

Życie jest cudowne Franka Capry – paradoksy odczytań

ELŻBIETA DURYS

Frank Capra jest wymieniany pośród autorów kina amerykańskiego. Choć narzekał na władzę producentów w Hollywood, jego nazwisko pojawiało się w czołówce nad tytułem¹. Film *Ich noce* (*It Happened One Night*, 1934) Capry pozwolił wytwórni Columbia, znajdującej się dotychczas w gronie „małej trójki” i specjalizującej się w filmach klasy B, zyskać prestiż², przynosząc jej jednocześnie pierwsze Oscary³. Capra jest określany jako mistrz filmowego populizmu⁴, a jego tzw. trylogia społeczna (*Pan z milionami* /*Mr. Deeds Goes to Town*/ 1936, *Pan Smith jedzie do Waszyngtonu* /*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939/ i *Meet John Doe* /*Obywatel John Doe*, 1941)⁵ na stałe weszła do katalogu filmów politycznych, stając się sztandarowym przykładem dzieł promujących amerykańskie wartości i demokrację. Szczyt popularności Capry przypada na lata 30. XX w. Wówczas powstały jego najważniejsze filmy. Po drugiej wojnie światowej reżyser stracił kontakt z widownią i znalazł się na celowniku Komisji ds. Działalności Antyamerykańskiej (HUAC). Swoją drugą młodość przeżył w latach 70., po wydaniu autobiografii. Niezwykle ciepło przyjęta książka długo plasowała się na listach bestsellerów. Krytycy również odnosili się do niej pozytywnie, mimo świadomości, jak to określił Elliott Stein, jej *autohagiograficznego* charakteru⁶. Sukces na rynku księgarskim pozwolił Caprze przez niemal dekadę realizować się w pracy edukacyjnej. Zapraszany na wykłady gościnne do college’ów i na uniwersytety współtworzył swoją legendę. W połowie lat 70. na nowo odkryto również jego twórczość, a powstały w 1946 r. film *Życie jest cudowne* (*It’s a Wonderful Life*) zyskał wówczas status świątecznego klasyka⁷.

Historia życia George’a Bailey’a (James Steward), który mimo wielkich planów i ambicji nigdy nie opuścił rodzinnego Bedford Falls, ale stał się jedną z ważniejszych jego postaci, wydaje się dość prosta i jako taka nie świadczy o przełomowości dzieła Capry. Podobnie jest ze stylem – mimo wykorzystania retrospekcji i kilku chwytów obnażających sztuczność stylu zerowego, *Życie jest cudowne* pod względem formalnym okazuje się raczej tradycyjne. Film oglądany w oderwaniu zarówno od kontekstu powstania, jak i świadomości kultury, z jakiej się wywodzi, wydaje się – jak to określiła Elżbieta Ostrowska-Chmura – bardziej *elementem świątecznego folkloru* niż *dziełem sztuki filmowej*⁸. Poziom afektywny, na jakim w dużej mierze operuje, również nie przyczynia się do wzrostu jego notowań, szczególnie wśród krytyków wychulonych na łatwy optymizm i sentymentalizm. Film ten, uznany za nieco anachroniczny już podczas swojej premiery w 1946 r., nagle, pod koniec lat 70., za-

czał się cieszyć niezwykle popularnością. Co takiego dostrzegają w nim krytycy i historycy, że nieustannie do niego wracają, a bibliografia jego analiz tworzy kilkustronicową listę? Dlaczego historia zwykłego urzędnika wstrząsa widzami do głębi, a pytania, które zdesperowany bohater zadaje w wigilijny wieczór: *Dlaczego tu w ogóle żyjemy i mieszkamy w tym nędznym i podupadłym starym miasteczku? Kto twierdzi, że to jest szczęśliwa rodzina? Dlaczego w ogóle mamy te wszystkie dzieci?* – są bezwzględne, ale zarazem brzmią boleśnie swojsko?

Capra bez problemu uzyskał wsparcie finansowe dla *Życie jest cudowne*. Mimo znacznych kosztów produkcji – wynikających głównie z konieczności dostarczenia na plan dużych ilości śniegu (zdjęcia były kręcone latem na ranczu filmowym w Encio w Kalifornii) oraz faktu, że większość scen kręcono nocą – reżyser miał do końca swobodę realizacyjną. Premierę zaplanowano na 30 stycznia 1947 r., jednak dystrybuująca film kompania RKO przesunęła ją o ponad miesiąc, wypuszczając film w okresie przedświątecznym. Szybko okazało się, że utwór nieszczerólnie spodobał się widzom. W sezonie 1946-1947 znalazł się dopiero na 27. pozycji, jeśli chodzi o popularność⁹. Trochę lepiej było z krytykami, ale ci również preferowali realizm takich filmów, jak *Najlepsze lata naszego życia* (*The Best Years of Our Lives*, reż. William Wyler, 1946). W 1947 r. *Życie jest cudowne* znalazło się w gronie dziesięciu najlepszych filmów wskazanych przez National Board of Review, obok między innymi takich tytułów, jak: *Pan Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, reż. Charles Chaplin, 1947) czy *Dzieci ulicy* (*Sciuscià*, reż. Vittorio De Sica, 1946)¹⁰. Z kretesem jednak przegrało rywalizację oscarową. Capra musiał się zadowolić jedynie Złotymi Globami za reżyserię.

Przyczyn rozejścia się filmu *Życie jest cudowne* z oczekiwaniami widzów krytycy i historycy upatrują w przedstawieniu i promowaniu w filmie bohatera, który mimo ruchów migracyjnych w obrębie Stanów Zjednoczonych po II wojnie światowej pozostał w małym miasteczku i odnajdywał misję w pracy urzędniczej zamiast podążać za swoimi marzeniami i odnieść światowy sukces. Dominujący pesymizm i gorycz również były dalekie od zadekretowanego optymizmu lat powojennych¹¹. Joseph McBride wypunktowuje pięć powracających w recenzjach zarzutów. Po pierwsze, w przedstawieniu Bedford Falls Capra odwołał się do dziewiętnastowiecznych wizji małomiasteczkowego życia, nie dostrzegając niezwykle dynamicznych zmian, jakie dokonały się na początku XX w. oraz w czasie Wielkiego Kryzysu w Stanach Zjednoczonych właśnie na prowincji. Po drugie, reżyser wykorzystał anachroniczną wówczas wizję roli kobiety, zarówno w przedstawieniu żony głównego bohatera, jak i miejscowej *femme fatale*. Już wkrótce doszło do regresu, jeśli chodzi o rolę i postrzeganie kobiet w społeczeństwie amerykańskim, jednak w 1946 r. wciąż cieszyły się one uzyskanym w czasie wojny prestiżem i niezależnością ekonomiczną. Po trzecie, w czasie gdy widzowie preferowali realizm, Capra wprowadził nie tylko postaci aniołów, ale i nadnaturalne moce jako czynnik sprawczy narracji. Po czwarte, nie do końca przekonująca była jednoznaczna w wymowie sekwencja alternatywnego rozwoju zdarzeń, gdy zesłany na ziemię anioł stróż, by odwieść bohatera od decyzji o samobójstwie, spełnia jego życzenie i pokazuje, jak wyglądałoby Bedford Falls, gdyby się nie urodził. Wreszcie szczęśliwe zakończenie wydaje się odgórnie narzucone¹².

