualnym), otwarte zakończenia oraz ironiczne happy endy²⁴, a nawet swego rodzaju podwójne kodowanie. Przy okazji *Tramwaju zwanego pożądaniem* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) Elia Kazan stwierdził, że dzięki kodeksowi: *dzieci nie były niczego świadome, a dorośli doskonale rozumieli, że Blanche zapoznana się z każdym komiwojażerem od Tallahassee do Texarkana*²⁵; komunikowanie ponad głową naiwnego widza jest wyraźne w wielu ówczesnych filmach (jak produkcje Disneya). Choć nie są to zabiegi porównywalne z ironią postmodernistyczną, nie sposób się upierać, że filmy okresu klasycznego są z definicji preironiczne i niewykalkulowane (choć oczywiście takie również się zdarzały), zwłaszcza że ich nadawcą był system (wynikało to ze sposobu produkcji oraz kodeksu Haysa).

Poeta miłości

Przypisanie konkretnemu twórcy intencji nieironicznej także jest obciążone ryzykiem, zwłaszcza gdy minęły dekady. Sądzę jednak, że nie dotyczy to twórczości Franka Borzage, *największego poety kinematograficznej miłości*²⁶. Borzage, reżyser ponad stu filmów różnych gatunków²⁷, był związany z Hollywood od jego zarania, czyli od 1913 r. Do przełomu dźwiękowego osiągnął najwyższy poziom wyrafinowania w środkach właściwych erze niemiejskiej, co stawia go obok mistrzów klasy Kinga Vidora, Charlesa Chaplina, Bustera Keatona, Victora Sjöströma i Friedricha W. Murnaua. Jego kunszt doskonale widać też w *Siódmym niebie*, *Aniele ulicy* i *Lucky Star*, gdzie dał wyraz wrażliwości określanej tu jako preironiczna.

Borzage preferował protagonistów nieskomplikowanych i biednych²⁸ – Chico z *Siódmego nieba* jest kanalarzem marzącym, by awansować na sprzątacza ulic; Gino z *Aniela ulicy* to wędrowny malarz; Tim z *Lucky Star* to farmer dotknięty kalem skutkiem wojny. Prostota egzystencji bohaterów koresponduje z ich dobrocią i szczerością, a w wypadku Chica i – do pewnego stopnia – Gina wręcz z ich dziecinną chłopcęnością, skonstrastowaną z bolesnymi doświadczeniami życiowymi kobiet w filmie. Bohaterki (poza Mary z *Lucky Star*) to bowiem ładacznicę o czystym sercu, które na ulicę wyгнаła skrajna bieda. Szczególnie znacząca jest w tym



Moulin Rouge!, reż. Baz Luhrmann (2001)

kontekście fabuła *Siódmego nieba* – Chico lituje się nad nędznym losem Diane, wyrzuconej na bruk przez złą, wykorzystującą ją siostrą, broni dziewczyny przed napaścią, powstrzymuje przed samobójczym gestem. Początkowo niechętnie, ale zabiera ją do siebie, przygarnia, jak zagubionego szczeniaka. Oczywiście w toku akcji zakochuje się, a jego dobroć – co ważne – całkowicie nieprzemysłana i spontaniczna (*no i czemu to zrobiłem? Jestem skończony!*), zbawia Diane. Podobnie jest w *Aniele ulicy*, gdzie Angela (imię oczywiście znaczące) odzyskuje wiarę w szczęście najpierw przez miłość Gina (nieświadomego jej doświadczeń), a potem, gdy prawda wychodzi na jaw, dzięki jego wybaczeniu. Jest to wątek tym bardziej kluczowy, że funkcjonuje symetrycznie. W każdym z trzech filmów najpierw to miłość chłopaka ratuje bohaterkę²⁹, potem jednak sytuacja się odwraca – to Chico, Gino i Tim dostępują zbawienia (Tim mówi w finale: *sądziłem, że to ja zmieniam ciebie, a to ty zmieniłaś mnie. Jestem jak nowy*).

O ile wyciągnięcie ręki do pokrzywdzonej dziewczyny nie jest w melodramacie niczym szczególnym, o tyle drugi zwrot akcji można już określić jako charakterystyczny dla Franka Borzage³⁰, a zarazem dla preironii. Reżyser, co często przypisuje się jego religijności i światopoglądowi³¹, nie tylko wierzył, że *duże doskonałą się poprzez miłość i przeciwności losu*³², ale też preferował *duchowość i transcendencję, to, co nieracjonalne, wyimaginowane w walce z realnym*³³. Podkreślam szczerą osobistą motywację, ponieważ sądzę, że uprawdopodobnia ona tezę

o preironii kina Borzage. Miłość w jego filmach jest bowiem ujmowana nie tylko w tradycyjnych kategoriach emocjonalnych i erotycznych³⁴, ale przede wszystkim okazuje się siłą zbawczą, która naprawdę *przewycięża czas i przestrzeń*³⁵, *przenosząc ekranowe pary z wymiaru fizycznego do duchowego* – wszystkie trzy filmy kończą się szczęśliwie³⁶.

