

Rock'n'roll i „nowe stracone pokolenie” amerykańskiego kina

PATRYCJA WŁODEK

*Rock był doskonałą muzyką ery atomu*¹.

W 1956 r. [w Stanach Zjednoczonych] wydano na nagrania muzyczne więcej pieniędzy niż kiedykolwiek w historii, a rock'n'roll okazał się największym zastrzykiem finansowym dla branży od czasów wynalezienia gramofonu². Rok wcześniej Bill Haley and the Comets zapoczątkowali klasyczną erę gatunku, sprzedając dwa miliony egzemplarzy *Rock Around the Clock* – po dziś swego najbardziej znanego przeboju. W tym samym roku przeszedł on zresztą nie tylko do historii muzyki, ale i filmu, stając się pierwszą rock'n'rollową piosenką wykorzystaną na wielkim ekranie. *Pośród znaków kulturowej odwilży w Stanach Zjednoczonych można było wyróżnić wzlot Elvisa Presleya, męczeństwo Jamesa Deana (...), premiery „Rock Around the Clock” i „Szkolnej dżungli”*³.

Rock'n'roll nie tylko zrewolucjonizował rynek muzyczny, ale też wpłynął na kształt kina amerykańskiego lat 50. Ono samo – filmy posługujące się tym gatunkiem muzycznym bądź całkowicie mu podporządkowane (*rock'n'roll teenpics*) – funkcjonowało z kolei w sprzężeniu zwrotnym z kulturą i popkulturą, a konkretnie z rodzącą się i krystalizującą wówczas kulturą młodzieżową. Można rzec, że ta konkretna muzyka stała się wręcz jej filarem, jednym z czynników definiujących i wyróżniających, a zatem kluczowych. Rock'n'roll był bowiem od początku powiązany z zakorzeniającymi się wówczas w świadomości społecznej zjawiskami takimi, jak *youth culture* i *juvenile delinquency*. Każde z nich zaistniało i zostało zdefiniowane już wcześniej: samo pojęcie „nastolatek” – *teenager* – wprowadzono do języka w latach 30. XX w., lecz do powszechnego użytku weszło dopiero w 1944 r.⁴ Dwa lata wcześniej amerykański socjolog Talcott Parsons zaczął opisywać kulturę młodzieżową⁵; najwcześniej, bo w 1810 r., powstał termin *juvenile delinquent* (młodociany przestępca) rozumiany początkowo jedynie w kategoriach prawnych⁶.

Szerokie, publiczne rozpoznanie tych zjawisk przyniosły jednak dopiero lata 50. XX w., a w wypadku chuligaństwa chodziło zarówno o panikę moralną, jak też wyjście poza kategorie prawne i wkroczenie w świat popkultury, walkę o rząd nastoletnich dusz idealizujących romantycznych autsajderów i „mistrykę bikersów”⁷. Owo rozpoznanie zaistniało z różnych stron, zarówno wśród rodziców i młodzieży, jak i decydentów szeroko rozumianego rynku, którzy w nowo wyłaniającej się grupie społecznej dostrzegli nie tyle subkulturę, ile target o ogromnym potencjale.

„Nastokultura”

Nie ma chyba zbyt wielu przesady w powiedzeniu, że dzieciństwo wynaleziono w XVII wieku (...). Nie jest więc tak, że jeśli mamy dzieci – a one wszak były zawsze – w ślad za nimi pojawia się dzieciństwo (...). „Dzieciństwo” wymaga własnej teorii dzieciństwa⁸. Podobnie było z nastolatkiem, który również istniał, rzecz jasna, od zawsze, lecz tylko metrykalnie, nie jako kategoria osobna pod względem psychologicznym, społecznym, a zwłaszcza ekonomicznym (jako siła nabywca). Jak zauważa Jon Savage w książce *Teenage*, kształtowanie tej kategorii następowało powoli i stopniowo, poczynając jeszcze od XVIII w. (np. *Cierpienia młodego Wertera* Goethego, 1774), z nasileniem w XIX-wiecznym romantyzmie zafascynowanym młodością i dającym temu wyraz w sztuce. W szalonych latach 20. piewą młodości był chociażby Francis Scott Fitzgerald. Zaistnienie i trwanie jakiegokolwiek odrębnej grupy w społeczeństwie – z jej stylem życia, obyczajami, hierarchiami i rytuałami – musi jednak wykroczyć poza pojedyncze hołdy; warunkiem koniecznym jest samoświadomość oraz dostrzeżenie i uznanie jej istnienia przez ogół. Nastoletniość wymagała zaś nie tyle torii, ile wyraźnej siły antagonistycznej – pokolenia dorosłych – oraz rynku.

Dlatego w Stanach Zjednoczonych to właśnie lata 50. miały tak wielkie znaczenie dla zdefiniowania i zaznaczania odrębności nastolatków. Z jednej strony to wówczas naprawdę powszechne stało się uczęszczanie większości dzieci do szkół, w starszym wieku do liceów – do dziś szczególnie istotnego rytuału przejścia i części amerykańskiej mitologii, której poświęcono osobny nurt filmowo-serialowy. Z drugiej, kultura popularna tamtych lat, podlegająca kolejnej fali umasowienia (też dzięki szkołom), służyła budowaniu dwóch wymienionych elementów nastoletniej tożsamości pokolenia Baby Boom. Była to generacja wyżu demograficznego czasu powojennej prosperity i narodzin przedmiść nie tylko jako specyficznej przestrzeni, ale i idei, wyznacznika stylu życia, przeciw któremu buntowało się to *nowe stracone pokolenie*⁹. Samoświadomość i odrębność brały się z *demografii i dolarów*, [które] *były koniecznymi składnikami oryginalności oryginalnych nastolatków [the original teenagers' originality]*¹⁰; „wymyślenie” tej kategorii *wywołało natychmiastowy wzrost w ekonomii opartej na konsumpcji*¹¹. Oczywiście odbywało się to także na zasadzie sprzężenia zwrotnego, prawa popytu i podaży. Należy jednak pamiętać, że – jak w wypadku każdego wytworu kultury popularnej – wyrażała ona nie tylko rynkowe zapotrzebowanie, ale też doświadczenia zbiorowe i indywidualne; wczesny rock'n'roll był fenomenem spontanicznym *budowanym na warunkach dyktowanych przez nastolatki*¹².

