

# Między stłumieniem a ekscesem – Tennessee Williams w amerykańskim kinie lat 50.

PATRYCJA WŁODEK

## Od pułapek społecznego zaangażowania do bezpieczeństwa psychologii

Pierwsza filmowa adaptacja sztuki Tennessee Williamsa – była to *Szklana menażeria* – została nakręcona w 1950 r. (*The Glass Menagerie*, reż. Irving Rapper) i to właśnie paradoksalne lata 50. były najlepszym, wręcz złotym okresem, dla związków jego dramatów z Hollywood. Choć sztuki, które napisał, są nieustannie przenoszone na duży i mały ekran, jednak nigdy później ich adaptacje nie były ani tak udane, ani tak głośne, ani tak znaczące. By jednak zgłębić, choć częściowo, fenomen kinowej popularności Williamsa w tych czasach, warto cofnąć się jeszcze do lat 40. To bowiem wówczas w Hollywood przypadło apogeum mierzenia się z trudnymi problemami społecznymi i zagładania pod podszewkę amerykańskiego snu, czego zresztą kino głównego nurtu – wbrew pozorom – nigdy aż tak bardzo nie unikało. Ani jednak tematyzowanie I wojny światowej, Wielkiego kryzysu i ich skutków (np. w *Na Zachodzie bez zmian* /*All Quiet On the Western Front*, reż. Lewis Milestone, 1930/ lub w komediowych *Ich nocach* /*It Happened One Night*, reż. Frank Capra, 1936/), ani społecznie zaangażowane filmy gangsterskie i więzienne (jak *Wróg publiczny* /*The Public Enemy*, reż. William A. Wellman, 1931/ i *Jestem zbiegiem* /*I Am a Fugitive From a Chain Gang*, reż. Mervin LeRoy, 1932/), nie miały takiego wpływu na kształt kinematografii amerykańskiej w piątej dekadzie XX w., jak pesymistyczne kino w latach 40. Było one może nie zdominowane, ale na pewno przesiąknięte nastrojem wnoszonym przez ciężący w stronę egzystencjalizmu *film noir* oraz cykle pokazujące przestępczość (*semidocumentary crime film*), nierówności społeczne<sup>1</sup>, rasizm i antysemityzm<sup>2</sup>. Jak zauważa Thomas Shatz, to wówczas, w 1946 r., *po kilku latach wymuszonego, propagandowego optymizmu*<sup>3</sup>, który też zdarzało się twórcom przełamywać, w powojennej atmosferze, wobec silnej potrzeby odreagowania – wcześniej odgórnie tłumionej – traumy, stało się możliwe realizowanie mrocznych dramatów społecznych.

Jedną z najistotniejszych przyczyn wzmożonego zainteresowania określonymi obszarami życia, bohaterami i tematami był też napływ nowych talentów, ludzi, którzy przynosili do Hollywood – często z nowojorskich scen – postępowe poglądy i zainteresowanie realizmem, wzbudzone też przez dokumenty i kroniki wojenne. Wśród nich znaleźli się między innymi reżyserzy – Elia Kazan, Robert Rossen,

Abraham Polonsky, Nicholas Ray, Joseph Losey, Fred Zinnemann – którzy w Hollywood nie zapominali o inspiracjach teatralnych. Jak zwracał uwagę Rossen, mieli też *nową publiczność, która wyrosła z wojny i miała kontakt z rzeczywistością* <sup>4</sup>.