Film, mimo wykorzystania elementów nadprzyrodzonych i pewnych nietypowych środków stylistycznych, jak użycie stopklatki, wpisuje się w schemat kla-

sycznego kina hollywoodzkiego. Po zdarzeniu inicjującym, jakim jest dotarcie do nieba w wigilijny wieczór próśb wielu mieszkańców Bedford Falls, którzy modlą się, by Bóg pomógł George'owi Baileyowi i uratował go, na ziemię zostaje wysłany anioł stróż, Clarens Oddbody (Henry Travers). Ma on nie dopuścić do tego, by George odebrał sobie życie. W zamian czeka go awans i nagroda w postaci skrzydeł, gdyż Clarens jest aniołem drugiej kategorii. Nim trafi na ziemię, przedstawiona mu zostaje historia życia George'a Baileya. Zdarzenia rozgrywające się w Wigilię 1945 r. stanowią zatem punkt wyjścia opowieści o losach głównego bohatera. Celem wyznaczonym dla niego w narracji jest nie tylko niedopuszczenie do popełnienia samobójstwa. George Bailey musi w ciągu niespełna godziny znaleźć osiem tysięcy dolarów na pokrycie niedoboru w kasie prowadzonego przez niego Towarzystwa Budowlanego Baileyów (TBB). Znacznie ważniejszy jest jednak cel egzystencjalny – George powinien zrozumieć, że nie jest nieudacznikiem, że tak naprawdę miał wspaniałe życie, czego dowodzą rodzina i przyjaciele gotowi w każdej chwili przyjść mu z pomocą. O osiągnięciu tego celu zaświadcza zakończenie. Zostaje ono przypieczętowane również *explicite* wyrażonym przesłaniem: *Nigdy się nie poddawaj, jeśli masz przyjaciół (No man is a failure who has friends)*¹³.

Krytycy próbujący doszukać się przyczyn niespodziewanej zmiany nastawienia publiczności względem dzieła Capry w latach 70. wskazywali postać George'a Baileya. Należy pamiętać, że był to kolejny okres przełomu (traumy) w historii Stanów Zjednoczonych. Kryzys gospodarczy i polityczny znalazł przełożenie w głębokich przemianach społecznych. Jednocześnie coraz bardziej świadomie poruszano kwestie światopoglądowe, przyczyniając się do odsłonięcia mechanizmów ideologicznych i odchodzenia od zadekretowanego optymizmu. Dlatego młody Bailey mógł się stać postacią, z którą zaczęli utożsamiać się przeciętni Amerykanie. Pełni marzeń w młodości, w średnim wieku rozglądali się nagle wokół siebie i stwierdzali, że znaleźli się w punkcie, w którym byli ich rodzice. Z jednej strony odczytywali zatem film Capry w duchu dzieł o kryzysie wieku średniego, z drugiej jako film dotyczący jednego z wielkich tematów kultury amerykańskiej – tematu rozczarowanych marzycieli. Film Capry uzmysławiał również widzom, że należy się cieszyć z rzeczy najprostszych, ale jednocześnie najważniejszych: rodziny, przyjaciół, domu i pracy, co w dobie kryzysu było niezwykle istotne. Jak podkreśla Ellen Goodman: *Capra sprawia, że przyjęcie odpowiedzialności wydaje się heroiczne, a nie niewdzięczne*¹⁴.

Rosnąca popularność wśród zwykłych widzów, status amerykańskiego hitu świątecznego oraz stereotypowe postrzeganie jego twórcy jako naczelnego populiisty Hollywoodu przemawiałyby za tym, by uznać *Życie jest cudowne* za film wpisujący się w nurt kina wspierającego dominującą ideologię. Dzieło Capry cieszyło się coraz większą popularnością również wśród badaczy, mimo pewnej anachroniczności wynikłej z wykorzystania elementów melodramatu, wyraźnej sztuczności plenerów i dekoracji, wprowadzenia w ramę narracyjną nadprzyrodzonego wątku i postaci aniołów oraz jednoznacznego podziału protagonistów na dobrych i złych. Filmoznawcy, kulturoznawcy, historycy czy psychologowie wnikliwie mu się przyglądali, odkrywając jego zarówno afirmatywny, jak i subwersywny potencjał. Co interesujące, wywrotowego charakteru filmu jako pierwsi dopatryli się pracownicy FBI. Recepcja *Życie jest cudowne* dokonana przez „chłopców Hoovera” i przesłana do centrali agencji w 1947 r. ma wymiar anegdotyczny. Warto jednak ją

przytoczyć, gdyż interpretacja sygnowana przez pracowników terenowego oddziału FBI w Los Angeles znaczy początek takich odczytań filmu Capry, które dopiero po latach będą podjęte w naukowych analizach.

W latach 1942-1958 doszło do nasilenia aktywności zlokalizowanego w Los Angeles biura terenowego FBI. Uwagę agentów przyciągali wówczas nie tylko twórcy, ale również same filmy. Po dwóch latach prac zaproponowano kryteria oceny zawartości filmów pomocne w ustalaniu ewentualnych intencji wywrotowych. W raporcie datowanym 7 sierpnia 1947 r. wysłano je do centrali w Waszyngtonie wraz z listą ośmiu filmów destabilizujących porządek i potencjalnie zagrażających bezpieczeństwu Stanów Zjednoczonych. Wśród nich znalazło się *Życie jest cudowne*¹⁵. Nazwiska osób, które zaproponowały owe kryteria, jak i wskazały niebezpieczne filmy, nie zostały ujawnione. W raporcie określono ich jako ludzi filmu (*scenarzystów, producentów i reżyserów*) zaniepokojonych sytuacją w Hollywood. Kryteria dotyczące treści mających rzekomo uderzać w Stany Zjednoczone przedstawiały się następująco: *Kategoria I: Wartości i instytucje uważane za szczególnie amerykańskie zostają splamione lub przedstawione w filmie jako złe. Przykłady: system wolnej przedsiębiorczości; bogactwo przemysłowców; kierowanie się zyskiem; sukces; indywidualista. Kategoria II: Wartości i instytucje uważane za szczególnie antyamerykańskie lub prokomunistyczne są w filmie wychwalane. Przykłady: kłeska; deprawacja; „zwykły człowiek”; kolektyw. Kategoria III: Pewne czynione w filmie odniesienia do bieżących zdarzeń albo umniejszają amerykańskie instytucje polityczne, albo promują linię partii komunistycznej*¹⁶. We wspomnianym raporcie uznano, że *Życie jest cudowne* podpada pod dwie z trzech wymienionych kategorii: pierwszą i drugą. Jako przykład autorzy raportu wymieniają postać Pottera – bankiera i przedsiębiorcy, który kieruje się chęcią zysku. W filmie jest on przedstawiony w sposób nie tylko negatywny, ale wręcz groteskowy. Jeśli chodzi o drugą kategorię, uwagę agentów przykuł nacisk, jaki twórcy położyli na postaci zwykłych ludzi – ich prawo do posiadania własnego lokum i godnego życia, przy sugestii, że nie da się tego w Stanach osiągnąć bez bohaterów gotowych, jak George Bailey czy jego ojciec, do poświęceń na rzecz potrzebujących¹⁷.