Najważniejsze było poczucie spójności, samoświadomość wytwarzana także instytucjonalnie – przez szkoły, rynek, rodzinę, a przede wszystkim media – ale jednak potrafiąca wymknąć się ramom nakładanym przez dorosłych dążących do kontroli. Jak piszą Hoberman i Rosenbaum, w 1956 r. powojenna kultura młodzieżowa *zdążyła się wyłonić (...), osiągając błyskawicznie stadium rozkwitu. Jej wpływ był nie do przecenienia*¹³. Na kulturę masową lat 50. składały się: wczesny rock'n'roll, „prowokacyjne cykle komiksowe” (w tym *Opowieści z krypty*, *Vault of Horror*, *MAD*), filmy klasy B i *exploitation* (choćby produkcje AIP) oglądane w kinach samochodowych, fascynacja subkulturami (jak *greasers*, *bikers*), samochodami i motocyklami, slang (np. zaczerpnięte od hipsterów oraz bitników okre-

ślenia *hip* i *square*), a także styl ubioru, który na zawsze wpisał się zarówno w amerykańską codzienność, jak i popkulturowe mity. Dzinsy (wcześniej przede wszystkim ubranie ochronne robotników), podkoszulki, skórzane kurtki, specyficzne fryzury były całkowitym zaprzeczeniem stylu członków kadry menedżerskiej, pracowników korporacji – przysłowiowych już wówczas *mężczyzn w szarych, flanelowych garniturach* reprezentujących społecznie sankcjonowaną ścieżkę kariery¹⁴. Strój buntownika, zapoczątkowany przez filmowych idoli – Montgomery’ego Clifta, Jamesa Deana oraz Marlona Brando – i naśladowany przez miliony innych, na ekranie i ulicy, szybko stał się zresztą nowym, jeszcze bardziej powszechnym uniformem.

Oczywiście największą siłą przekazu miało kino, łącząc zresztą wszystkie wymienione elementy, a także dając początek niektórym z nich (jak zmitologizowana w punkcie wyjście figura buntownika i jego *dress code*). Hollywood, jak zawsze, starało się nadążyć za trendami, choć w wypadku młodej publiczności początkowo przeważało jednak pragnienie ich kreowania. Potentaci filmowi długo nie rozpoznawali nastolatków jako osobnego, specyficznego segmentu widzów i coraz bardziej znaczącej grupy nabywczej. Po pierwsze, obrazowanie kultury młodzieżowej na ekranie okazało się skomplikowane ideologicznie. Od początku była ona podejrzana, kojarzona z przestępczością, buntem, a także z zagrożeniem dla uświęconych wartości – Thomas Doherty określa ją mianem (licznych) „kontrakultur”¹⁵ (w odróżnieniu od kontrkultury kolejnych dekad), m.in. ze względu na wielość gangów. W rzeczywistości jednak poczucie lęku i potępienie wywoływały nie tylko działania faktycznie przestępcze (co byłoby zupełnie zrozumiałe, było też jednak wyolbrzymiane w mediach), ale i wiele innych, bardziej typowych przejawów nastokultury. Pod baczną obserwacją i na cenzurowanym natychmiast znalazł się rock’n’roll – jako muzyka i taniec. Choć telewizja dużo szybciej i chętniej niż kino zareagowała na jego popularność¹⁶, podczas programów telewizyjnych Elvis Presley był pokazywany jedynie od pasa w górę. Jego styl tańca oparty na intensywnym poruszaniu biodrami – *używa gitary jak fetyszu (...), jak jeden z małych chłopców, którzy wiedzą, co robią starsi chłopcy*¹⁷ – został uznany za zbyt szokujący i potencjalnie demoralizujący¹⁸. Istotną częścią kampanii marketingowej otaczającej Presleya były zresztą próby tłumienia naturalnego erotyzmu jego *emploi* przez kreowanie wizerunku dobrego chłopaka z sąsiedztwa – tak konstruowano fabuły wczesnych filmów z jego udziałem¹⁹; taki oddźwięk miała też jego służba w wojsku (i ścięcie słynnych włosów wbrew kierowanym do dowództwa armii piśmiennym błaganiom fanek). Próby te były rzecz jasna nieudane. *Tego, że [elementy kultury młodzieżowej] stanowiły pierwociny Rewolucji Kulturalnej, nikt sobie nie uświadamiał, dopóki – w ramach reakcji na opór; z jakim zjawiska te się spotykały – nie weszły one w alians z budzącą podobny lęk kulturą narkotykową*²⁰. Opór ten był zaś zauważalny, co przejawiało się chociażby w strukturze filmów o rock’n’rollu usiłującej neutralizować buntowniczy potencjał związany z jego postrzeganiem: *„bobbysoxesrs” lat 40. byli obiektem rozbawionego zainteresowania dorosłych, jednak rock’n’rollowcy byli już kulturowymi renegatami*²¹.

Drugi czynnik osłabiający zainteresowanie Hollywood nastolatkami w pierwszej połowie lat 50. to ambicja producentów i szefów wielkich wytwórni, by nadal realizować fantazję, którą wcielali w życie od początków istnienia Hollywood, a mianowicie, że każdy film powinien być dla wszystkich odbiorców. *MPAA nie*

*chciało porzucić koncepcji widza rodzinnego: mamy, taty i dzieci*²². Temu przyświecało też – oprócz innych, bardziej konkretnych przyczyn (jak groźby bojkotów i zewnętrznej cenzury) – powołanie w 1934 r. Production Code Administration (czyli biura pilnującego przestrzegania Kodeksu Haysa). Paradoksalnie to powrót do tej koncepcji – faktycznie częściowo zarzuconej w latach 60. i 70. – przy okazji eskapistycznego i familijnego kina Nowej Przygody (w połączeniu z budowaniem multipleksów na przedmieściach), zrewolucjonizował i ukształtował w latach 80. model produkcji oraz dystrybucji kina amerykańskiego funkcjonujący do dziś.