Wydaje się jednak, że to nie tylko współpraca w 1947 r. z Elią Kazanem przy wystawieniu *Tramwaju zwanego pożądaniem* na Broadwayu przywiodła Williamsa do Hollywood <sup>5</sup> i dała mu kinową popularność, której nie dorównał żaden inny współczesny mu dramaturg. W znacznie większym stopniu był to kontekst społeczno-polityczny i kontekst produkcyjny, które wraz z chwytliwymi i efektownymi tematami oraz sławą kolejnych sztuk splotły się w zgrabny zbieg okoliczności. W tym samym bowiem roku, w którym *Tramwaj zwany pożądaniem* miał nowojorską premierę, w rodzącej się zimnowojennej atmosferze, na fali maccartyzmu i poszukiwania komunistów w Stanach Zjednoczonych przez komisje senackie, realizowanie zaangażowanych filmów o *Un-American way of life* stało się jednym z pretekstów do porządkowania wewnętrznych spraw przemysłu filmowego. Stawiając pracowników sektora filmowego przed Komisją Senacką do spraw Działalności Antyamerykańskiej (HUAC), odpowiadano na zapotrzebowanie rządu w Waszyngtonie, a zarazem regulowano kwestie strajków oraz złe widzianą działalność związków zawodowych w Hollywood. Komisja działała do drugiej połowy lat 50. i przyniosła wiele zmian w krajobrazie filmowym, zarówno w odniesieniu do losów poszczególnych twórców (przerwane kariery, osobiste dramaty, przedwczesne śmierci), jak i w szerszym planie. Przede wszystkim – co istotne dla kolejnej dekady – zostały przytłumione społeczne zainteresowania Hollywood. William Wyler pod koniec lat 40. miał wyrazić przekonanie, że *nie mógłby obecnie zrobić filmu takiego, jak „Najlepsze lata naszego życia”* („*The Best Years of Our Lives*”, 1946), i że *nie będzie już więcej dzieł na podobieństwo „Gron gniewu” bądź „Krzyżowego ognia”* <sup>6</sup>. Akcent tematyczny został bowiem przeniesiony z zapalnych kwestii społecznych na szeroko rozumianą psychologię, co znalazło odbicie między innymi w cieszących się wówczas szczególną estymą melodramatach oraz w adaptacjach sztuk Williamsa – emocjonalnych wiwisekcjach, w których celował.

Jednocześnie lata 50. przyniosły całkowite przededefiniowanie stylu życia i spędzania czasu wolnego przez Amerykanów, co oznaczało – między innymi – odpływ widzów i pogłębiający się kryzys frekwencyjny. Tu także splotło się kilka okoliczności. Przede wszystkim – zapoczątkowana zbudowaniem w 1948 r. wzorcowych „suburbii” o nazwie Levittown w New Jersey – ekspansja przedmieść znacznie oddaliła codzienność od metropolii i utrudniła kulturowanie miejskich nawyków, w tym chodzenie do kina (czas masowego budowania multipleksów poza ścisłym centrum miał nadejść dopiero w latach 80. <sup>7</sup>). To, w połączeniu z rozpowszechnieniem telewizji, sprawiło, że zastąpiła ona srebrny ekran jako dominującą rozrywkę masową. Hollywood postanowiło więc kontratakować, kusząc widzów tym, czego nie mogło im zaoferować nowe medium, jeszcze czarno-białe i słabej jakości. Z jednej strony był to spektakl, czysta i możliwie najbardziej uatrakcyjniona rozrywka – w większości wielkich wytwórni trwały prace nad ekranami panoramicznymi (np. Cinerama, CinemaScope, VistaVision), zaczęto chętniej stosować kolor, próbowano też trójwymiaru i innych efektów. Do łask wróciło peplum, monumentalne produkcje historyczno-mitologiczno-biblijne, złośliwie zwane filmami sandałowymi, które – podobnie jak westerny, egzotyczne obrazy przygodowe i musicale – najlepiej prezentowały się właśnie na szerokich ekranach i w kolorze

(trend zwiędziła spektakularna klęska finansowa – mimo czterech Oscarów – *Kleopatry* / *Cleopatra*, reż. Joseph L. Mankiewicz, 1963/).