To istotne, a wynikające z estetyki, i z konwencji epoki, jak też inklinacji samego reżysera, że tak ujęta wiara w miłość zostaje potraktowana z całkowitą powagą, a nawet więcej – absolutnym brakiem wyrachowania, właściwym także gotowym do poświęcenia postaciom granym przez Charlesa Farrella i Janet Gaynor. Gdy we wszystkich trzech finałach zdarza się cud, nie towarzyszy mu ani dystans, ani żaden inny zabieg asekuracyjny³⁷. Co więcej, zbawienie przez miłość jest związane z religijnością (z wyjątkiem *Lucky Star*). W *Siódmym niebie*, w dniu wyznania miłości i zaręczyn Chico zostaje powołany do wojska. Ponieważ nie ma czasu na prawdziwy ślub, bohaterowie dokonują własnej ceremonii, zamiast obrączek używając medalików. Gdy Chico walczy na frontach pierwszej wojny, a Diane pracuje w fabryce amunicji, pociechą jest dla nich „duchowa” komunikacja i wzajemna miłość. W finale, gdy Diane dostaje wiadomość o śmierci Chica, nie przyjmuje jej do wiadomości – przecież czuła jego obecność. Gdy jednak traci wiarę (*teraz wydaje się to takie głupie*), zdarza się cud – Chico, choć niewidomy, wraca z frontu, a zwartych w uścisku kochanków obejmuje utrzymany w wysokim kluczu promień światła, sugerujący ingerencję siły nadprzyrodzonej³⁸.

Jeszcze dobitniej motyw cudu pojawia się w finale *Anioła ulicy*. Film zaczyna się ucieczką skazanej za kradzież i prostytutkę Angeli³⁹, która znajduje schronienie w wędrownym cyrku. Podróżując, spotyka Gina – nieświadomego jej przeszłości – i zakochuje się z wzajemnością. Gdy wracają do Neapolu, w wieczór zaręczyn na drodze ich szczęścia staje żandarm, który po latach upomina się o Angelę – dziewczyna musi odbyć długo odwlekaną karę. Bojąc się, że prawda o niej unieszczęśliwi Gina i odbierze mu talent, bohaterka decyduje się opuścić go bez słowa⁴⁰. Oczywiście jej nagłe zniknięcie niszczy Gina, który gdy po roku spotyka ukochaną na ulicy, w porywie szaleństwa chce ją zabić. Angela ucieka więc po raz drugi, tym razem chroniąc się w kościele, gdzie przy ołtarzu zdobionym namalowanym przez siebie obrazem, Gino odzyskuje zmysły. Uduchowiona twarz Madonny to bowiem oblicze Angeli – taką widział ją Gino, gdy się poznali i gdy mu pozowała. Finałowe zbawienie ponownie okazuje się podwójne – Angela błaga, by Gino spojrział na nią jak dawniej, by dostrzegł jej wewnętrzną, nigdy nie naruszoną czystość (*nadal taka jestem. Musisz mi uwierzyć Gino. Spójrz mi w oczy*). On z kolei błaga ją o przebaczenie, odrzuca cynizm, odzyskuje wiarę w miłość i ludzi. Także *Lucky Star* zostaje zwieńczone motywem zbawczej siły uczucia – tym razem bez konotacji religijnych. Zakochany Tim, obawiając się utraty Mary, zmuszanej do wyjścia za mąż za podstępного Wrenna⁴¹, podejmuje nadludzki wysiłek i pokonuje kalectwo, by ją ratować (przez większą część filmu bohater porusza się na wózku inwalidzkim).

Wątki „miłosnej telepatii”⁴² i finałowego zbawienia – opisane słowami pozbawionymi siły środków filmowych i magii kina – mogą wydać się naiwne (w złym sensie), a wręcz śmieszne. Nie są jednak takie na ekranie, nawet mimo upływu lat. Borzage i świetnie prowadzeni przez niego aktorzy potrafili bowiem nasycić ekran pięknem i szczerością, nadać konwencji szlachetną powagę, unikając ekliwkości⁴³. Żadna z historii miłosnych nie zostaje skażona nutą fałszu, są raczej manifestacjami

intuicji, *inspirującej reżysera siły emocji*⁴⁴. Ujawniała się ona także w aktorstwie⁴⁵ i środkach filmowych, zwłaszcza na poły magicznym *mise-en-scène* oraz często stosowanych zbliżeniach – kamera jest rozkochana w urodzie twarzy (i ciała) Farrella oraz dziecięco-wdzięcznych rysach Gaynor. Także dlatego warto zastosować pojęcie preironii, pozwala ono bowiem szczególnie podkreślić zdolność Borzage’a do wystrzegania się taniego sentymentalizmu, co różniło go od wielu innych hollywoodzkich twórców.