Od jazzu do rock'n'rolla

Paradoksalnie przemysł filmowy zwrócił naprawdę baczną uwagę na nastoletnią publiczność dopiero w 1956 r. Było to już po powstaniu najważniejszych związanych z nią filmów, które przeszły do historii kina, wywarły największy wpływ na amerykańską popkulturę i zapoczątkowały falę naśladownictw. Oczywiście to ich sukces uświadomił producentom, że oto trafili na kolejną żyłę złota. Pierwsze trzy to *Dziki* (*The Wild One*, reż. Laslo Benedek / László Benedek, 1953), *Buntownik bez powodu* (*Rebel Without a Cause*, reż. Nicholas Ray, 1955) i *Szkolna dżungla* (*Blackboard Jungle*, reż. Richard Brooks, 1955). Ich znaczenie jest dodatkowo paradoksalne, ponieważ wcale nie zostały pomyślane jako *teenpics*, czyli filmy o nastolatkach i dla nich. Poza problematyzowaniem kwestii konfliktu pokoleń, niezrozumienia młodych przez starszych, poszukiwania tożsamości i akceptacji w grupie rówieśniczej, mierzenia się z wyzwaniem i ograniczeniami dorosłości, każdy z nich proponował jednoznaczne rozwiązanie konfliktu i dydaktyczną ramę. Dlatego w diegezie pojawiał się „rozumiejący” dorosły – przedstawiciel instytucjonalnego autorytetu (policjant, nauczyciel) – który zawsze potrafił przywrócić zbuntowanych bohaterów na łono konserwatywnego społeczeństwa. Filmy te, podobnie jak wiele innych produkcji Hollywood, cechowała jednak ambiwalencja, ścieranie się postaw i swoista gra z cenzurą. Tym bowiem, co przebijają się do świadomości i zapisało się w zbiorowej wyobraźni, nie okazał się bynajmniej – wbrew finałom – wychowawczy triumf określonych wartości, lecz nowe ikony. Byli to buntownicy oraz wcielający się w nich aktorzy z ich zadziornością, innością – może i poddanym scenariuszowemu kompromisom, ale zbyt ekspresyjnym, wyrazistym, by im faktycznie ulec. *W międzyczasie w kinach w całej Ameryce ktoś zadawał Marlonowi Brando (...) wciąż to samo pytanie: przeciw czemu tak naprawdę się buntuje*²³ i to jego odpowiedź – *a co masz?* – oraz buntowniczy styl, a nie moralizująca rama, zostały zapamiętane, stając się przyczyną kultowości i filmu, i aktora.

Magnetyczna obecność Brando, którego wyniósł na kinematograficzny piedestał dwa lata wcześniej Elia Kazan w słynnym *Tramwaju zwanym pożądaniem* (*A Streetcar Named Desire*, 1951), była czynnikiem bardzo istotnym. Obok Montgomery'ego Clifta, Jamesa Deana, Paula Newmana, a także Sala Mineo, Elvisa Presleya, Anthony'ego Perkinsa, Tony'ego Curtisa i innych, dziś najczęściej zapomnianych (jak np. John Saxton), stanowił on bowiem część nowej zmiany w Hollywood, pokolenia młodych aktorów, wczesnych antygwiazdorów grywających role zagubionych w życiu neurotyków. Co najważniejsze, były to postaci chłopców należące do kategorii związanej nie tylko z metryką. Chłopiec był przede



Dziki, reż. Laslo Benedek (1953)

wszystkim nie-mężczyzną (i to niezależnie od wieku aktora, Brando i Newman zaczęli poważną karierę przed trzydziestką). Wnosił na ekran cechy uważane za kobiece: emocjonalność, czasem na granicy hysterii, nie kamuflowane, lecz właśnie podkreślane środkami filmowymi fizyczne piękno (i niekiedy androgyniczną sylwetkę, jak w wypadku Clifta i Perkinsa)²⁴, a w konsekwencji związaną z tym wszystkim ambiwalencję seksualną. Były to cechy, które pozwalały się z nimi identyfikować całemu młodemu pokoleniu poszukującemu tożsamości oraz wzorców innych niż te znane i dominujące dotychczas. Zarazem wyraźnie odcinały aktorów od hiper-męskich, „dorosłych” gwiazdorów starszego pokolenia (takich jak Humphrey Bogart, John Wayne, Robert Mitchum), a zwłaszcza od reprezentowanego przez nich typu mocnej męskości, poddawanego w kinie lat 50. wyraźnej i konsekwentnej krytyce.

Wszystkie te elementy zbiegły się w trzech wspomnianych filmach, z których dla rock’n’rolla szczególne znaczenie miały *Dziki* – pierwsze „buntownicze” dzieło hollywoodzkie – i *Szkolna dżungla*. Mimo że film Benedeka powstał już w 1953 r., na ścieżce dźwiękowej dominował (jako jedyny gatunek) nerwowy i gwałtowny jazz. Muzyka kodowała tu niespokojną naturę członków gangu motocyklowego, ich immanentną inność, osobność. Tak jak oni budziła niepokój i niechęć dorosłych – mieszkańców prowincjonalnego miasteczka, z którego każdy młody chce uciec i do którego przyjeżdżają bikersi dowodzeni przez charyzmatycznego Johnny’ego (Brando). Rola jazzu w tym filmie zarówno odpowiadała prawdzie, jak i była już zdezaktualizowana. Jako muzyka czarnych Amerykanów był on bowiem antysystemowy niejako z definicji, odrzucany bądź traktowany pogardliwie przez większość białych. W tamtym czasie jazz już jednak *uciekł do góry, zintelektualizowany przez białych, takich jak Dave Brubeck, George Shearing i Lennie Tristano*²⁵. Rock’n’roll, który na ekranach kin pojawił się dwa lata później w *Szkolnej dżungli*, także wywodził się z muzyki Afroamerykanów, z rytm’n’bluesa, który w latach 50. pozostawał całkowicie poza kulturą białych i był *odporny na uprzejme uwiedzenie europejską kulturą*²⁶. Geneza rock’n’rolla w rasistowskim społeczeństwie amerykańskim była więc dodatkowym źródłem jego podejrzanego statusu,



Buntownik bez powodu, reż. Nicholas Ray (1955)

co zresztą przyczyniło się do stworzenia specyficznej atmosfery wokół *Szkolnej dżungli*, gdzie pojawia się przebój *Rock Around the Clock*.