Z drugiej strony strategia producentów i szefów wytwórni miała objąć jak najszerszą publiczność, starano się więc dotrzeć także do tych mniej nastawionych na widowskość. Choć nadal obowiązywał kodeks Haysa, w repertuarze znalazły miejsce pozbawione wielkich gwiazd, skromne, kameralne dramaty przeznaczone dla widzów dorosłych, zainteresowanych mniej infantylną tematyką eksplorującą burzliwe emocje i relacje, także seksualne, skrępowane ciasnymi nakazami społecznymi. Jednym z pierwszych filmów spełniających te kryteria był *Tramwaj zwany pożądaniem* (*A Streetcar Named Desire*, reż. Elia Kazan, 1951)<sup>8</sup>, którego autorzy w toku trudnych negocjacji przesunęli granice tego, co było dopuszczalne na dużym ekranie.

Bez groźby nadinterpretacji można więc twierdzić, że Tennessee Williams – ze swym upodobaniem do ekscesu i przesady, fascynacją psychoanalizą, umiejętnością sprawnego tematyzowania, a w kinie kamuflowania problematyki odmienności – był skazany na natychmiastowe zaistnienie i sukces właśnie w latach 50., dekadzie melodramatu, wielkich, ekspresyjnych widowisk, także emocjonalnych, szerokiego aktorskiego gestu i Technicoloru (wzmagającego obecną na ekranie intensywność – absolutnie wszystkiego). Jednocześnie był dramaturgiem, który najlepiej opanował sztukę sublimowania tego, co społeczne, w to, co prywatne. W kameralnych (pod względem fabularnym) sztukach rozgrywających się między zaledwie kilkoma postaciami rozprawiającymi o meandrach swej psychiki ujmował doświadczenie dużo szersze, ponadindywidualne, intersubiektywne, co znajduje odbicie między innymi w queerowym odbiorze filmowych adaptacji jego sztuk.

Pamiętać oczywiście należy, że choć same teksty Williama, by wymienić tylko *Tramwaj zwany pożądaniem*, *Nagle, ubiegłego lata* i *Kotkę na gorącym, blaszanym dachu*, są przesiąknięte ujmowaną wprost tematyką homoseksualną, to na ekrany trafiała ona przefiltrowana przez kodeks Haysa, stłumiona, obecna jedynie w domyśle, podatna nie na proste odczytanie, ale na strategię *homosexual coding* i *cross-writing*, czyli rekonstruowanie podtekstu przez *zainteresowanych widzów, poszukujących ukrytych śladów w filmach niezawierających w swej powierzchniowej strukturze żadnych odniesień, ani nawet aluzji do problematyki mniejszościowej*<sup>9</sup>. W wypadku adaptacji sztuk Williama owe wątki lokowały się albo tuż pod powierzchnią, ledwie kamuflowane na granicy ostentacji (jak w *Nagle, ubiegłego lata* / *Suddenly, Last Summer*, reż. Joseph L. Mankiewicz, 1959/), albo były faktycznie spychane na znacznie dalszy plan (jak w *Tramwaju zwanym pożądaniem*), wpisując się jednak immanentnie w zbiorową świadomość zmieniającego się kina amerykańskiego.

Określeniem dobrze ujmującym fenomen ekranowego istnienia sztuk Williama jest ich swoista dwubiegunowość. Z jednej strony trudno sobie wyobrazić, by filmy te (a także same teksty) miały szansę zaistnieć w jakimkolwiek innym czasie i miejscu, były tak silnie zakorzenione w atmosferze epoki, tak doskonale wpasowywały się w panującą wówczas w Hollywood estetykę i politykę, „udając”, że w pełni przynależą do nurtu dominującego, a jednocześnie proponując treści subwersywne. Z drugiej – to właśnie pierwsze adaptacje z lat 50. okazały się punktem odniesienia dla wszystkich kolejnych (pozostających w ich cieniu), a ich znaczenia, zwłaszcza postrzegane w szerszym kontekście oraz w procesie odbioru, nie zamknęły się

w „lokalności” problemów portretowanej dekady, zdemitologizowanej i zdemistyfikowanej niewiele później przez epokę kontestacji. Doskonale wypełniają więc ciasne ramy czasów i konwencji, jednocześnie je przekraczając dwuznacznością i nienormalnym potencjałem.