Komentując to odczytanie filmu Capry, Noakes zwraca uwagę na to, że nie tylko Potter, ale również George Bailey jest apologetą amerykańskich wartości. Podczas gdy ten pierwszy *reprezentuje społeczeństwo kierujące się wymaganiami rynku, przynoszącymi zyski korporacjom i bankom*, ten drugi, podobnie jak jego ojciec, *reprezentują system ekonomiczny oparty na małym biznesie, lokalnych kooperatywach budowlano-pożyczkowych i zabezpieczonej, posiadającej własne domy klasie robotniczej*. Faktycznie bowiem George Bailey na zakończenie filmu *explicite* wyraża swoje wsparcie dla kapitalizmu, gdy twierdzi, jak podkreśla Noakes, że *pozwalając klasie pracującej na (skromne) zyski, powoduje się, że jej przedstawiciele stają się lepszymi obywatelami i lepszymi klientami*¹⁸.

Mimo dużej dawki pesymizmu *Życie jest cudowne* jest uznawany za film afirmatywny względem wspieranej przez Hollywood – jak to określił Robin Wood – *amerykańskiej ideologii kapitalistycznej*¹⁹. Wood definiuje ją jako *wartości i prawdy usilnie przyjmowane i wspierane*. Niektóre z nich omawia bardziej szczegółowo, inne podaje w formie haseł. Na pierwszym miejscu umieszcza kapitalizm rozumiany jako *prawo do prywatnej własności, przedsiębiorczości, prywatnej inicjatywy; zasiedlania ziemi*. Opowiada się za etyką pracy – nieustanne zajęcie i trud

są postrzegane jako wartość sama w sobie, a bezczynność jako prowokowanie złego. Kluczowym komponentem tej ideologii jest też małżeństwo (*zalegalizowana monogamia heteroseksualna*) i rodzina, za czym idzie *rozszerzenie zasady własności na relacje osobiste („Mój dom, moja żona, moje dzieci”)* w *zdominowanym przez mężczyzn społeczeństwie*. Czwarty wymieniany przez Wooda czynnik to natura – zarówno jej aspekt agrarny (rolnictwo oparte na gospodarstwach indywidualnych), jak i jej stan (ujarzmionej) dzikości. Następne komponenty to *postęp, technologia, miasto* (piąty), *sukces i bogactwo* (szósty), *syndrom różyczki* (siódmy) oraz *Ameryka jako kraj, w którym każdy jest lub może być szczęśliwy* (ósmy). Kolejne cztery elementy są natury osobowej i mówią o idealnym mężczyźnie (podróżniku i zdobywcy) i idealnej kobiecie (żonie i matce, na barkach której spoczywa dom) oraz ich antynomiami: *mężczyźni osiadłym/ojcu: na którym można polegać, ale który jest nudnawy* oraz *fascynującej, ale niebezpiecznej i przesyconej erotyzmem* kobiecie. Z powyżej wymienionych niejasny wydawać się może komponent siódmy – syndrom różyczki. Wood oczywiście nawiązuje w tym miejscu do filmu Wellesa i twierdzi, że to niezwykle poręczne przekonanie głoszone przez kapitalizm mówi, że *pieniądze to nie wszystko; pieniądze korumpują; im biedniejszy, tym szczęśliwszy*. Wood podkreśla przy tym, że geniusz Hollywood polega na tym, że ideologia ta nie jest prezentowana jako monolit, spójna całość pozbawiona rys i pęknięć. Wręcz przeciwnie, napięcia, paradoksy, wewnętrzne sprzeczności i nierozwiązywalne problemy są prezentowane jako jej atrybut²⁰. Jednocześnie filmy hollywoodzkie pokazują widzom, że amerykański kapitalizm pozwala znaleźć rozwiązanie i odkryć swoje miejsce w świecie. Robią to, opowiadając o postaciach, w życiu których owe typowe dla amerykańskiego kapitalizmu napięcia się ujawniły.

Film Franka Capry należy, według Wooda, do sztandarowych przykładów tego typu kina. George Bailey, będąc dzieckiem, identyfikował się z podróżnikiem i zdobywcą (ideał mężczyzny), który w wielkim mieście ciężką pracą przyczynia się do postępu, zdobywając jednocześnie sławę i bogactwo (chce przed trzydziestką zarobić milion, projektować mosty i wspaniałe budynki oraz zobaczyć cały świat). Jednak okoliczności powodują, że nie może zrealizować swoich marzeń. Zostaje w Bedford Falls, pracuje zgodnie z zasadami etyki pracy, a potencjalne wątpliwości zagłusza, przywołując przekonanie, że Ameryka to kraj, w którym każdy może być szczęśliwy. Kiedy wreszcie dochodzi do poważnego kryzysu i dłużej nie może się oszukiwać, okazuje się, że wystarczy spojrzeć na życie z innej perspektywy, na plan pierwszy wydobywając fakt, że to rodzina i przyjaciele tworzą prawdziwe bogactwo i dają szczęście (syndrom różyczki). Okazuje się, że ostatecznie Bailey nie został podróżnikiem i zdobywcą, a przeciwieństwem tego ideału, czyli nudnawym osiadłym mężczyzną, na którym można polegać. Cóż jednak z tego, skoro zrealizował swój *American Dream*: jest prywatnym przedsiębiorcą, hołduje etyce pracy, ma żonę, dzieci i dom oraz oddanych przyjaciół. Bez niego spokojne i dostatnie Bedford Falls zmieniłoby się w Pottersville – miasto-koszmar²¹.

Wood w swoim artykule główny nacisk kładzie na wydobycie i scharakteryzowanie ideologii kluczowej dla kina amerykańskiego. *Życie jest cudowne* traktuje przy tym jako jeden z przykładów unaoczniających jego tezę, interesujący głównie ze względu na jawność wykorzystania owej *procedury ideologicznej* oraz ostentację zakończenia, które przynosi rozwiązanie dylematu bohatera. W podobnym kon-

tekście ten sam film rozpatruje Robert Ray, jednakże jego analiza w dużo większym stopniu uwzględnia specyfikę kultury amerykańskiej, koncentrując się raczej na wymiarze kulturowo-ideologicznym niż ideologiczno-ekonomicznym. Punktem wyjścia Raya jest teza, że kino amerykańskie zajmuje się kluczowymi dla społeczeństwa problemami, przedstawiając je w formie wykluczających się wartości (i rysujących się przed człowiekiem opcji). By je unaocznic, dany film przenosi je z poziomu społecznego na indywidualny i wskazuje możliwości rozwiązania przez przedstawienie, w jaki sposób radzą sobie z tym bohaterowie opowiadanych historii. Ray zauważa, że w większości przypadków sukces u amerykańskiej publiczności odnoszą tylko te filmy, które dostarczają rozwiązania dylematu kulturowego. Tę procedurę określa jako *wzór rekonyliacji (reconciliatory pattern)*²². *Życie jest cudowne* stanowi jedną z bardziej interesujących egzemplifikacji tego wzorca, gdyż rozpracowuje go zarówno na poziomie tematycznym, jak i formalnym.