Peter Biskind analizuje film Brooksa jako przykład typowego konserwatywnego obrazu hollywoodzkiego, w którym triumfują zachowawcze, instytucjonalne wartości²⁷. Buntownik – Artie West (Vic Morrow) – nie jest zagubiony, lecz zdegenerowany bez możliwości ratunku, jego bunt (a szerzej wszystkich nastolatków) zostaje więc spatologizowany i sprowadzony do zwykłego chuligaństwa. „Dobry dorosły”, nauczyciel (Glenn Ford), eliminuje go z grupy, nawracając pozostałych chłopców na słuszną drogę i właściwie ich socjalizując; nakłada na nich społeczną kontrolę neutralizującą zarzewie społecznego buntu, który zresztą i tak wybuchł w kolejnej dekadzie. Biskind ma oczywiście rację – w podobną ramę zostały włożone fabuły większości filmów o nastolatkach tamtego okresu, w tym *Buntownika bez powodu* i *Dzikiego*²⁸ oraz wielu *rock'n'roll teenpics*, które miały zarazem tematyzować (i kapitalizować) nowy fenomen, jak i go oswajać, łagodzić jego wywrotowy potencjał. Z drugiej strony, w wypadku *Szkolnej dżungli* – podobnie jak (równie dydaktycznego) *Dzikiego*, fenomenu Jamesa Deana i prób okiełznania seksualności Elvisa – tym, co przebiło się do społecznej świadomości i podziało na wyobraźnię widzów w każdym wieku, było zupełnie co innego. Najbardziej pamiętną sceną szybko okazało się bowiem niszczenie przez uczniów ukochanej kolekcji płyt swingowych, które jeden z nauczycieli przynosi, by nawiązać jakikolwiek kontakt z nastolatkami²⁹. Przez swoistą brutalność stała się ona najbardziej ewidentnym znakiem *destrukcji minionej wersji kultury popularnej (...)* w rytmie *rock'n'rolla wypełniającego ścieżkę dźwiękową*³⁰ – swing był przecież muzyką słuchaną przez *bobbysoxers* poprzedniej dekady. Film wzbudził entuzjazm nastoletniej publiczności i zgorszenie starszej (w 1956 r. *Szkolna dżungla* była ulubionym filmem uczniów liceów, a James Dean najpopularniejszym aktorem)³¹. Powody były te same. Przede wszystkim chodziło o użycie rock'n'rolla w czołówce, jako natychmiastowego i definiującego przekaz filmu znaku odrębności i buntowniczego potencjału kultury młodzieżowej (nawet bardziej niż jej demonizowania) – wbrew innym koncesjom na rzecz systemu. Opór tego ostatniego miał

zresztą bardzo instytucjonalny, oficjalny przejaw. Claire Booth Luce, ówczesna ambasador Stanów Zjednoczonych we Włoszech, oprotestowała i zablokowała udział filmu na festiwalu w Wenecji, uznając go za „antyamerykański”. Jednym z powodów było właśnie użycie *Rock Around the Clock*, a kolejnym – ukazanie przestępczości młodocianych oraz mieszanej rasowo szkoły (w 1957 r. z powodu rasistowskich zamieszek i po interwencji prezydenta Eisenhowera do świeżo zde-segregowanego liceum w Little Rock czarnoskórych uczniów eskortowała Gwardia Narodowa). Nieprzypadkowo zresztą Richard Brooks, znany ze społecznej wrażliwości, uczynił „dobrym” nastolatkiem Afroamerykanina (Sidney Poitier). „Time” ogłosił wówczas, że *falszywe kulturowo powieści i filmy dużo bardziej niż komunistyczna propaganda były odpowiedzialne za odrażający obraz amerykańskiego życia*³². Te elementy – bunt i antysystemowość (a raczej kontestacja konkretnego systemu) – były więc od samego początku związane z postrzeganiem rock’n’rolla, stanowiąc dowód na to, *jak wielka stała się przepaść międzypokoleniowa w połowie lat 50.*³³ Komercyjny przełom Presleya (w 1956 r. podpisał kontrakt z wytwórnią RCA) dodał do tego splotu znaczeniowego także wspomnianą seksualność.

Rocksplotation

Rock’n’roll i jego społeczny odbiór skupiły w sobie wiele elementów nieakceptowalnych w ówczesnej kulturze dominującej Stanów Zjednoczonych: przekraczanie barier rasowych i wnoszenie pokoleniowych, erotyzację kultury popularnej (*Elvis Presley podniósł seksualną widzialność rocka /sexual visibility/ na poziom nie do zniesienia dla dorosłych*³⁴), odwołania do buntu, antysystemowość, heroizowanie młodocianych przestępców. To wszystko składało się na narastające napięcia kulturowe. Badacze epoki zaznaczają, że *łatwo przecenić intensywność kontrowersji narosłych wokół rock’n’rolla (...), jednak nawet jeśli nie szalała histeria, to publiczna dyskusja nie była spokojna ani rozsądna*³⁵, zwłaszcza tam, gdzie podszywał ją rasizm. *Cały okres lat 50. był bowiem frontem, głębą chroniącą ziarno rebelii. Kulturowa dezorientacja już się rozpoczęła, choć nie była jeszcze całkiem rozpoznana*³⁶.

Jednocześnie, po 1956 r. i wielkim sukcesie *Szkolnej dżungli* – niebędącej przecież nawet filmem rock’n’rollowym – nie sposób było już porzucić tego tematu. Paradoksalnie, antysystemowość była towarem nadmiernie atrakcyjnym, skapitalizowana przynosiła zbyt wiele zysków, przywiązywała też nastoletnią publiczność do kin stających się istotnym elementem życia tej grupy. W latach 50. było to dla wytwórni bezcenne. Radykalnie zmienił się bowiem wówczas styl życia tzw. przeciętnych Amerykanów (czyli białych z klasy średniej) – wcześniej najlepszej publiczności – przededefiniowany przez rozbudowę przedmieść (w 1948 r. powstało pierwsze z nich, Levittown w New Jersey). Wyjście do kina zmieniło się w prawdziwą wyprawę, a rolę medium masowej rozrywki przejęła telewizja, z którą wielkie wytwórnie starały się walczyć na różne sposoby. Dodatkową trudność dla Hollywood stanowiły skutki przegranej przez wielkie studia przed Sądem Najwyższym procesu o praktyki monopolistyczne (tzw. sprawa Paramountu), czyli zakaz posiadania przez nie własnych sieci kin. Ograniczało to zasięg hollywoodzkich filmów, ale zarazem okazało się czynnikiem stymulującym rozwój obrazów niezależnych, wcześniej sparaliżowany niemożnością dotarcia do szerokiej wi-

downi. Rock'n'roll zaistniał na obu tych obszarach – wielkostudiowym głównego nurtu i niezależnym (nie należy tego utożsamiać z awangardą bądź twórcami kina artystycznego).

Dość gwałtowny rozwój kina niezależnego wywołał istotne zmiany w obrębie kina gatunków – to nim bowiem operowali jego twórcy. Uniwersalny wzorzec filmów powstających w wytwórniach takich, jak AIP (American Independent Pictures) polegał bowiem na tym, że były one tanie i szybkie w realizacji, co pozwalało na natychmiastowe eksploatawanie zjawisk/podgatunków, na które był w danym momencie największy popyt. Nieprzypadkowo zresztą szeroka nazwa obejmująca te filmy w ich licznych odmianach to właśnie *exploitation*. Oznaczała ona zarówno agresywną formę promocji (w wypadku wielu *teenpics* – także tych niemuzycznych – istotnym elementem kampanii był rock'n'roll, np. *Teen-Age Crime Wave* /reż. Fred F. Sears, 1955/), jak i konkretną formułę oraz określone strategie. W latach 50. składały się na nie: bieżące, kontrowersyjne tematy, mały budżet i nastolatki jako target ³⁷.