Dlatego właśnie, rozpatrując tematykę sztuk Williama i strategie adaptacyjne sięgających po nie reżyserów, w tym tak wybitnych jak Elia Kazan i tak sprawnych, jak Richard Brooks bądź Joseph L. Mankiewicz, trzeba uwzględnić przede wszystkim tło czasów, w których powstawały, czyli specyfikę lat 50. Jest to tym bardziej istotne, że niezwykła jak na pisarza sława – a przewyższył pod tym względem nawet Ernesta Hemingwaya, „właściciela” najsilniejszej literackiej „marki” w Stanach Zjednoczonych<sup>10</sup> – nie była pochodną samych sztuk. Choć co do jakości niektórych z nich można się spierać, nie zmienia to faktu, że obok Arthura Millera, Williama Inge’a, Edwarda Albee’ego i innych Williams nie tylko współtworzył „złotą erę” amerykańskiego dramatu, ale też zmieniał oblicze teatru. Prawdziwie wydają się więc słowa, że *stałby się centralną, najbardziej kontrowersyjną postacią amerykańskiej kultury lat 50. i 60., nawet gdyby żadna jego sztuka nie została przeniesiona na ekran. Gdyby jednak Hollywood nie odpowiedziało na jego twórcze wysiłki, nie zostałby najbardziej znanym (wręcz osławionym) pisarzem w kraju, gdzie pisarze po prostu celebrytami nie bywali, i to nawet ci znani wszędzie indziej*<sup>11</sup>. Jednocześnie jednak niebywały sukces Williama nie wynikał z *ponadhistorycznej wybitności dzieł*<sup>12</sup>, miał natomiast źródło w szczęściu do udanych adaptacji, w których reżyserski i aktorski instynkt łączyły się z obrazoburczymi i kontrowersyjnymi tematami odpowiadającymi na zapotrzebowanie swoich czasów, ale też trafnie je metaforyzującymi.

### Kino emocji, kino sensacji

Na nieformalny cykl klasycznych hollywoodzkich adaptacji Williama składa się kilka filmów realizowanych między 1950 a 1962 r., czyli między *Szklaną menażerią* a *Słodkim ptakiem młodości* (*Sweet Bird of Youth*, reż. Richard Brooks, 1962)<sup>13</sup>. Wśród nich można wymienić *Tramwaj zwany pożądaniem* (dzięki niemu w świadomości zbiorowej Amerykanów zaistniał nie tylko sam Williams, ale przede wszystkim Marlon Brando powtarzający broadwayowską rolę Stanleya Kowalskiego<sup>14</sup>), *Tatuowaną różę* (*The Rose Tattoo*, reż. Daniel Mann, 1955), *Laleczkę* (*Baby Doll*, reż. Elia Kazan, 1956; scenariusz oryginalny Williama na podstawie jednoaktówki *27 wagonów bawełny*), *Kotkę na gorącym, blaszanym dachu* (*Cat on the Hot, Tin Roof*, reż. Richard Brooks, 1958), *Jak ptaki bez gniazd* (*The Fugitive Kind*, reż. Sidney Lumet, 1960), *Nagle, ubiegłego lata i Rzymską wiosnę pani Stone* (adaptacja powieści; reż. José Quintero, 1961). W latach 50. Williamsowi udało się wystawić aż piętnaście sztuk, z czego ponad połowa została przeniesiona na duży ekran. Potem jego wpływ zmaleł – takiego znaczenia nie miały już ani jego kolejne dramaty, ani następne adaptacje tych najświetniejszych.