Capra wykorzystuje w filmie trzy z opozycji kluczowych dla amerykańskiej kultury: przygoda a życie osiadłe, jednostka a wspólnota, światowy sukces a codzienność. Przygoda, jednostka oraz światowy sukces miały nieuchwytny czar, który powodował, że w sferze wyobraźniowej przepełnione nimi życie można było uznać za zrealizowane. George podziela takie rozumienie amerykańskiego snu. Mimo marzeń oraz kapitału finansowego i kulturowego, który pozwalałby na ich realizację, pozostaje jednak w Bedford Falls, skazując się na codzienną harówkę dla dobra wspólnoty. Przedstawione okoliczności i zdarzenia powodują, że staje wobec kolejnych alternatyw i wybiera opcję, która z waloryzowanego pozytywnie kulturowego punktu widzenia skazywała go na porażkę. Capra za każdym razem pokazuje, że owe wartości wzajemnie się wykluczają i niemożliwe jest ich pogodzenie. Ujawnia się to najbardziej w sekwencji ślubu i zagrożenia krachem finansowym. George i Mary po ceremonii wyruszają w podróż, co wskazywałoby na możliwość połączenia przygody i osiadłego życia (oraz założenia rodziny) i faktycznego pogodzenia stojącej za tym sprzeczności kulturowej. Okoliczności (narracja) uniemożliwiają im to. Tuż po tym jak nowożeńcy wsiedli do taksówki, stali się świadkami zamieszania na ulicach miasteczka spowodowanego kryzysem finansowym. W tej sytuacji George wybiera ratowanie kooperatywy. Mary wspiera go, przekazując przygotowane na podróż dwa tysiące dolarów na spłaty najbardziej palących zobowiązań.

W tej samej sekwencji Capra wprowadza jednak scenę, która może zostać odczytana jako refiguracja możliwości rozwiązania sprzeczności kulturowych w formie zastępczej, co jest znakiem firmowym Hollywoodu, ale jako moment weryfikacji przekonań, którą przyniesie zakończenie filmu. Po wyczerpującym dniu spędzonym na ratowaniu TBB, George zostaje przywieziony do zdewastowanego i opuszczonego budynku, który wcześniej był obiektem jego pokpiwań, a od teraz ma się stać domem jego i Mary. Ray w ten sposób opisuje scenę przybycia, będącą również egzemplifikacją negocjowania sprzecznych wartości strukturujących film: *Po powrocie do swojego prowizorycznego domu w noc poślubną, George rozgląda się zadziwiony i dostrzega (czemu towarzyszą dźwięki hawajskiej – jak się chwilę później okazuje diegetycznej – muzyki) to, co zostaje zestawione i pokazane w kolejnych ujęciach: 1) bukiet chryzantem i stokrotek (codzienność i osiadłe życie) oraz plakat reklamujący wyprawę po Oceanii (światowy sukces i przygoda); 2) plakat z roznegliżowaną kobietą (przygodny seks),*



butelkę szampana (światowy sukces, przygoda) i ślubny tort pośród świec i zastawy stołowej (codziennosc, osiadle życie); 3) piekące się nad ogniem kominka kurczaki (osiadłe życie, ale też aluzja do awanturniczego życia na pograniczu) i stary patefon (codziennosc, osiadle życie). Zestawiając te ujęcia na przemian z ujęciem oszalonego George'a oraz nieostrym zbliżeniem Mary, Capra zasugerował zamknięty świat, w którym marzenia George'a będą już na zawsze egzystowały obok swoich antynomii²³.

Ray buduje analizę na stwierdzeniu, że punkt wyjścia filmu stanowi powracający w twórczości Franka Capry i ważny dla kultury amerykańskiej mit ojca. Mit ten był szczególnie żywy w tamtym okresie, a utrwalony został przez popularną w Stanach Zjednoczonych i produkowaną w latach 1937-1946 serię filmów z Andy Hardym (Mickey Rooney), do której *explicite* nawiązał twórca, obsadzając Lionela Barrymore'a dość przewrotnie w roli Pottera (przeciwnika, ale też symbolicznego ojca George'a). W pierwszym odcinku serii aktor ten grał sędziego Hardy'ego, ojca Andy'ego, do którego chłopak zwracał się zawsze po radę, gdy miał kłopoty. W filmie *Życie jest cudowne*, w jednej z pierwszych sekwencji (możliwości otrucia pacjenta przez aptekarza) pojawia się też nawiązanie do serii za sprawą wywieszki-makatki z napisem: *Poradź się taty* (w domyśle: on wie, co zrobić) – takie było bowiem przesłanie filmów z Andym Hardym. Mając świadomość tragicznego w potencjalnych konsekwencjach błędu aptekarza, George spogląda na makatkę i kierując się jej wskazaniem, biegnie do TBB, by zapytać o radę. Tam jednak jest świadkiem upokorzenia ojca przez Pottera. Zamiast uzyskać radę, sam czuje się zmuszony do interwencji, broniąc rodzica przed bankierem. Co interesujące, na zakończenie George stanie w obliczu podobnego jak ojciec kryzysu, zareaguje ana-

logicznie jak on i będzie musiał zrozumieć, podobnie jak ojciec, że o wartości człowieka nie stanowią osiągnięcia finansowe²⁴.

Nie dość więc, że w filmie zostaje podważony ojcowski autorytet, to już na wstępie sama figura ojca podlega zdegradowaniu. Te aspekty filmu – relacji między ojcem i synem oraz wejścia w rolę ojca – przyciągnęły uwagę również innych badaczy i krytyków. Z jednej strony bowiem film *Życie jest cudowne* wpisuje się w typowy dla Hollywood schemat dominującej opowieści przez realizację edypalnego scenariusza, z drugiej w dość nietypowy, do stopnia, że Kaja Silverman właśnie ten film – obok *Najlepszych lat naszego życia* – wybrała jako egzemplifikację odejścia od tradycyjnie rozumianego sposobu konstruowania męskiej podmiotowości w kinie głównego nurtu²⁵. W *The Acoustic Mirror* Silverman pisze, że kino klasyczne przejęło i reprodukuje rozróżnienie na kobiecość rozumianą jako *brak, lustrzaność [specularity] i (diegetyczne) powstrzymanie* w przeciwieństwie do męskości rozumianej jako *potencja, wizja i (diegetyczne) uzewnętrznianie*²⁶. W kolejnej książce, *Male Subjectivity at the Margins*, wychodzi poza tę realizowaną na poziomie obrazów dychotomię, twierdząc, że kino jest znacznie bardziej zniuansowane w kwestii reprezentacji. Będąca przedmiotem zainteresowania kina męska i kobieca podmiotowość zostaje często spopularyzowana przez wprowadzenie istniejących w ich obrębie, choć marginalizowanych sprzeczności i przeciwieństw. Silverman skupia się na fenomenie męskości naznaczonej masochizmem, nie-fallicznej lub zranionej, czyli męskości charakteryzującej się cechami, które z normatywnego punktu widzenia są uznawane za „kobiece”. Pozwala jej to wydobyć wymiar ideologiczny tradycyjnie rozumianej męskości i tym samym dowieść, że podobnie jak kobiecość, męskość jest również kategorią konstruowaną i reprodukowaną wedle kulturowo określonych zasad²⁷.