Pierwszy czysto rock'n'rollowy film skierowany do tej grupy – *Rock Around the Clock* (reż. Fred E. Sears) – powstał właśnie w AIP w 1956 r., wyznaczając kanon tego typu obrazów. Jego producent, Sam Katzman, kapitalizował zresztą nie tyle sukces samego rock'n'rolla, ile połączenie nagrań Presleya, Bill Haley and His Comets i innych artystów ze wspomnianymi filmami, które były skierowane do szerokiej grupy widzów, przede wszystkim dorosłych, ale największe powodzenie miały jednak u generacji Baby Boom. Nastawieni na szybki zysk twórcy *exploitation* nie ryzykowali bowiem kreowania nowych trendów. Dlatego Katzman niemal od razu zarezerwował tytuł – *Rock Around the Clock* – w Biurze Rejestracji Tytułów działającym przy MPAA, twierdząc (a było to credo większości niezależnych producentów, z Rogerem Cormanem na czele): *Nie zdobywamy historii. Zdobynamy tytuły, a potem piszemy pasujące historie* ³⁸.

Fabula *Rock Around the Clock* faktycznie spełnia ten wymóg – jest całkowicie pretekstowa. Jednocześnie – co szczególnie interesujące – choć realizowana poza wielkimi studiami (aczkolwiek niekoniecznie poza zasięgiem Kodeksu Haysa – pieczęć PCA była niezbędna do szerokiej dystrybucji), prezentuje napięcia między tym, co społecznie akceptowalne, a subwersywne. Z jednej strony eksploatuje rock'n'rolla i kulturę młodzieżową, z drugiej oswaja je, neutralizując wszystkie elementy uważane za naganne i budzące panikę moralną – przede wszystkim konflikt pokoleń i seksualność. Według takiego niejednoznacznego ideologicznie wzorca masowo powstawały tanie filmy rock'n'rollowe: *Don't Knock the Rock* (reż. Fred E. Sears, 1956), *Shake, Rattle & Rock* (reż. Edward L. Cahn, 1956), *Rock, Pretty Baby!* (reż. Richard Barlett, 1956), *Rock All Night* (reż. Roger Corman, 1957), *Rock Baby – Rock It* (reż. Murray Douglas Sporup, 1957), *Mister Rock and Roll* (reż. Charles S. Dubin, 1957), *Go Johnny, Go!* (reż. Paul Landres, 1959) ³⁹ i inne.

Struktura filmu rock'n'rollowego rysuje się następująco: luźna fabuła staje się pretekstem do pokazania licznych występów muzycznych, co zajmuje nawet połowę czasu ekranowego. Fabuły te były bardzo schematyczne, składały się też z powtarzalnych części. Można więc powiedzieć, że choć sama muzyka była niezwykle dynamiczna, to przeważały elementy statyczne, w tym także związane z innymi obszarami kultury młodzieżowej: restauracje i kawiarnie typu *drive-in*, samochody, moda etc.

Ważną rolę w fabule pełnił rzecz jasna talent, odkrywany z reguły w wyniku zbiegu okoliczności, koniecznie na prowincji. W *Rock Around the Clock* rock'n'roll i zespół (grany przez członków Bill Haley and His Comets) zwracają uwagę menedżerów z Nowego Jorku, którzy przypadkiem zajechali do Strawberry Springs. Ani ta nazwa, ani okoliczności narodzin kolejnej muzycznej sensacji nie pozostają bez znaczenia dla „osładzania” przekazu. Gdy bowiem goście z metropolii pytają starszego pana, dokąd tak tłumnie zdąża cała młodzież, okazuje się, że to przybysze z wielkiego świata są zacofani – *square* – a on na czasie – *hip* – tak jak nastolatki. Konflikt pokoleniowy zostaje więc od razu wyeliminowany, co nie oznacza, że nie był tematyzowany gdzie indziej. Na przykład *Rock Pretty Baby!* antagonizuje autorytarnego ojca i zbuntowanego syna. Tutaj pojawia się też – znana już z kina głównego nurtu – postać dorosłego, który rozumie nastolatków i „czuje” (*dug*) rock'n'rolla, stając się tym samym międzygeneracyjnym mediatorem (podobną funkcję odgrywał wcześniej menedżer w *Rock Around the Clock*). W rolę tę w *Rock Pretty Baby!* i wielu innych filmach wcielił się James „Alan” Freed, grając samego siebie – to on bowiem na początku lat 50. zaczął promować nowy gatunek muzyczny właśnie pod nazwą rock'n'roll. *O ile więc filmy posługiwały się konfliktem pokoleniowym, to dostarczały raczej pokoleniowej zgody, a kulturowe wyzwanie przedstawione w ekspozycji było łagodzone w finale* ⁴⁰. Podobnie było z seksem. W *Rock Around the Clock* tancerze należący do zespołu to rodzeństwo, para protagonistów romansuje i zawiera małżeństwo „poza ekranem”, a jedyną niezdesekualizowaną postacią jest bezwzględna kobieta interesu.

Interesujące jest zresztą, że postaciami negocjującymi warunki kontraktów i kontrolującymi losy talentów są tu z reguły kobiety (co ułatwiało wprowadzenie wątku romansowego). Wprawdzie te bohaterki, które były pozytywne, wychodziły za mąż i porzucały karierę dla miłości, jednak w kinie głównego nurtu i/lub niezależnym gatunkowym nieczęsto zdarzało się, by kobiety, jeśli już w ogóle pracowały, były pokazane w zawodach innych niż stereotypowo przypisane płci, jak np. sekretarki bądź aktorki ⁴¹. Także w różnego rodzaju *teenpics* dominowała ideologia patriarcalna, a dziewczęta były podporządkowanymi chłopcom ozdobnymi akcesoriami. Kobiety sukcesu dzierżące władzę na wysokich stanowiskach były więc rzadkością. Innym istotnym, nieco pozasystemowym elementem filmów rock'n'rollowych było zaznaczenie genezy gatunku przez pokazywanie zespołów nie tylko białych, ale i afroamerykańskich bądź latynoskich. Naturalnie zdarzało się to też w kinie hollywoodzkim, jednak występy czarnych muzyków najczęściej były realizowane tak, by łatwo można było je wyciąć, co działo się zwłaszcza w stanach południowych. Oczywiście tak z zasady były skonstruowane też filmy rock'n'rollowe – epizodycznie – jednak już w *Rock Around the Clock* pojawia się motyw zespołu latynoskiego, który musi łagodzić swoją dynamiczną muzykę i żywiołowy styl, by dostosować go do przeciętnych gustów białych Amerykanów z klasy średniej i wyższej. Ponieważ zespoły rock'n'rollowe należą w ramach diegezy do tego samego świata, co muzycy latynoscscy, przekaz o swoistej kulturowej odrębności nurtu zostaje mimo wszystko zaakcentowany.