W późniejszych dekadach coraz słabiej odpowiadały na *Zeitgeist*, a „starzenie” się tekstów Williama, które nie wpisywały się już w czasy kontestacji i wyzwolenia seksualnego (te pisane pod koniec życia nie cieszyły się uznaniem), jest oczywiście, ale nadal interesujące. Nie jednak dlatego, że sztuczna, niekiedy manieryczna, posługująca się przesadą i kiczem (co zresztą najlepiej służyło celom



*Kotka na gorącym, blaszanym dachu*, reż. Richard Brooks (1958)



metaforycznym) estetyka filmowa, w której jego sztuki realizowały się najlepiej, po prostu się zdezaktualizowała, wyparta zarówno przez na nowo zdefiniowany realizm, jak i nową widowiskowość lat 70. i 80. Raczej ze względu na to, że, jeśli przyjmiemy za Hobermanem i Rosenbaumem<sup>15</sup>, iż wybuch kontestacyjny został przygotowany jeszcze w latach 50., sztuki Williamsa były istotną tego częścią. Choć, zgodnie z atmosferą epoki, bardzo prywatne – studia traum, neuroz i psychik kruchych, jak figurki kolekcjonowane przez Laurę (Jane Wyman) w *Szklanej menażerii* – były zarówno obrazem swoich czasów, jak i jednostek z owymi czasami skonfrontowanych. To, przez co cierpią bohaterowie jego sztuk – a Williams był niewątpliwym mistrzem tworzenia pokaleczonych psychicznie, histerycznych, czasem zdegenerowanych postaci nieradzących sobie z życiem, tożsamością, pożądaniem, homo- i heteroseksualnym – stało się przecież celem protestów kontrkulturowych, na czele z gorsetem obyczajowym represjonującym potrzeby i pragnienia, dostosowującym je do jedynej słusznej wizji *American way of life*. Adaptacje jego sztuk były więc na swój sposób graniczne. Wpisywały się w proces sfinalizowany na początku lat 60., gdy *produkcje hollywoodzkie zakończyły przejście między „kinem emocji” [cinema of sentiment] podkreślającym dramatyczne przeżycia a „kinem sensacji” [cinema of sensation], w którym liczył się mocny efekt (różnego rodzaju)*<sup>16</sup>. Adaptacje Williamsa oferowały jedno i drugie, przygotowując grunt pod nadchodzącą coraz większą dosłowność (także seksualną) kina głównego nurtu.

Stłumienie – generowane społecznie, ale przeżywane indywidualnie – któremu podlegają postaci, prowadzi je do tragicznego losu w różnych wariantach, poczynając od załamania psychicznego Blanche DuBois i Karen Stone (w obu rolach Vivien Leigh), przez nimfomanię (Blanche), kastrację (*Jak ptaki bez gniazd, Słodki ptak młodości*), zarażenie chorobą weneryczną, histerektoamię, impotencję (*Słodki ptak młodości*), spłócenie żywcem (*Jak ptaki bez gniazd*), aż po padnięcie ofiarą kanibalizmu (*Nagle, ubiegłego lata*). Oczywiście w procesie adaptacyjnym większość tych drastycznych finałów także musiała zostać wytłumiona. Kastracje i choroby weneryczne zostały bohaterom oszczędzone, gwałt Stanleya na Blanche zmetyforyzowany (wywalczony z cenzorami ujęciem roztrzaskanego lustra), homoseksualizm Bricka (Paul Newman) z *Kotki na gorącym, blaszanym dachu* zamieniono – przynajmniej pozornie – na heteroseksualną zazdrość. Paradoksalnie jednak specyfika tekstów Williamsa w połączeniu z konwencją ich ekranowego funkcjonowania – melodramat rodzinny i/lub „dramat z Południa” – doskonale się w tym odnalazła i mimo wyraźnych cięć tak adaptacyjnych, jak i cenzorskich, oparła się ingerencjom zmieniającym ich pierwotny sens. Kino hollywoodzkie, bardzo zresztą biegle w posługiwaniu się kamuflażem, sugestią i niedopowiedzeniem (jak wskazuje sztandarowy w tej kwestii przykład *film noir*), było gotowe przemówić tak bliskim Williamsowi ekscesem, jednocześnie wyciszającym i ujawniającym.