Istotną z punktu widzenia społeczeństwa kwestią jest istnienie *dominującej opowieści (la fiction dominante* wg Jacques’a Rancière’a²⁸) pozwalającej jednostkom na identyfikację na poziomie wyobrażonym. Jej centralny element, według Silverman, stanowi w naszej kulturze fallus. Kluczowa jest zatem kategoria męskości, przez którą realizuje się owo zrównanie, natomiast ono z kolei stanowi bazę naszego postrzegania „rzeczywistości”²⁹. Kryzys z reguły ujawnia sztuczność owego zrównania, co w konsekwencji prowadzi do utraty wiary w tę „rzeczywistość”. Zatem kryzys męskości prowadzi do renegocjacji w obrębie istniejącej ideologii. Druga wojna światowa stanowiła dla społeczeństwa amerykańskiego taki przełomowy moment (moment historycznej traumy), kiedy doszło do kryzysu, który przełożył się na ujawnienie się pęknięć w obrębie istniejącej wizji świata. Znalazło to wyraz w kinie. Nastąpiła eksplozja fabuł poświęconych niemożliwości odnalezienia się powracających weteranów w codzienności. *Życie jest cudowne* stanowi w tym kontekście interesującą wariację. Prowadzi do reafirmacji *dominującej opowieści*, wcześniej jednak pozwala widzowi doświadczyć przez losy George’a owej historycznej traumy.

Perspektywa Silverman jest zakorzeniona w Lacanowskiej psychoanalizie, ale też w Althusserowskiej koncepcji interpelacji. Szymon Wróbel podkreśla, że u Althussera chodzi nie tylko o przekształcenie ciał biologicznych w ciała mówiące³⁰. Badacz stwierdza: *w akcie interpelacji potencjalne podmioty są rekrutowane, tj. zapraszone do identyfikacji z pewną ideologią/dyskursem, pewnym sposobem mówienia i myślenia, z pewnym zbiorem zachowań werbalnych i pozawerbalnych. To dzięki*

*procesowi identyfikacji właśnie nadawane są nam określone tożsamości (...) Udana interpelacja to taka interpelacja, która zmusza podmiot do decyzji identyfikacyjnej, a zatem interpelacja, która wymusza na podmiocie rodzaj zakochania się w obiekcie ideologicznym, który ma się stać wspólnym obiektem satysfakcji lub – jak by zapewne powiedział Slavoj Žižek – wspólnym obiektem rozkoszy*³¹. Rola, do której George Bailey zostaje w filmie interpelowany, to rola dobrotliwego patriarchy. Rola ta sama w sobie jest waloryzowana pozytywnie i kojarzona z symbolicznymi wartościami, takimi jak dom, rodzina, wspólnota, wiedza, odpowiedzialność, ciężka praca, potencja. Jeśli jednak spojrzeć na nią z perspektywy binarnych opozycji strukturujących amerykański *mythos* rola patriarchy (jak go określa Wood: *osiadłego mężczyzny/ojca, na którym można polegać, ale który jest nudnawy*) stanowi opozycję do o wiele bardziej upragnionej roli podróżnika i zdobywcy. George zdecydowanie opowiada się po stronie tej ostatniej, świadomie i konsekwentnie na poziomie deklaracji odrzucając rolę patriarchy. Odczytując *Życie jest cudowne* w kluczu ideologicznym jako trajektorię edypalną, Kaja Silverman stwierdza, że jest to opowieść o formowaniu męskiej podmiotowości rozumianej jako interpelacja do roli patriarchy. Z uwagi jednak na konotację tej roli w relacji do roli podróżnika i zdobywcy film Capry przedstawia według badaczki proces transformacji *cierpiącego męskiego podmiotu w masochistyczny męski podmiot*³². Potwierdzenie swojego odczytania znajduje przede wszystkim w retrospekcji przedstawiającej życie George'a.

W pierwszej scenie owej retrospekcji dwunastoletni George zostaje przedstawiony jako chłopiec gotów bez wahania poświęcić się dla innych. Skacze do lodowatej wody, by ratować brata i płaci za to utratą słuchu. Silverman zauważa, że choć ułomność fizyczna czyni go bardziej otwartym na innych ludzi – George jest głuchy dosłownie, ale nie w przenośni – to przez długi czas nie dostrzega wezwania kierowanego przez Bedford Falls. Zostaje to ujawnione już w kolejnej scenie retrospekcji. W barze, gdy przygotowuje małej Mary puchar z lodami, zwierza się jej, że pragnie zwiedzić świat, mieć kilka żon i harem. Jak pisze Silverman: *Te zamierzenia są w kompletnej opozycji do tego, co dyktuje życie Bedford Falls; zamiast jednej żony i wielu dzieci, krążą wokół wielu żon i żadnego dziecka; zamiast serialowego wizerunku małomiasteczkowego życia podążają za przygodami na odległych morzach i oceanach*³³. Retrospekcja przedstawiająca życie George'a na dobrą sprawę składa się z ciągu odsłon, w których bohater zostaje przedstawiony w sytuacjach *manifestacji swoich zbuntowanych pragnień*, a następnie zmuszony do powściągnięcia ich i działania zgodnie z logiką kulturowej interpelacji³⁴. Tworzy to powracający schemat: najpierw bohater daje wyraz swoim pragnieniom, które znacznie odbiegają od wartości preferowanych w Bedford Falls. Następnie dochodzi do kryzysu, podczas którego George jest zmuszony wybrać między swoimi pragnieniami a wartościami, którym hołduje się w miasteczku. Przez jakiś czas zмага się sam z sobą, wreszcie rezygnuje ze swoich pragnień i opowiada się po stronie małomiasteczkowego życia, domu i rodziny. Ten schemat stanowi formę powracającej interpelacji³⁵.

Oprócz wspomnianych wydarzeń, również wiele postaci mniej lub bardziej ostentacyjnie interpeluje George'a. Najbardziej konsekwentnie robi to Mary. Chociażby w pierwszej scenie z jej udziałem, gdy George przygotowuje dla niej lody, dziewczynka pochyla się i szepcze mu do niesłyszającego ucha: *Kocham cię George'u Baileyu*. Tym samym, jak podkreśla Silverman, interpeluje go do roli tradycyjnego mężczyzny, próbując wpisać w narrację heteroseksualną. Prócz Mary

czynią to również sąsiedzi, matka oraz ojciec. Podczas gdy Mary czy matka interpelują George'a do roli dobrotliwego patriarchy przez heteroseksualny romans, ojciec odwołuje się do argumentacji z poziomu sfery publicznej. W przeddzień wyprawy dookoła świata próbuje przekonać syna do powrotu po studiach do TBB, na co ten dość obcesowo odpowiada: *Nie mógłbym. Nie zniósłbym pracy do końca życia w obskurnym gabinecie. (...) gdybym miał spędzić swoje dni na próbie oszczędzenia kilku centów na kawalku rury, zwariowałbym. (...) Jeśli tu zostanę, wybuchnę.* Tej samej nocy ojciec umiera. Jak podkreśla Silverman, *odrzucając ojcowskie dziedzictwo, George tym samym zabija ojca. Co więcej, ta śmierć wytwarza kulturowo niedopuszczalną próżnię – to znaczy miejsce ojca – do której George zostaje znów mimowolnie interpelowany*³⁶.