Pozytywnie waloryzowana jest prowincja (inaczej niż w *Dzikim* bądź w *Buntowniku bez powodu*, gdzie akcja toczyła się na przedmieściach Los Angeles), choć konflikt tkwi w obowiązkowym wątku przekonywania do rock'n'rolla zachowawczej społeczności. W *Rock Around the Clock* rolę tę odgrywają snobistyczni rodzice



Szkolna dżungla, reż. Richard Brooks (1955)

z konserwatywnej szkoły dla młodych dziewcząt – ich funkcja jest instrumentalna i nie zostają im przypisane żadne pozytywnie oceniane racje. Natomiast ich córki ze swymi partnerami natychmiast znajdują muzyczne porozumienie z członkami zespołu i wczuwają się w rock’n’rollowy rytm.

W *Rock Baby – Rock It* młodzież zostaje wręcz przeciwstawiona lokalnym gangsterom chcącym odebrać jej klub – muzyka nie jest już więc w żaden sposób częścią świata przestępczego, wręcz przeciwnie. W szczególnie istotnym, produkowanym przez MGM *Więziennym rocku* (*Jailhouse Rock*, reż. Richard Thorpe, 1957), choć bohater, Vince Everett (Elvis Presley), faktycznie staje się przestępcą i odsiadyuje karę, nie jest zły (jak chociażby Artie West w *Szkolnej dżungli*), a jedynie zagubiony (swoje przewinienie popełnił przypadkiem). To staranne wyważenie w sposobie ukazywania i kreowania gwiazdorskiej oraz rock’n’rollowej osoby Elvisa zwraca uwagę i czyni z „*Więziennego rocka*” gładką kombinację nurtów „*juvenile delinquent*”, filmu muzycznego i „*clean-teen*”⁴². Ten ostatni to kolejny przejaw perswazyjnego działania kina w stosunku do „nastokultury”. Filmy, których gwiazdami często byli Sandra Dee (*Gidget*, reż. Paul Wendkos, 1959) i Pat Boone (*Bernardine*, reż. Henry Levin, 1957; *April Love*, reż. Henry Levin, 1957) –

aktorzy w typie „dziewczyny/chłopaka z sąsiedztwa” – pokazują dojrzewanie jako łagodny, niewinny proces, bunt jako pozór, rodziców, którzy zawsze mają rację i triumf zdroworozsądkowych wartości klasy średniej. Także tutaj pojawiał się rock’n’roll śpiewany przez idoli *clean-teen*. Jak wskazuje przykład filmu *Sing, Boy, Sing!* (reż. Henry Ephron, 1958), muzyka była do pogodzenia chociażby z religijnością, tak by filmy – skierowane do młodzieży – zyskały rodzicielską aprobatę. Dla badaczy epoki jest to dowód na błyskawiczną komercjalizację nastokultury: *biznesmeni, którzy się w niej specjalizowali, chcieli zestandaryzowanego, stabilnego i powtarzalnego produktu z marketingowym potencjałem obejmującym wiele mediów*⁴³ (choć, co znamienne, akurat wspomniany film był całkowitą porażką finansową). Odpowiedzią na to zapotrzebowanie stał się nurt *clean-teen*, ponieważ *o ile Elvis był jedyny w swoim rodzaju, to Pata Boone a dało się powielić*⁴⁴.

Wspomniane filmy były tanie, często obsadzone niezawodowymi aktorami, przewidziane na podwójne seanse, a więc trwające 60 – 70 minut. Znacznie lepsze produkcje klasy A hollywoodzkich studiów nie wyglądały jednak inaczej – także te kapitalizujące popularność Elvisa Presleya, który na wielkim ekranie debiutował w przełomowym dla rock’n’rolla 1956 r. Ponieważ akcja *Kochaj mnie czule* (*Love Me Tender*, reż. Robert D. Webb) toczyła się tuż po wojnie secesyjnej, szczególnie znaczące okazały się dwa kolejne – *Kochając siebie* i *Więzienny rock*.

Także tu pojawiają się więc silne bohaterki, kobiety sukcesu ostatecznie wybierające życie domowe (w *Kochając siebie* taką rolę gra Lizabeth Scott, słynna *femme fatale* filmów klasy B lat 40. i 50.). Rock’n’roll jest promowany jako gatunek tworzony dla nastolatków (i przez nich rozumiany), którzy jako grupa są w stanie zdecydować o czymś sukcesie. W *Więziennym rocku* to właśnie fani, nie wytwórnicy bądź menedżer, odkrywają bohatera, a we wszystkich filmach piosenki śpiewane przez Elvisa są wyraźnie określane jako te, za którymi „szaleją dzieciaki”. W *Więziennym rocku* także zresztą pojawia się jazz, jednak w zupełnie innej roli niż w *Dzikim* – tu służy wręcz jako negatywny punkt odniesienia dla rock’n’rolla. Gdy Vince przychodzi do domu swej dziewczyny, Peggy (Judy Tyler), na przyjęcie dla dorosłych z klasy średniej, jazz pojawia się w rozmowieomalże jako zintelektualizowany przedmiot akademicki, który faktycznie „uciekł do góry”. Także *Kochając siebie* wprost pokazuje następstwo pokoleń w muzyce. Zależnie od tego, czy akcja rozgrywa się między muzykami, czy w rodzinach lub lokalnych społecznościach, jest to ukazywane albo jako naturalne przechodzenie do innego stylu (świat branży), albo konflikt generacyjny (dzieci vs. dorośli). W *Kochając siebie* pada kwestia: *Dorośli sądzą, że jeśli oni nie lubią tego, co my, to my też nie powinniśmy tego lubić*. W filmach niezależnych kwestie takie formułowano nieco ostrzej, czego przykład można znaleźć w *Rock, Pretty Baby!*, gdzie postać grana przez znanego z *Buntownika bez powodu* Sala Mineo mówi: *Największą chorobą społeczną naszego pokolenia są rodzice*.