Święta grzesznica

W imaginariu melodramatycznym istotną rolę odgrywa figura ulicznicy o złotym sercu, w różnym stopniu obecna w każdym z omawianych filmów Borzage’a. Diane była nią rzeczywiście (w przedakcji); niesłuszne aresztowanie Angeli paradoksalnie ratuje ją od desperackiego kroku; Mary ucieka od uwodziciela. Istotne jest jednak podejście reżysera do tego wątku. Z jednej strony jest ono złożone z elementów już wówczas typowych dla literatury, teatru i kina. Jak pisze Ewa Szponar: *już sama wizyta kobiety upadłej w kościele jest znakiem jej wewnętrznej czystości (i jednym z wyznaczników stereotypu dziwki o złotym sercu)*⁴⁶. Z drugiej strony motyw zbawienia przez religię wpisywał się w światopogląd reżysera. Jego twórcza wrażliwość odbiegała natomiast od utrwalonych schematów i wyobrażeń, co odróżniało jego filmy od produkcji kina klasycznego. O ile bowiem filmy z lat 30., czyli pierwszej dekady kodeksowej, potępiały takie kobiety, wpisując je w dydaktyczne fabuły i nakładając na nie symboliczną karę (jak w *Blond Venus*, 1932, reż. Josef von Sternberg), a potem zastępując tę figurę *femme fatale*, o tyle Borzage wystrzegał się osądu moralnego. Był raczej przepełniony pozbawionym protekcjonalności współczuciem dla swych bohaterek, ich losu, biedy i bezradności.

Borzage nie tylko preferował centralne postaci kobiece, ale pozwalał im też dorastać do wewnętrznej siły – by zdobyć szczęście, wszystkie bohaterki muszą w pewnym momencie zaważać o samostanowienie. Co więcej, potrafił też docenić kobiece pożądanie, czego wspomniał przykładem jest *Rzeka*, gdzie „znająca życie” Rosalee (Mary Duncan) pragnie kompletnie niedoświadczonego Allena Johna (Charles Farrell) i kontempluje (podkreślane środkami filmowymi) piękno jego ciała, stając się wczesnym i jakże rzadkim w kinie przykładem kobiety „władczyni spojżenia”⁴⁷.

Innymi słowy, bohaterki filmów Borzage’a, mimo życiowego doświadczenia, to raczej święte niż grzesznice. Wynikało to zarówno z możliwości kina przedkodeksowego⁴⁸, jak i preironicznej wrażliwości reżysera, wyposażającego swe heroiny w krystalicznie czyste serca, wzniosłość, szlachetność i powagę, a zarazem odróżniającego je od innych postaci kobiecych z tych samych filmów – wyrachowanych, figlarnych bądź niegodziwych. Ulicznica o złotym sercu nie jest bowiem dla reżysera obiektem żartu – kluczowy (ale też konieczny) jest jej wielki dramat i nieskalana wewnętrzna czystość, których kombinacja prowadzi w końcu do zbawienia przez miłość – obojga zakochanych.

Wyróżniam ten wątek przede wszystkim dlatego, że pojawia się u Franka Borzage’a (a potem w *Imigrantce* i *Moulin Rouge*), a także zajmuje stałe miejsce w melodramatycznym imaginariu, zarówno pod postacią „dziwki o złotym sercu”, jak i „szlachetnej kurtyzany”, która bogatą karierę w kulturze zaczęła na kartach *Damy*

*kameliowej Aleksandra Dumasa syna. Była ona kobietą upadłą, która nie wzdryga się zarabiać na swoje utrzymanie płatną miłością, a jednocześnie zdolna jest do uczuć najwyższych i bezinteresownych. Wraz z „pocziwą dziwką”, od której odróżnia ją w zasadzie tylko status społeczny i materialny, stała się częstym gościem w uniwersum nowożytnego melodramatu*⁴⁹.

Kolejnym powodem wprowadzenia tego motywu była jego użyteczność przy rozpatrywaniu melodramatu w kontekście ironii postmodernistycznej. Sądzę bowiem, że wrażliwość melodramatyczna oraz ironia postmodernistyczna po prostu się nie łączą. Można oczywiście także w odniesieniu do melodramatu wskazać zabiegi dystansujące właściwe niektórym nurtom i filmom okresu klasycznego (jak logika przekroczenia estetycznego w filmach Douglasa Sirka). Nie mają one jednak charakteru postmodernistycznej ironii, którą dostrzegamy, gdy rozłoży się dany film na części pierwsze i wyodrębni konkretne wątki, dlatego za przykład posłuży komedia *Miłość i śmierć* Allena. Film ten jest przede wszystkim zabawną, postmodernistyczną grą z klasyką literatury, w tym twórczością Lwa Tołstoja i Fiodora Dostojewskiego⁵⁰ – wskazuje na to sam tytuł, nawiązujący zarówno do *Wojny i pokoju*⁵¹, jak i *Zbrodni i kary*. Osadzona w czasie wojen napoleońskich w Rosji akcja swobodnie przeplata wątki znane z twórczości wymienionych pisarzy, ale nie tylko. Początkowe odwołanie do *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, 1939, reż. Victor Fleming i inni) – nieudane wyznanie miłosne przerwane ogłoszeniem wojny, spontaniczna decyzja wzgardzonej bohaterki o zamążpójściu – wskazują, że twórców interesują przede wszystkim wielkie wojenno-miłosne epepeje i dekonstrukcja wątków melodramatycznych. Poza ironiczną hybrydyzacją można wskazać u Allena też inne zabiegi postmodernistyczne – zerwanie z zasadą decorum, zderzenie rejestrów (patos literatury, komediowość filmu), cytaty intertekstualne (liczne adaptacje *Wojny i pokoju*, filmy Bergmana, amerykańskie kino wojenne, slapstick), niewiarygodną narrację (upiększający rzeczywistość ironiczny *voice over* jest z konfrontowany z obrazem) oraz *zanik poczucia historii*⁵² (utrzymane w stylu Dostojewskiego dysputy filozoficzne łączące wiele nurtów, w tym Spinozę z nieistniejącym jeszcze w 1812 r. egzystencjalizmem).