Jak pokazuje film, George z czasem wypełnia tę próżnię. Dość przewrotnym tego potwierdzeniem jest powtórzenie sytuacji kryzysu z początku opowieści, kiedy był świadkiem upokorzenia ojca przez Pottera. Na zakończenie, kiedy sam udaje się do Pottera z prośbą o pożyczkę na pokrycie brakującej w kasie kwoty, doznaje takiego samego upokorzenia, a następnie żałuje, że w ogóle przyszedł na świat. Zanim jednak zrozumie swój błąd i usłyszy z ust bliskich i przyjaciół owo: *Wypijmy zdrowie mojego brata George'a, najbogatszego człowieka w mieście (the richest man in the whole town)*, doświadczy odebrania podmiotowości. W eksperymencie Clarence'a najbardziej bowiem przeraża go nie tyle to, co się stało z Bedford Falls, ile fakt, że nikt go nie rozpoznaje. George w tej wizji ma ciało biologiczne, ale nie jest podmiotem rozpoznawanym przez członków społeczności³⁷.

W sferze publicznej aktywne są trzy postacie, które można zidentyfikować jako postacie ojców: Peter Bailey, Potter oraz Józef, mówiący w imieniu Boga Ojca. Peter Bailey aż do śmierci zajmuje miejsce dobrotliwego patriarchy. Potter stanowi jego przeciwieństwo, ale – co symptomatyczne – to jego działania prowokują i motywują zarówno Petera, jak i później George'a Bailey'a do działania dla dobra wspólnoty. Kaja Silverman zwraca uwagę na jeszcze jedną ciekawą rzecz w konstrukcji tych postaci: *Chociaż Peter Bailey i Potter w „Życie jest cudowne” są systematycznie sobie przeciwstawiani, w kilku miejscach dochodzi między nimi do interesującej konwergencji. W efekcie tego ci dwaj mężczyźni dzielą między siebie przywileje wynikające z symbolicznego porządku. Peter Bailey cieszy się pozycją ojca, ale brakuje mu pieniędzy, władzy i – co najważniejsze – pragnienia swojego syna. Potter wręcz przeciwnie: ma pieniądze i władzę, ale nie jest ojcem. Obaj mężczyźni starają się uprawomocnić swoją pozycję w obrębie porządku symbolicznego przez postać George'a. Kiedy wreszcie George inwestuje swoje pragnienia w pozycję ojca, pokazuje, że ta pozycja należy do „najbogatszego człowieka w miasteczku” – co jest dość paradoksalne, zważywszy na to, że w rzeczywistości jest nim najbardziej zadłużony mieszkaniec Bedford Falls. I odwrotnie, odmowa sprzymierzenia się z Potterem powoduje, że ten ostatni staje się „najbiedniejszym człowiekiem w miasteczku” mimo swojego bogactwa*³⁸. To wszystko jednak staje się możliwe dzięki użyciu przez Caprę figury ojca niebieskiego. Pisząc o tym, Silverman wskazuje na wprowadzenie postaci nadprzyrodzonych do narracji oraz konstrukcję sekwencji otwierającej film, którą określa jako *niebiańskie szycie (celestial suture)*. Pozwala to bowiem przeforsować stwierdzenie: *Jeśli nawet doświadczasz w życiu nieszczęść i nie widzisz nikogo w pobliżu, kto mógłby ci pomóc, zawsze czuwa nad tobą ojciec niebieski – co stanowi główne przesłanie chrześcijaństwa*³⁹.

Postać ojca niebieskiego szczególnie istotna jest z punktu widzenia religijnych interpretacji filmu. Twórczość Franka Capry jest odczytywana w tym kluczu nie tylko z powodu wprowadzenia postaci nadprzyrodzonych do diegezy. María Elena de las Carreras Kuntz zwraca uwagę na obecność w jego filmach specyficznie katolickich konceptów, jak koncept komunii, mediacji oraz sakramentalności rozumianej jako *zdolność rzeczy materialnych – ludzi, obiektów, miejsc, kosmosu – do wskazywania (...) obecności Boga. Widzenia Boga w i poprzez Jego dzieło*⁴⁰. Co więcej, opowieści Capry Carreras Kuntz odczytuje w duchu ewangelicznym jako przypowieści biblijne⁴¹. W tym miejscu szczególnie interesująca wydaje mi się jednak analiza *Cudownego życia* dokonana przez Matthew Costello. Badacz idzie w niej trochę pod prąd dominującym odczytaniom, nie doszukując się katolickiego światopoglądu reżysera wpisanego w obraz, na co wskazywałoby wyznanie twórcy – Capra był z pochodzenia Włochem i do końca życia pozostał wierny katolicyzmowi. Costello stwierdza, że *Życie jest cudowne* w istocie ma charakter protestancki i jest *opowieścią o przygotowaniu moralnym* – kluczową dla purytańskich opowieści, które legły u podłoża powstania Stanów Zjednoczonych i wciąż były niezwykle silne obecne w kulturze amerykańskiej w XIX w.; jak twierdzi badacz, również w XX w., na co wskazywałyby popularność filmu Capry⁴². Celem nadrzędnym Costello jest nie tyle dowiedzenie aktualności purytańskich zasad we współczesnym świecie, ile aktualność purytańskiej wizji funkcjonowania jednostki w kluczowej dla Amerykanów debacie dotyczącej możliwości pogodzenia cnót obywatelskich z interesem prywatnym.

Życie jest cudowne, według Costello, nie eksploatuje odwiecznego tematu kultury amerykańskiej dychotomii indywidualizm – kolektywizm. Wręcz przeciwnie, siła jego, jak to określa, *ponurego uroku* leży w tym, że godzi te wartości zazwyczaj uważane za sprzeczne. Costello odsłania sposób, w jaki Capra przedstawia proces pojednania jednostki i zbiorowości – to wzięta z siedemnastowiecznego purytanizmu retoryka wspólnoty⁴³. Trzy elementy charakterystyczne dla purytanizmu są tu istotne: *racjonalne przygotowanie wyraźnie świętego człowieka do objawienia łaski; pielgrzymka świętych, na którą składa się odsianie ludzi i ich geograficzne przemieszczenie w celu instytucjonalnego odnowienia; moralny postęp wspólnoty ku doskonałości*⁴⁴. Świętym, który musi zaakceptować swoje powołanie, jest oczywiście George Bailey. Fakt, że to właśnie on został predestynowany, jest podkreślony, jak twierdzi Costello, szczególnie w początkowych (ale też i kolejnych) scenach retrospekcji. Każdy z dokonanych przez bohatera wyborów etycznych (uratowanie życia bratu; uratowanie dziecka i aptekarza) zostaje okupiony na poziomie osobistym (utrata słuchu; pobicie). Mimo że ma wokół siebie bliskie mu osoby (ojciec, Mary), decyzje musi podjąć samodzielnie i jest w nich osamotniony. Niemymi świadkami jego wyborów są zawsze Potter i Mary, którzy jak zauważa Costello: *reprezentują dwie strony jego osobowości: pragnienie sławy, bogactwa i podróży do dalekich krajów (Potter) i przywiązanie do idei budowy wspólnoty opartej na moralności (Mary)*⁴⁵. Potter, choć stylizowany na Dickensowskiego Scrooge'a, stanowi uosobienie niemoralności i zła. Kontakt z nim pozwala jednak George'owi na rozpoznanie i uświadomienie sobie, czym jest zło w świecie⁴⁶. Z kolei postać Mary Hatch Bailey pozwala George'owi, według Costello, na zrozumienie *prawdziwego piękna*⁴⁷.