Rock’n’roll – w opozycji do muzyki starszych pokoleń (jazzu, swingu odrzuconego w *Szkolnej dżungli*) – jest natomiast bardzo intuicyjny. Staje się elementem indywidualizmu bohaterów poszukujących własnego stylu i wyrazu. Co więcej, nawet ci, którzy słyszą go po raz pierwszy, wiedzą, jak się poruszać w jego rytmie, choć – jak wiadomo – figury taneczne są tu złożone, na granicy akrobacji. Pokazujące to sceny pojawiały się już w latach 50. (np. w *Rock Around the Clock* na balu w żeńskiej szkole), powróciły też w filmach nostalgizujących doświadczenie

tej epoki, czego najlepszym przykładem jest bal maturalny rodziców bohatera w *Powrocie do przyszłości* (*Back to the Future*, reż. Robert Zemeckis, 1985). Marty McFly (Michael J. Fox) sięga po gitarę, mówiąc ze sceny: *To stary kawalek... tam, skąd ja pochodzę* i zaczyna grać *Johnny Be Good* Chucka Berry'ego, słyszane przez wszystkich po raz pierwszy. Uczniowie natychmiast jednak wchodzą w rytm, który jest dla nich naturalny i „pierwotny”, a nawet „orgiastyczny”⁴⁵, jak chcieli ówczesni dorośli porównujący go to rytuałów afrykańskich ludów⁴⁶ (co nie było określeniem pochlebny).

Mimo to rock'n'roll jest w filmach z Elvisem nadal osławiany, między innymi przez łączenie go w *Kochając siebie* podczas objazdowych występów z country⁴⁷. W wielu filmach Presley nosi zresztą nie tylko uniform buntownika, czyli jeansy, podkoszulek i kurtkę, ale też ubrania rodem z westernów (do tego gatunku należy *de facto* jego debiut, *Kochaj mnie czule*). W *Kochając siebie* po protestach lokalnej społeczności koncert zostaje odwołany, co staje się pretekstem dla płomiennej mowy wygłaszanej w jego obronie przez bohaterkę. Granie, słuchanie, tańczenie – przynależność do kultury rockowej – stają się w jej przemowie równoznaczne z amerykańskim prawem do wolności.

Rock'n'roll w stylu glamour

Interesującym przykładem stosunku wytwórni hollywoodzkich do popularnych trendów, wskazującym na prawdziwość stwierdzenia, że w wielkich studiach zawsze traktowano je instrumentalnie, a kino niezależne było swoistym poligonem doświadczalnym, jest wielkobudżetowa *Blondynka i ja* (*The Girl Can't Help It*, reż. Frank Tashlin). Film nakręcono w 1956 r., czyli już po wielkim sukcesie *Szkolnej dżungli*, jednak o ile w produkcji MGM (film Brooksa) nastoletnia publiczność jeszcze była jakoś uwzględniona, o tyle 20th Century Fox całkowicie ją odrzuciło. *Blondynka i ja*, choć skonstruowany identycznie, jak wszystkie filmy rock'n'rolowe, miał bowiem przede wszystkim kapitalizować popularność *Słomianego wdowca* (*The Seven Year Itch*, reż. Billy Wilder, 1955) i promować wschodzącą seksbombę, Jane Mansfield – gorszego sortu imitację Marilyn Monroe. Nieprzypadkowo zresztą główną rolę męską gra w obu filmach ten sam aktor, Tom Ewell. O ile jednak u Wildera Dziewczyna (Monroe) była dla niego nieosiągalna (poza fantazjami), o tyle Jerri (Mansfield) jest bardziej niż dostępna, ale jako żona. Nie marzy o niczym innym niż tylko o porzuceniu kariery (której zresztą nie chce robić i udaje, że nie umie śpiewać), by poświęcić się domowi i rodzinie. Stwierdza: *Jestem udomowiona*. W tle tak zarysowanej, zideologizowanej i konserwatywnej fabuły pojawiają się popularni artyści rock'n'rollowi tamtych czasów: Little Richard, Gene Vincent, Fats Domino, Eddie Cochran. Nawet jeśli bohater zapowiada w ekspozycji, że będzie to *opowieść o muzyce, która wyraża kulturę*, jest to jednak nie tyle koncesja na rzecz nastolatków (całkowicie wykluczonych z diegezy), ile wczesny dowód na natychmiastowe komercjalizowanie wszelkich przejawów buntu (choć w tym wypadku do kin przyciągała raczej dorodna, ale onieśmielająca uroda Mansfield, co czyniło z niej fantazmat idealny). Artyści występują w ekskluzywnych klubach nocnych ukazanych w Technicolorze i na szerokim ekranie (prezentacja tego zabiegu zajmuje zresztą część ekspozycji), a rock'n'roll z muzyki „kulturowych renegatów” i czarnych Amerykanów staje się elementem *glamour*

typowego dla show biznesu (podobnego zresztą do scenerii Las Vegas, gdzie występował już wówczas Elvis). Na ścieżce dźwiękowej rock'n'roll współlistnieje tu z muzyką adresowaną do starszej widowni, jak choćby z piosenkami Julie London śpiewającej słynne *Cry Me a River*. Stało się to przyczyną do rozpatrywania filmu Tashlina jako przykładu wykorzystania rock'n'rolla w sposób protekcjonalny i instrumentalny⁴⁸.

* * *

Rock'n'roll przedefiniował scenę muzyczną – nie tylko amerykańską – wpłynął też na amerykańskie kino, nie wspominając o jego szerokim oddźwięku społecznym. Doraźnie zaznaczyło się to w wynikach sprzedaży. W latach 1955-1957 w box office'ach znalazło się wiele filmów skierowanych do nastolatków i problematyzujących ich kulturę – *juvenile delinquency movies*, *rock'n'roll movies*, *clean teen*, czy to wielobudżetowych, czy należących do nurtu *exploitation*. Popularność i wpływ rock'n'rolla nie były chwilową modą, nastoletnim szaleństwem, jak spodziewali się producenci szykujący już muzycznego następcę, czyli calypso, którego gwiazdą był Harry Belafonte (w drugiej połowie lat 50. w Biurze Rejestracji Tytułów zarezerwowano np. *Calypso Holiday*, *Calypso Nights*, *Calypso Rythm*, oczekując zysków, które nie nadeszły). Istotność tej zmiany i jej subwersywny potencjał w pełni doszły jednak do głosu dopiero w kolejnych dwóch dekadach, osiągając też wtedy szczyt swoich rewolucyjnych możliwości.

PATRYCJA WŁODEK

¹ Za: B. K. Grant, *1956 – Movies and the Crack of Doom*, w: *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*, red. M. Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey – London 2005, s. 161.

² T. Doherty, *Teenagers & Teenpics. The Juvenalization of American Movies in the 1950s*, Unwin Hyman, London – Sydney – Wellington 1988, s. 57.

³ J. Hoberman, J. Rosenbaum, *Midnight Movies. Seans o północy*, tłum. M. Oleszczyk, Korporacja ha!art., Warszawa – Kraków 2011, s. 119.