Sonia (Diane Keaton), wygłaszająca pretensjonalne kwestie z kamienną twarzą – przywołuje na zasadzie pastiszu kobiety upadłe z prozy Dostojewskiego i Tołstoja; to Nastazja Filipowna z *Idioty* i Sonia ze *Zbrodni i kary*⁵³, Helena Kuragin z *Wojny i pokoju*⁵⁴ oraz Anna Karenina w jednym. Wyjęta z Dostojewskiego powaga Soni – „Chrystusowej prostytutki”, kobiety *na pograniczu szaleństwa i świętości, interpretacji religijnej idei czy w końcu jej inkarnacji*⁵⁵ – zostaje oczywiście potraktowana komediowo i autotematycznie, podobnie jak dramat Nastazji i Anny, a nawet tragiczne w skutkach zepsucie Heleny. Bohaterka *Miłości i śmierci* sama o sobie mówi: *jestem w połowie świętą, a w połowie dziwką*⁵⁶, deklarując przy okazji pociąg do *zwierzęcego magnetyzmu* brata głównego bohatera. Diane Keaton podaje tę kwestię z ironią i nonszalancją, podobnie jak wszystkie późniejsze, w których omawia swoje bujne zdrady małżeńskie (*mam wymienić kochanków? Zaczniemy od śródmieścia*) i analizuje własną *czystość*. Melodramatyczny topos świętej grzesznicy, podobnie jak inne motywy w preironii traktowane z powagą, zostają więc poddane wszelkim możliwym zabiegom dystansującym, stając się przedmiotem postmodernistycznego tematyzowania i błyskotliwej gry nadawczo-odbiorczej.

Dwie twarze postironii

Miłość i śmierć oczywiście nie jest melodramatem, a raczej zręczną zonglerką jego motywami. W latach 70. film ten potwierdzał obserwację, poczynioną *nomen omen* przy okazji analizy *Pożegnania z bronią* Borzage'a, że *melodramat, zarówno jako forma, jak i strategia przyjęta, by obejmować ludzkie doświadczenie, stał się historycznie wsteczny oraz niedopuszczalny ideologicznie*⁵⁷. Oczywiście, jak dobrze wiadomo, melodramat bynajmniej nie zaniknął, jako reprodukowana forma angażuje emocje tak samo, jak na początku istnienia kina. Uważam jednak, że powyższy cytat jest całkowicie adekwatny, jeśli słowo „melodramat” zastąpić określeniem *preironia melodramatyczna*⁵⁸. Patos i powaga towarzyszące ukazywaniu miłości, religii, poświęcenia (etc.) oraz konkretnych toposów, jak święte grzesznice, musiały ustąpić miejsca odmiennym nastrojom, zmieniły się też tematy i toposy. Oczywiście nie oznaczało to całkowitego zaniku, ale naturalne w procesach kulturowych ewolucje, powodujące, że jedna z najsłynniejszych inkarnacji ulicznicy o złotym sercu to już nie heroina utrzymana w sztafażu melodramatycznym, lecz dziewczyna z sąsiedztwa w komedii romantycznej – *Pretty Woman* (1990, reż. Gary Marshall).

Czyżby więc duch preironicznego melodramatu zanikł na zawsze? W dużej mierze tak – nowsze odsłony gatunku to filmy czerpiące z modelu klasycznego. We współczesnym kinie można jednak wskazać enklawę, w której odrodziła się preironiczna wrażliwość melodramatyczna. Jest to oczywiście postironia, na co wskazują przykłady *Moulin Rouge!* oraz *Imigrantki*. Na początku tekstu zdefiniowałam postironię jako rejestr, odróżniając ją tym samym od Nowej Szczerości (takie rozdzielanie uzasadniają omawiane filmy Luhrmanna i Graya). O ile bowiem *Imigrantka* spełnia wszelkie kryteria Nowej Szczerości, o tyle Luhrmann jest postmodernistą. Jak jednak dowodzi twórczość Christophera Nolana, Wesa Andersona bądź późne filmy Quentina Tarantino, postironia – szczerą emocjonalność, zerwanie z odbiorem ironicznym – może być także jednym z rejestrów postmodernizmu. Tłumaczy to też sens wprowadzenia samego terminu postironia – zamiast stwierdzenia, że coś jest po prostu nieironiczne. Postironia zakłada bowiem pełną świadomość wieku ironii i wszystkich jego strategii, rozumienie ich sensu i konsekwencji, a także ich celowe odrzucanie (Gray) bądź używanie (Luhrmann).