Pielgrzymkę, zrównaną przez Costello z przemieszczeniem geograficznym, poprzedza *odsianie*. Polega ono na opowiedzeniu się po stronie wartości wspólnotowych, deklaracji stworzenia domu i rodziny, hołdowaniu przyzwoitemu



małomiasteczkowemu życiu. Widomą tego oznaką jest przeprowadzka do usytuowanego poza miastem domu z ogrodem na osiedlu Bailey Park, celebrowana, jak w przypadku państwa Martini, przez wszystkich mieszkańców Bedford Falls. Trzeci element – *postęp moralny* – zostaje w filmie ściśle spleciony z postępem materialnym. Dobrobyt (George Bailey nie tylko buduje domy, ale również ściąga inwestorów – chociażby Sama Wainwrighta, który chce otworzyć fabrykę plastiku) przekłada się na gotowość niesienia pomocy innym, co uwidoczni się w udziale mieszkańców Bedford Falls w drugiej wojnie światowej. W sekwencji montażowej stanowiącej relację tej aktywności zostają pokazane wydarzenia przełomowe dla zwycięstwa nad nazizmem: lądowanie w Normandii, kampania północnoafrykańska, bitwa o most w Remagen czy kampania na Pacyfiku. We wszystkich brali udział mieszkańcy miasteczka, przyczyniając się do pokonania wroga⁴⁸. Przypieczętowaniem faktu uwznioślenia i przemiany wspólnoty jest również wizja Pottersville, czyli miasta, w które zmieniłoby się Bedford Falls, gdyby nie zaangażowanie George'a. Uwidoczni się to nie tylko w tym, że Pottersville to siedlisko niemoralnej rozrywki i hazardu. Bailey Park w ogóle by nie powstało, a zwykli ludzie mieszkaliby w slumsach skazani na łaskę Pottera. Costello dodatkowo zwraca uwagę na przemianę budynków konotujących wartości wspólnotowe w Bedford Falls na ich przeciwieństwa w wizji Pottersville. Kino zmieniono w lokal ze strip-tizem, centrum handlowe w lombard, siedzibę TBB w dom publiczny. W barze u Martiniego zbierają się podejrzane typy, a w domu rodzinnym Baileyów matka prowadzi obecnie pensjonat⁴⁹. Przedstawione w filmie zdarzenia mają, podobnie jak to jest w purytańskim rytuale przygotowawczym, doprowadzić do rozpoznania przez George'a własnej wartości. Gdy to się dokona, wysłannicy Boga będą mogli interweniować⁵⁰. Jak podsumowuje Costello: *Najważniejszą rzeczą, jeśli chodzi o przemianę, jaka dokonana się w postaci George'a Bailey'a, jest zrozumienie, że jego działalność w Bedford Falls, która nie przyniosła mu ani sławy, ani fortuny, pozwoliła mu zbudować coś znacznie ważniejszego niż wieżowce; George stworzył wspólnotę opartą na moralności*⁵¹.

Znaczna większość przywołanych wyżej interpretacji *Cudownego życia* skupia się na głównym bohaterze, dowodząc, że podstawowy konflikt przedstawiony w filmie ograniczał się do sfery jego wyborów osobistych. Zarysowane alternatywy (bądź pozorne alternatywy) miały oczywiście charakter kulturowy, jednak pozostawały na poziomie jednostkowym. Od połowy lat 70. film był odczytywany jako apologia tradycyjnych wartości amerykańskich, dzieło gloryfikujące małomiasteczkową Amerykę oraz rodzinę (życie rodzinne)⁵², ale również jako metafora sytuacji, w jakiej kraj znalazł się po drugiej wojnie światowej. Chodzi szczególnie o: *fakt utraty przez kraj niewinności, kierunek dokonujących się zmian społecznych oraz odczytywanie filmu w kluczu paraboli antykorporacyjnej, pozwalającej ujawnić fałsz wielu amerykańskich instytucji*⁵³. Film Capry stał się jednak również niezwykle popularny wśród historyków i politologów. Zwracają oni uwagę na inny wymiar realizacji konfliktu przedstawionego w *Życie jest cudowne*. W niezwykle ciekawy sposób relacjonują te rozważania Robert Schultz i John Belton⁵⁴, opisując zderzenie i rywalizację wartości liberalnych i republikańskich. Schutz odczytuje film Capry jako wyraz pewnej przemiany dokonującej się w amerykańskim społeczeństwie. Miała ona polegać na odejściu od wartości republikańskich na rzecz wartości liberalnych. Dominacja wartości liberalnych wiązała się z prze-

mianami społecznymi wynikającymi z industrializacji i migracji ludności. Wiązała się z odejściem od życia w małych wspólnotach opartych na wzajemnej współpracy. W wielkich miastach nacisk kładziono na indywidualny sukces i realizację marzeń o bogactwie i sławie, czego unaocznienie stanowi kontrast etosu Baileyów (ojca i syna) i etosu Pottera. John Belton również traktuje film *Życie jest cudowne* jako zapis przemian społecznych, które dokonały się w społeczeństwie amerykańskim. Jednak jego odczytanie kładzie akcent na przemiany historyczne, które już się dokonały, a film Capry jest w tym ujęciu łabędzim śpiewem porządku, który przeminął.

Z perspektywy badawczej *Życie jest cudowne* Franka Capry wydaje się dziełem paradoksalnym, z jednej strony sentymentalnym i populistycznym, wpisanym w aureę przedświątecznego rozrzewnienia ogarniającego rzesze Amerykanów, ale też dziwnym ze względu na przewijające się przez ekran anioły i rejestr emocji. Przy bliższym oglądzie odsłania jednak swój inny wymiar. Okazuje się bowiem wyrazem istotnych kwestii kulturowych nurtujących społeczeństwo amerykańskie. Dla jednych dzieło Capry jest wyrazem dominującej ideologii wzbogaconym o intencjonalne dwuznaczności charakterystyczne dla przekazów hegemonicznych (Robin Wood), dla innych produktem sił zmierzających do obalenia istniejącego porządku (interpretacja FBI). Według jednych *Wspaniałe życie* perfekcyjnie mediuje sprzeczności kultury amerykańskiej, pozwalając uzgodnić przekaz ideologiczny (Robert B. Ray), inni sądzą, że film ten obnaża masochistyczny tryb konstruowania męskiego podmiotu stanowiącego centrum *dominującej opowieści* kultury patriarchalnej (Kaja Silverman). Jedni dostrzegają w nim siłę purytańskiej wizji świata wciąż modelującej amerykańskie wartości (Costello), inni sprowadzają go do roli znaku przejścia od republikańskiej do liberalnej wizji rzeczywistości (Belton). Jednocześnie dzieło to pozostaje jednym z najczęściej przywoływanych filmów w kulturze popularnej.