⁴ J. Savage, *Teenage. The Creation of Youth 1875-1945*, Chatto & Windus, London 2007, s. 453.

⁵ Tamże, s. 452.

⁶ Tamże, s. 9.

⁷ A. Dowdy, *The Films of the Fifties: The American State of Mind*, William Morrow and Co., New York 1973, s. 139.

⁸ W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Muza, Warszawa 2005, s. 29.

⁹ Za: A. Dowdy, dz. cyt., s. 147.

¹⁰ T. Doherty, dz. cyt., s. 46.

¹¹ Tamże, s. 52.

¹² Tamże, s. 226.

¹³ J. Hoberman, J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 119.

¹⁴ Nazwa została zaczerpnięta z tytułu książki (1955, Sloan Wilson) i filmu (*Man In the Gray Flannel Suit*, reż. Nunally Johnson, 1956), a pierwszego kinowego „mężczyznę w szarym, flanelowym garniturze” zagrał Gregory Peck. Filmy o karierze korporacyjnej stanowiły zresztą w latach 50. osobny cykl, podobnie jak te o rock'n'rollu.

¹⁵ T. Doherty, *Teenagers & Teenpics. The Juvenalization of American Movies in the 1950s*, dz. cyt., s. 48.

¹⁶ Jeden z cenzorów miał stwierdzić: *jak mam to ograniczyć, skoro nawet tego nie rozumiem?*, tamże, s. 60.

¹⁷ Za: A. Dowdy, dz. cyt., s. 145.

¹⁸ Sama geneza nazwy była erotyczna, ponieważ pochodzące ze slangu Afroamerykanów określenie rock'n'roll oznaczało stosunek seksualny. W tym znaczeniu nie weszło jednak do szerokiego obiegu.

¹⁹ W piosence (*Let Me Be Your*) *Teddy Bear* znanej ze ścieżki dźwiękowej filmu *Kochając się*

- bie (*Loving You*, reż. Hal Kanter, 1957) Elvis śpiewa: *Nie chcę być tygrysem / bo tygrysy bawią się zbyt ostro / Nie chcę być lwem / bo lwów nie kocha się dość mocno / Chcę być tylko twoim misiem*; w tym filmie postać grana przez Elvisa zakochuje się w dziewczynie zwanej Słodka Susie (Dolores Hart).
- ²⁰ J. Hoberman, J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 119.
- ²¹ A. Dowdy, dz. cyt., s. 145.
- ²² T. Doherty, dz. cyt., s. 63.
- ²³ J. Hoberman, J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 117-118.
- ²⁴ Aktorów tego pokolenia filmowano technikami do tej pory zarezerwowanymi dla gwiazd kobiecych, por. S. Cohan, *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1997, s. 246-247.
- ²⁵ A. Dowdy, dz. cyt., s. 143.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ P. Biskind, *Seeing Is Believing, Or How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the 50s.*, Bloomsbury, London 2001, s. 202-207; 213-217.
- ²⁸ *Pogarda dorosłych [dla Dzikiego] przełożyła się na natychmiastowy wzrost sprzedaży skórzanych kurtek*, A. Dowdy, *The Films of the Fifties: The American State of Mind*, dz. cyt., s. 141. Thomas Doherty, odnosząc się do stałego miejsca w zbiorowej wyobraźni, pisze, że *Brando w skórze wygrywa z Patem Boone w kardiganie*, por. T. Doherty, dz. cyt., s. 198.
- ²⁹ Adekwatny wers znajduje się w wydanym w 1956 r. hymnie bitników, czyli w *Skowycie Allena Ginsberga: [którzy] tłukli nagrania nostalgicznego europejskiego jazzu z Niemiec lat trzydziestych*; A. Ginsberg, *Skowyt i inne wiersze*, tłum. G. Musiał, Pomorze, Bydgoszcz 1984, s. 23.
- ³⁰ A. Dowdy, dz. cyt., s. 143.
- ³¹ T. Doherty, dz. cyt., s. 75.
- ³² Za: A. Dowdy, dz. cyt., s. 142.
- ³³ T. Doherty, dz. cyt., s. 76.
- ³⁴ A. Dowdy, dz. cyt., s. 145.
- ³⁵ T. Doherty, dz. cyt., s. 81.
- ³⁶ M. Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Penguin Books Inc., New York 1975, s. 235.
- ³⁷ Por. tamże, ss. 3-10.
- ³⁸ Tamże, s. 80.
- ³⁹ Wzorzec ten służył też za kanwę innych filmów opierających się na fascynacjach nastolatków, np. cyklu o wyścigach samochodowych/motocyklowych, w których strukturze wyścigi zastępowały muzykę – budziły zachwyt młodszych, niechęć starszych, mogły się łączyć z niebezpieczeństwem i przestępczością, ale w finale okazywały się niegroźną zabawą porządnych nastolatków (np. *Hot Rod Girl*, reż. Leslie H. Martinson, 1956; *Hot Rod Gang*, reż. Lew Landers, 1957; w tym drugim filmie muzyka i auta zostają połączone – by zdobyć pieniądze na wyścigi, bohater zakłada zespół).
- ⁴⁰ T. Doherty, dz. cyt., s. 93.
- ⁴¹ Betty Friedan obserwowała: *Jedyną „kobietą pracującą zawodowo”, która zawsze była mile widziana na łamach czasopism dla kobiet, była aktorka*; B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, przeł. A. Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012, s. 102.
- ⁴² P. Lev, *The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959*, University of California Press, Berkley – Los Angeles – London, s. 248.
- ⁴³ T. Doherty, dz. cyt., s. 203.
- ⁴⁴ Tamże, s. 205.
- ⁴⁵ Za: B. K. Grant, dz. cyt., s. 161.
- ⁴⁶ Za: A. Dowdy, dz. cyt., s. 144.
- ⁴⁷ Zespoły, nie tylko rock'n'rollowe, ale też country, podróżowały między małymi miasteczkami, dając występy i marząc o zaistnieniu w większych ośrodkach, co dobrze pokazuje film *Spacer po linie (Walk the Line)*, reż. James Mangold, 2005). Szerokie muzyczne afiliacje rock'n'rolla są rzecz jasna zgodne z prawdą historyczną, jednak osłabianie buntu przez łączenie go z najbardziej konserwatywnym obszarem kulturowym w Stanach Zjednoczonych nie jest bez znaczenia i zostało powtórzone np. w *Footloose* (reż. Herbert Ross, 1984), gdzie symbolem rebelii głównej bohaterki są czerwone, kowbojskie buty.
- ⁴⁸ Por. T. Doherty, dz. cyt., s. 94-95.