Nowa Szczerość eliminuje zabiegi dystansujące, stawiając na *przywracanie utraconej „czystości” poprzedzającej nawet złotą erę gatunku*⁵⁹, co widać w *Imigrantce*. Historia Ewy (Marion Cotillard), ubogiej Polki poszukującej na początku XX w. amerykańskiej ziemi obiecanej, a trafiającej w ręce stręczyciela, jest nie tylko osadzona w czasach kina niemego i przedklasycznego (1921 r.), ale wprost przywołuje jego konwencje i estetykę. Ujawnia się to w operowaniu rekwizytami – świeżą, białą różę wręczoną Ewie przez zakochanego w niej mężczyznę, po cięciu montażowym (gdy dziewczyna wraca do burdelu), widzimy już zwiędłą. Symbolika kwiatu jest klarowna (postironiczna) – oznacza on zarówno utratę niewinności i nadziei przez bohaterkę (z symbolu czystości przekształcając się w znak rozpadu), jak i upływ czasu – na podobieństwo kartek spadających z kalendarza we wczesnym kinie. W funkcji afektywnej biały kwiatek wykorzystał chociażby Charles Chaplin w finale *Światel wielkiego miasta* (*City Lights*, 1931). Skojarzenie jest nieprzypadkowe⁶⁰, bowiem także gra i stylizacja Marion Cotillard wpisują się w tę estetykę: *wspaniale fotogeniczna twarz francuskiej gwiazdy z powodzeniem za-*

pewnilaby jej gwiazdorski status w epoce kina niemego: połączenie ptasiej kruchości z głębią wielkich, wiecznie przepelnionych łzami oczu, zachwyciłyby Grif-fitha i przyprawiły Lilian Gish o zawiść⁶¹. Do atmosfery starego kina nawiązują również utrzymane w sepii zdjęcia oraz *mise-en-scène*.

Najważniejsze pozostaje jednak postironiczne ukazanie wątków znanych z filmów Borzage'a. Ewa to bowiem ladaczniczka o złotym sercu, która nie zatraciła wewnętrznej czystości, podobnie jak Diane z *Siódmego nieba* zmuszona do prostytucji przez biedę. Ewa niczym Angela z *Aniola ulicy*, poszukuje odkupienia w religii i spowiedzi (filmowana lekko z dołu Cotillard jest w tej scenie stylizowana na świętą z obrazu, ponownie przypominając Angele), a Gray wprowadza także motyw symetrycznego zbawienia przez miłość. Odkupienia duchowego doznaje zakochany w Ewie sutener Bruno (Joaquin Phoenix), który wprawdzie zmusza ją do nierządu, ale – podsłuchując jej spowiedź – zaczyna rozumieć ogrom wyrządzanego jej zła. Miłość wyzwala go z cynizmu, co prowadzi z kolei do zbawienia Ewy – Bruno nie tylko ją uwalnia, ale poświęca życie, by odzyskała siostrę i mogła uciec policji.

W *Imigrantce* oryginalność tekstu źródłowego pełni quasi-sakralną funkcję gwaranta autentyczności; to fetyszystycznie pojmowana „wiara”, a nie ironia, staje się metodą rozwiązywania konfliktu⁶² [fabularnego]; przywrócenie utraconej czystości i próba odzyskania niewinności [gatunkowej] oferują idealne rozwiązanie nierozwiązywalnego konfliktu⁶³. W *Imigrantce* (a wcześniej filmach Borzage'a) przejawia się ono w zbawieniu pozytywnych postaci (Diane i Chico, Angela i Gino, Mary i Tim, Ewa i jej siostra) oraz ukaraniu prawdziwie grzesznych (zła siostra Diane, Bruno). Także dlatego w filmie Graya *opowieść o wyzysku i odkupieniu smakuje Dostojewskim*⁶⁴, tak ironicznie potraktowanym przez Allena. Postironia, jako prowadząca do utraty tarczy ochronnej, wystawienie na elitarystyczne zarzuty: kicz, tani sentymentalizm⁶⁵, trudna już sama w sobie – w *Imigrantce* została dodatkowo zintensyfikowana innymi strategiami Nowej Szczeroci (wracanie do przedklasycznych form gatunkowych). Zapewne dlatego film budził tak mieszane uczucia (został wygwizdany w Cannes): *Wrogość wobec „Imigrantki” wydaje się w istocie wrogością wobec melodramatu jako takiego*⁶⁶, choć sądzę, że szło nie tyle o melodramat, ile właśnie krystaliczny przykład postironii⁶⁷.

Z lepszym przyjęciem spotkało się bowiem *Moulin Rouge!*, gdzie postironia funkcjonuje samodzielnie, jako rejestr już nie Nowej Szczeroci, ale postmodernizmu. W całym filmie dominują niezliczone – przede wszystkim filmowe i muzyczne – cytaty intertekstualne i związane z nimi zerwanie ciągłości historycznej, tak zwany styl MTV (szybki montaż, wyrazista kolorystyka, dynamiczne różnicowanie planów, estetyka teledysku), obejmujący też sztuczność wykreowanej w komputerze diegezy (Paryż *belle époque*), hybrydyzacja gatunkowa i mieszanie rejestrów, samoświadomość wizualna i operowanie kiczem. Pierwsza połowa, pokazująca rodzącą się miłość młodego poety, Christiana (Ewan McGregor) i pięknej kurtyzany, Satine (Nicole Kidman), a także próby spektaklu wystawianego przez kabaret Moulin Rouge (istotny wątek autotematyczny) zrywa z zasadą decorum. Jest utrzymana w duchu komediowym, niekiedy wręcz slapstickowym, szczyt groteskowego przerysowania osiągając numerem *Like a Virgin*. Piosenka wykonywana przez Jima Broadbenta mniej więcej w połowie filmu przynosi jednak drastyczny zwrot rejestrów – od prześmiewczego do postironicznego. W drugiej części, oczywiście także utrzymanej w estetyce postmodernizmu, wygrywa bowiem emocjonalność melodramatu sięgającego do naj-