Niezależnie od wątpliwości, jakie mogą wzbudzać niektóre z wymienionych pomysłów, trudno się upierać, że to sam skandal był celem, do którego dążył Williams, zwany „poetą perwersji”<sup>17</sup> *ogarniętym obsesją poetyckiego wyobrażenia śmierci*<sup>18</sup>. Epatowanie przemocą i kontrowersją było z jednej strony środkiem, dzięki któremu pisarz mógł dokonać gwałtownej transgresji i zajrzeć w podświadomość pozornie statecznego społeczeństwa amerykańskiego, z drugiej – zapewne tym, co tam dostrzegał. Mimo wspomnianej konieczności wytłumienia wiele z tych

elementów przedostawało się na ekran, przez co Williamsowska spójność nie była rozbijana, a filmy pozbawiono dosłowności. Oczywiście podstawowym adresatem była publiczność większościowa, nieszukająca treści ukrytych, jednak filmy pozostawały otwarte na wieloznaczność (brakowało jej w samych sztukach) i odczytania zgodne z praktyką queerowania, czyli na reinterpretację tekstów należących do kultury dominującej z mniejszościowego punktu widzenia. Najlepiej widać to w filmach Richarda Brooksa. Nawet jeśli filmowa wersja *Kotki na gorącym, blaszanym dachu* marginalizuje temat homoseksualizmu Bricka, to erotyczna gorączka, kwestia kobiecego pożądania oraz napięcie między sfrustrowaną seksualnie Maggie (Elizabeth Taylor) a jej mężem – sugestywnie podsycane leniwym jazzem, Technicolorem oraz wylewającą się z ekranu duszną atmosferą – są i tak wystarczająco subwersywne. Co więcej, relacja Bricka ze Skipperem, przyjacielem z przeszłości, który popełnił samobójstwo, celowo pozostaje niedookreślona, niezdefiniowana, a więc otwarta. W niej oraz w przywoływany jak lejtmotyw haśle „fałsz” skupiają się wszystkie niewypowiedziane treści.

Podobnie dzieje się w *Słodkim ptaku młodości*, gdzie – paradoksalnie – zabiegi cenzuralne także podwajają kontrowersyjne znaczenia. W sztuce główny bohater, Chance (grany i na Broadwayu, i u Brooksa przez Paula Newmana), *urodzony po złej stronie torów kolejowych* i przekonany, że nie jest nic wart, zostaje utrzymaniem bogatych kobiet chcącym przez ich łóżka zdobyć pozycję społeczną. Wierzy, że tylko tak może dorównać ojcu Heavenly (w filmie Shirley Knight), politykowi stojącemu na szczycie lokalnej hierarchii. W efekcie zaraża ukochaną chorobą weneryczną, dziewczyna musi przejść zabieg usunięcia macicy, a jej brat w akcie zemsty kastruje Chance'a. Nawet w coraz bardziej permissywnych latach 50., gdy można było wprost mówić o przed- i pozamałżeńskim seksie (miał on jednak w ramach diegezy przynieść fatalne skutki), ta fabuła nie miała szans zaistnieć na ekranie. Chorobę weneryczną zmieniono więc na ciążę i „zabieg”, a kastrację na oszpecenie, ale Brooks (także autor scenariusza) zostawił w dialogach jasne odniesienia do pierwowzoru. Sprawia to, że oryginał i przesunięcia adaptacyjne funkcjonują w filmie obok siebie, czytelne (przede wszystkim) dla publiczności znającej dramat Williama. „Szef” Finley (nagrodzony Oscarem Ed Begley) grozi więc Chance'owi, że każde go *oporzędzić jak psa goniącego za sukami*, a scena finałowego pobicia prawie do końca sugeruje rozwiązanie ze sztuki; z kolei przed wspólną nocą Chance mówi do Heavenly, że *nie chciałby jej pobrudzić*. W sensie dosłownym odnosi się to do kilku dni, które spędził podróżując wagonem towarowym, w szerszym – do tekstu sztuki, w której doszło do zarażenia. Film – realizując klasyczny model narracji z mocnym zamknięciem wszystkich wątków – pozostaje więc otwarty fabularnie.