ELŻBIETA DURYS

¹ Sam podkreślił ten fakt w tytule autobiografii wydanej w 1971 r. – *The Name above the Title*.

² A. Kuhn, *Columbia Pictures*, w: *The Cinema Book*, wyd. 3, red. P. Cook, BFI, Palgrave Macmillan, London 2009, s. 30.

³ *Ich noce* otrzymały w 1935 r. aż pięć Oscarów: za najlepszy film, dla najlepszego aktora pierwszoplanowego (Clark Gable), dla najlepszej aktorki pierwszoplanowej (Claudette Colbert), dla najlepszego reżysera i za najlepszy scenariusz zaadaptowany (Robert Riskin).

⁴ Z tej perspektywy jego twórczość analizuje Elżbieta Ostrowska-Chmura. Por.: też, *Frank Capra – marzenia i koszmary*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego: Klasyki*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Rabid, Kraków 2006, s. 181-207.

⁵ Trylogię społeczną Capry w niezwykle interesujący sposób analizuje Krzysztof Ociepa.

Por.: tegoż, *Ameryka New Dealu w stylu „capresque”*: „Pan z milionami”, „Mr Smith jedzie do Waszyngtonu” i „Obywatel John Doe” Franka Capry, w: *Kino amerykańskie: Dzieła*, red. E. Durys, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006, s. 9-45.

⁶ Podają za: J. McBride, *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, University Press of Mississippi, 2011, s. 648.

⁷ Por. tamże. *Życie jest cudowne* funkcjonuje również pod polskimi tytułami: *Cudowne życie* lub *Wspaniałe życie*. Pozostaną przy tłumaczeniu tytułu funkcjonującym w piśmiennictwie filmoznawczym, od czasu do czasu posiłkując się jedynie pozostałymi wariantami.

⁸ E. Ostrowska-Chmura, *Frank Capra – marzenia i koszmary*, dz. cyt., s. 181.

⁹ J. A. Noakes, *Bankers and Common Men in Bedford Falls: How The FBI Determined That*

- „*It's a Wonderful Life*” *Was a Subversive Movie*, „Film History” [Australia] 1998, t. 10 (3), s. 311.
- ¹⁰ T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1997, s. 481-482.
- ¹¹ Por. chociażby: E. Goodman, *As*, „*A Wonderful Life*” *Hits 50*, „The Washington Post”, t. 120, nr 16, 21 grudnia 1996, s. A27
- ¹² J. McBride, *Frank Capra...* dz. cyt., s. 523-524.
- ¹³ Przytaczane w filmie kwestie będą podawała w przekładzie Piotra Bielańczuka wykonanym na zlecenie kanału Ale kino! Ze względu na niewielkie, choć istotne z punktu widzenia interpretacji, rozbieżności, czasami będę podawała w nawiasach również oryginalne sformułowania.
- ¹⁴ E. Goodman, *As*, „*A Wonderful Life*”... dz. cyt., s. A27.
- ¹⁵ J. A. Noakes, *Bankers and Common Men...* dz. cyt., s. 313-314.
- ¹⁶ Tamże, s. 314.
- ¹⁷ Tamże, s. 315.
- ¹⁸ Tamże, s. 316.
- ¹⁹ R. Wood, *Ideology, Genre, Auteur*, w: *Film Genre Reader III*, red. B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 2003, s. 61.
- ²⁰ Tamże, s. 61-62.
- ²¹ Tamże, s. 64-67.
- ²² R. B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, New Jersey 1985, s. 57-58.
- ²³ Tamże, s. 184-186.
- ²⁴ Tamże, s. 181-182.
- ²⁵ K. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York – London 1992, s. 90-106; K. Silverman, *Male Subjectivity and the Celestial Suture*, „*It's a Wonderful Life*”, w: *Feminism and Film*, red. E. A. Kaplan, Oxford University Press, New York 2000, s. 100-118.
- ²⁶ K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1992, s. 149.
- ²⁷ K. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, dz. cyt., s. 1-4.
- ²⁸ Por. np. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Édition, Paris 2008, s. 84.
- ²⁹ Tamże, s. 15-16.
- ³⁰ S. Wróbel, *Efekt interpelacji*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 23.
- ³¹ Tamże, s. 24.
- ³² K. Silverman, *Male Subjectivity and the Celestial Suture...* dz. cyt., s. 101.
- ³³ Tamże, s. 108.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Tamże, s. 107.
- ³⁶ Tamże, s. 109.
- ³⁷ Tamże, s. 115.
- ³⁸ Tamże, s. 114-115.
- ³⁹ Tamże, s. 101.
- ⁴⁰ M. E. de las Carreras Kuntz, *The Catholic Vision in Hollywood: Ford, Capra, Borzage and Hitchcock*, „Film History” 2002, t. 14, nr 2, s. 128.
- ⁴¹ Tamże, s. 132-133.
- ⁴² M. Costello, *The Pilgrimage and Progress of George Bailey: Puritanism, „It's a Wonderful Life”, and the Language of Community in America*, „American Studies” 1999, t. 40, nr. 3 (jesień), s. 31-52.
- ⁴³ Tamże, s. 33.
- ⁴⁴ Podkreślenia w oryginale; tamże, s. 34.
- ⁴⁵ Tamże, s. 39.
- ⁴⁶ Costello podkreśla przy tym, że Potter nie może zostać uznany za szatana; już raczej za postać słuchającą podszeptów szatana. Znakiem tego ma być postać dziwnego lokaja, który nieustannie mu towarzyszy i szepce coś do lewego – kojarzonego z podszeptami szatana – ucha. Co znaczące, George jest głuchy właśnie na lewe ucho. Zob.: tamże, s. 46.
- ⁴⁷ Tamże, s. 40.
- ⁴⁸ Tamże, s. 44.
- ⁴⁹ Tamże, s. 45.
- ⁵⁰ Tamże, s. 46.
- ⁵¹ Tamże, s. 38.
- ⁵² Por. chociażby: R. Maltby, *Hollywood Cinema*, wyd. 2, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Carlton 2003, s. 437.
- ⁵³ P. Monaco, dz. cyt., s. 102.
- ⁵⁴ R. Schultz, *Celluloid History: Postwar Society in Postwar Popular Culture*, „American Studies with American Studies International” 1990, t. 31, nr 1, s. 41-63; <https://journals.ku.edu/index.php/amerstud/article/view/2911/2870> (dostęp: 15.08.2014); J. Belton, *American Cinema/American Culture*, wyd. 2, McGraw-Hill 2005, s. 243-245.