prostszych klisz gatunkowych – ubogi poeta, szlachetna kurtyzana śmiertelnie chora na suchoty, zły bogacz, dzieci półświatka – ożywających dzięki postironicznej wrażliwości reżysera i przywróceniu zasady decorum. Ich szczytowym momentem jest utwór *Show Must Go On* zespołu Queen wykonywany między innymi przez Broadbenta, stając się w ten sposób biegunowym odpowiednikiem wcześniejszej piosenki z repertuaru Madonny. Zarazem jest też pełnym patosu i smutku postironicznym hymnem, szczególnie że następuje po scenie, w której Satine odkrywa prawdę o swojej chorobie (drugi wokal należy do Nicole Kidman). By ocalić ukochanego, bohaterka – niczym heroiny melodramatów z lat 30., Marguerite (Greta Garbo) z *Damy kameliowej* (*Camille*, 1936, reż. George Cukor) bądź Krystyna (Elżbieta Barszczewska) z *Kłamstwa Krystyny* (1939, reż. Henryk Szaro) – zostaje wpisana w kolejny schemat gatunkowy. Skoro dla ich miłości nie ma nadziei, jest zmuszona oszukać Christiana i wyrzec się go – dla jego dobra⁶⁸, co reżyser pokazuje z pełną powagą, bez asekuracyjnego przymrużenia oka.

Postironia jako rejestr pojawia się także w innych postmodernistycznych produkcjach Luhrmanna – w *Romeo i Julii* (1996), *Wielkim Gatsbym* (*The Great Gatsby*, 2014) i serialowym *The Get Down* (Netflix, 2016-2017) – pokazując nie tylko, że *dynamika kultury współczesnej broni się przed jednoznacznym zaklasyfikowaniem swoich wytworów jako post- lub ironicznych*⁶⁹, *poszukiwanie autentyczności może się opierać na oszalamiających efektach specjalnych i budżetach blockbustów*⁷⁰. Ich recepcja może także świadczyć o tym, że postironia ukryta w gąszczu oswojonych już praktyk postmodernizmu może być bardziej akceptowalna i mniej hermetyczna niż w formie wydestylowanej do stanu krystalicznego.

Każdy z owych fenomenów dowodzi jednak przede wszystkim, jak migotliwe i żywe jest nie tylko kino współczesne, ale i to starsze, nawet poprzedzające okres klasyczny – każda z przywołanych formacji kinematograficznych, przedklasyczna i przedkodeksowa, postmodernistyczna i postironiczna, funkcjonuje w *metamitologicznych wymiarach mapujących terytoria w punkcie wyjścia zbudowane z warstw popularnych mitologii, nowszych i starszych, ale współistniejących i stale redefiniowanych*⁷¹.

PATRYCJA WŁODEK

¹ Dwa pozostałe to komedia i western.

² G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Ra-bid, Kraków 2001, s. 16.

³ Za: tamże, s. 17.

⁴ Tamże, s. 42.

⁵ Pokazywanie związków międzyrasowych było zakazane w kinie amerykańskim przez kodeks Haysa w latach 1934-1956; gdy się jednak pojawiały – jak w *Pojedyńku w słońcu* (*Duel in the Sun*, 1946, reż. King Vidor) bądź filmach sięgających do stereotypu „tragicznego Mula” – zawsze obrazowały tragiczne skutki takich relacji.

⁶ Jednym z najtrafniejszych przykładów będą adaptacje *Anny Kareniny* Lwa Tolstoja, tradycyjnie skupione wyłącznie wokół motywu mi-

łości Anny i Wrońskiego – do wyjątków należy *Anna Karenina* (reż. Joe Wright, 2012), gdzie dużo miejsca poświęcono postaci Lewina i wyznawanej przez niego filozofii społecznej, a także kwestiom konserwatywności społeczeństwa jako prawdziwej przyczynie nieszczęścia Anny.

⁷ Nie przypuszczam, by James Cameron, kręcąc *Titanica*, promował zachowawczą ideologię sprzeciwiającą się mezaliansowi; po prostu eksploatował popularną i oswojoną formułę filmową. Film bywa zresztą odczytywany także w innym kluczu – emancypacji Rose.

⁸ T. Elsaesser, *Opowieści o wściekłości i wrzasku: uwagi o rodzinnym melodramacie*, tłum. S. Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2008, nr 29, s. 20.

⁹ Tamże.

- ¹⁰ Tamże, s. 22.
- ¹¹ Przykładami melodramatów rodzinnych są *Ołbrzym (Giant)*, reż. George Stevens, 1956, *Pisane na wietrze (Written on the Wind)*, 1956, reż. Douglas Sirk, *Długie, gorące lato (Long, Hot Summer)*, 1958, reż. Martin Ritt, *Kotka na gorącym, blaszanym dachu (Cat on the Hot, Tin Roof)*, reż. Richard Brooks, 1958, *Dom od wzgórza (Home From the Hill)*, reż. Vincente Minnelli, 1960.
- ¹² T. Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Film-making and the Studio System*, McGraw-Hill, New York 1981, s. 225.
- ¹³ G. Stachówna, dz. cyt., s. 21.
- ¹⁴ Kodeks Haysa, którego przestrzegano PCA (Production Code Administration), był wewnętrzną cenzurą hollywoodzką (autocenzurą) wprowadzoną w celu uniknięcia ingerencji zewnętrznych (federalnych bądź stanowych). W dalszej części tekstu będę się jednak posługiwała przyjętym w odniesieniu do kodeksu terminem „cenzura”.
- ¹⁵ Tak definiowane kino klasyczne jest współcześnie rozumiane: jako okres w historii kina amerykańskiego pokrywający się ze złotą erą Hollywood zakończony w latach 60., jak i model funkcjonujący w Hollywood oraz poza nim, w obrębie którego nadal powstają filmy realizujące określone cechy; por. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2005, ss. 548-606.
- ¹⁶ J. Collins, *Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*, w: *Film Theory Goes to the Movies*, red. J. Collins, H. Radner, A. Preacher Collins, Routledge, New York – London 1993, s. 242.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ B. Szczekała, *Plakałem na „Ukrytej prawdzie”, czyli współczesny serial a postironia*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. A. Krawczyk-Laskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła, Instytut Filologii Polskiej UWM, Olsztyn 2014, s. 191.
- ¹⁹ Nie oznacza to, że owa poprzednia formacja musiała zaniknąć – od momentu zaistnienia „postzjawiska” mogą one występować równolegle, czego dobrym przykładem jest ironiczny postmodernizm oraz postironia.
- ²⁰ J. Collins, dz. cyt., s. 245.
- ²¹ B. Szczekała, dz. cyt., s. 197.
- ²² M. Wood, *America in the Movies*, Columbia University Press, New York 1989, s. 6-8.
- ²³ Chodziło o adaptacje powieści J. M. Caina *Podwójne ubezpieczenie* i *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*.
- ²⁴ Przykładem zakończenia pozornie zgodnego z kodeksem Haysa będzie – całkowicie postawiony poza nawiasem fabuły – finał *Kobiety w oknie (Woman In the Window)*, 1945, reż. Fritz Lang), gdzie zbrodnia i kara głównego bohatera okazują się snem, mogą więc zostać nieukarane.
- ²⁵ L. J. Leff, J. L. Simmons, *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code*, University Press of Kentucky, Lexington 2001, s. 179.
- ²⁶ W. Horrigan, *Dying Without Death: Borzage's „A Farewell to Arms”*, w: *The Classic American Novel and the Movies*, red. G. Peary, R. Shatzkin, Ungar Publishing, New York 1977, s. 298.
- ²⁷ Był pierwszym w historii laureatem Oscara (1929) za reżyserię *Siódmego nieba*; w 1931 r. otrzymał Oscara za reżyserię filmu dźwiękowego *Bad Girl*.
- ²⁸ We wszystkich trzech filmach główne role grają Janet Gaynor i Charles Farrell. Gaynor była pierwszą laureatką Oscara dla najlepszej aktorki za *Siódme niebo*, *Antoła ulicy Borzage’a* oraz *Wschód słońca (Sunrise)*, 1927, reż. F. W. Murnau).
- ²⁹ W *Lucky Star* ma to inny wymiar, reputacja Mary jest bowiem nienaruszona; bohaterka jest sprytną, ale ubogą i zaniedbaną dziewczyną, w pierwszej połowie filmu szesnastoletnim „dzieciakiem”, którego pod (początkowo) braterską opiekę bierze Tim – uczy ją, że trzeba myć ręce przed jedzeniem, myć włosy, nie wycierać nosa w rękaw etc.
- ³⁰ Wszedł do repertuaru melodramatycznego w mniejszym stopniu niż postać ulicznicy o złotym sercu.
- ³¹ P. Kirkham, *Loving Men: Frank Borzage, Charles Farrell and the Reconstruction of Masculinity in 1920s Hollywood Cinema*, w: *Me Jane. Masculinity, Movies and Women*, red. P. Kirkham, J. Thumin, Lawrence & Wishart, London 1995; W. Horrigan, dz. cyt.
- ³² *Historia kina amerykańskiego według Martina Scorsese (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies)*, 1995, reż. Martin Scorsese, Michael Henry Wilson.
- ³³ W. Horrigan, dz. cyt., s. 298.
- ³⁴ Borzage potrafił z niezrównaną doskonałością operować subtelnym erotyzmem, czego przykłady znajdziemy w omawianych filmach, ale przede wszystkim w *Rzece (The River)*, 1928).
- ³⁵ *Historia kina amerykańskiego według Martina Scorsese*, dz. cyt.
- ³⁶ Nawet analizując tragiczne zakończenie *Pożegnania z bronią (A Farewell to Arms)*, 1932), William Horrigan obserwuje, że *romantyczna*

- miłość (...) uwalnia się od obciążeń doczesności. Zaprzecza światu – i wojnie; tegoż, dz. cyt., s. 303.*
- ³⁷ Przy okazji podobnych wątków zdystansowanie, np. przez konwencję komediową, pojawiało się czasem w kinie klasycznym, choć kodeksowy zakaz wyśmiewania religii wymuszał podejście nieironiczne, np. w *Tym wspa- niałym życiu (It's a Wonderful Life, 1946, reż. Frank Capra)*.
- ³⁸ Sugestia przywrócenia do życia przez miłość (wyznanie miłosne) pojawia się też w finale *Rzeki*.
- ³⁹ Angela nie zdążyła popełnić żadnego z tych przestępstw, zostaje jednak naznaczona piętnem grzeszniczy.
- ⁴⁰ Zastanawiając się nad sensownością tej moty- wacji należy pamiętać, że jesteśmy w uniwer- sum melodramatycznym, którego bohaterowie nie kierują się zdrowym rozsądkiem, lecz logiką emocji i gatunku.
- ⁴¹ Tu motywy upadłej dziewczyny pojawia się jako ewentualność, obietnica ślubu jest bowiem kłamstwem, Wrenn chce wykorzystać i porzu- cić Mary.
- ⁴² W. Horrigan, dz. cyt., s. 301.
- ⁴³ By zobaczyć podobny wątek, jednak przepro- wadzony śmiesznie, nieudolnie i budzący kpiny już w momencie premiery, wystarczy obej- rzeć polski film *Mogila nieznanego żołnierza* (reż. Ryszard Ordyński), także z 1927 r.
- ⁴⁴ *Historia kina amerykańskiego według Martina Scorsese*, dz. cyt.
- ⁴⁵ Janet Gaynor i Charlesa Farrella łączyła praw- dziwa ekranowa „chemia”, doceniana przez publiczność i branżę – zagrali razem w dwu- nastu filmach, zarówno niemych, jak i dźwię- kowych.
- ⁴⁶ E. Szponar, *Obcy przedmiot pożądania. Figury prostytutki w kinie fabularnym*, niepublikowa- na praca doktorska obroniona na Wydziale Zar- ządzenia i Komunikacji Społecznej UJ (2014), s. 199.
- ⁴⁷ Por. koncepcję Laury Mulvey wyłożoną w tek- ście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej my- śli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kra- ków 1992.
- ⁴⁸ Kodeks nakazywał karać za występki, nawet popełniane wbrew woli postaci.
- ⁴⁹ E. Szponar, dz. cyt., s. 58.
- ⁵⁰ Pojawiają się też cytaty z innych pisarzy ro- syjskich, a także z Kafki; wśród filmowych najbardziej zauważalne są nawiązania do Berg- mana.
- ⁵¹ *Wojna i pokój*, podobnie jak *Anna Karenina*, również najczęściej jest melodramatyzowana na ekranie.
- ⁵² F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tłum. P. Czapliński, w: *Postmo- dernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 212.
- ⁵³ Wprawdzie tylko Sonia wpisuje się w tę kate- gorię wprost, ale wszystkie wymienione bo- haterki są egzemplifikacjami pewnych ele- mentów omawianego wątku.
- ⁵⁴ Pojawia się też druga postać kobieca, wyraźnie wzorowana zarówno na Helenie, jak i (wizual- nie) na bohaterce *Piękności dnia (Belle de Jour, 1967, reż. Luis Buñuel)*.
- ⁵⁵ E. Szponar, dz. cyt., s. 216.
- ⁵⁶ *Mam nadzieję, że dostanę tę połowę, która je – odpowiada Borys (Woody Allen)*.
- ⁵⁷ W. Horrigan, dz. cyt., s. 297.
- ⁵⁸ Autor tekstu pisanego pod koniec lat 70. oczy- wiście nie mógł tego zrobić.
- ⁵⁹ J. Collins, dz. cyt., s. 245.
- ⁶⁰ W 1917 r. Chaplin nakręcił krótkometrażowy film pod tytułem *The Immigrant*.
- ⁶¹ M. Oleszczyk, *American Hustle, ad 1921*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5190-american-hustle-ad-1921.html> (dostęp 18.03.2017).
- ⁶² J. Collins, dz. cyt., s. 259.
- ⁶³ Tamże, s. 261-262.
- ⁶⁴ M. Oleszczyk, dz. cyt.
- ⁶⁵ B. Szczekała, dz. cyt., s. 202.
- ⁶⁶ M. Oleszczyk, dz. cyt.
- ⁶⁷ Z tego samego powodu nieco podobne reakcje pojawiły się przy okazji *Interstellar* (2014, reż. Christopher Nolan), zwłaszcza sceny, w której bohaterka opowiada o sile miłości pokonującej racjonalność i wszystkie wymiary.
- ⁶⁸ Jest to też echo decyzji Angeli, by bez słowa opuścić Gina.
- ⁶⁹ B. Szczekała, *Plakalem na „Ukrytej prawdzie”*, dz. cyt., s. 200.
- ⁷⁰ J. Collins, dz. cyt., s. 260.
- ⁷¹ Tamże, s. 262.