### Melodramat rodzinny

Zastanawiającym paradoksem kina lat 50. – rzekomo konserwatywnej *ostatniej ery amerykańskiej niewinności* w regresywnych filmach utrwalającej zachowawczą ideologię – jest sposób, w jaki swoje funkcje, przynajmniej częściowo, odwróciły wówczas niektóre „tradycyjne” gatunki. Potencjał rewolucyjny zawsze realizowała przecież komedia; można wskazać na tak klasyczne przykłady, jak ośmieszający władzę Policjanci Keystone Maca Senneta, dzieła Charlesa Chaplina (choćaby

*Imigrant /The Immigrant/, 1917*) bądź emancypacyjne *screwball comedies*. Z drugiej strony melodramatowi zwyczajowo przypisuje się charakter perswazyjny i rolę wehikułu dominujących przekonań.

W latach 50. (oraz na początku kolejnej dekady) tę ostatnią funkcję realizowały filmy obyczajowe (jak obrazy Joshua Logana, np. *Przystanek autobusowy /Bus Stop, 1956/*), ale też właśnie komedie o miłości. Można wymienić *Niebieski księżyc (The Moon Is Blue, 1955, reż. Otto Preminger*<sup>19</sup>), *Samotną dziewczynę i seks (Sex and the Single Girl, 1964, reż. Richard Quine)* bądź kilka obrazów z Doris Day i Rockiem Hudsonem (*Telefon towarzyski /Pillow Talk, 1959, reż. Michael Gordon/*, *Kochanku wróć /Lover, Come Back, 1961, reż. Delbert Mann/*), zwanych niekiedy *df movies (delayed fuck movies)*<sup>20</sup> ze względu na promowaną w nich ideę czekania z seksem do ślubu.

Z drugiej strony filmy, które w tamtym okresie wzięły na siebie ciężar podważania, a wręcz dekonstrukcji tradycyjnych filarów społeczeństwa – uświęconych zwyczajem ról genderowych oraz wielkich familii z patriarchalnymi przywódcami na czele – to właśnie melodramaty rodzinne<sup>21</sup>, zadziwiająco zręcznie łączące patos, psychoanalizę, histerię i podtekst seksualny. Chociaż zainteresowanie tą konwencją wzrosło wówczas także ze względu na szerszą społeczną koncentrację na rodzinie i dostosowaniu do społecznej roli płciowej (wzmaganą ogóln amerykańską fascynacją bezrefleksyjnie adaptowanymi teoriami Freuda), treści tych dzieł wyraźnie kwestionują obowiązującą narrację obyczajową. Jak pisze Thomas Schatz: *żaden inny gatunek, nawet antywestern, nie przynosił tak złożonego i paradoksalnego obrazu Ameryki, zarazem celebrując i podważając podstawowe wartości i poglądy masowej publiczności*<sup>22</sup>.

Ducha melodramatów rodzinnych doskonale uchwycił Richard Brooks przenosząc na ekran *Kotkę na gorącym, blaszanych dachu i Słodkiego ptaka młodości*. Podobnie jak inne filmy tego typu, np. *Olbrzym (Giant, reż. George Stevens, 1956)*, *Pisane na wietrze (Written on the Wind, 1956)*, *Długie, gorące lato (Long, Hot Summer, reż. Martin Ritt, 1958)*, *Dom ze wzgórza (Home From the Hill, reż. Vincente Minnelli, 1960)*, są one osadzone na Południu. Jest to ważne nie tylko ze względu na szczególną pozycję, jaką ten obszar do dziś cieszy się w amerykańskiej mitologii, ale też dlatego, że w powszechnym przekonaniu jest kolebką i repozytorium najbardziej konserwatywnych wartości (nieprzypadkowe określenie „Pas Biblijny”). W kinie, zwłaszcza adaptacjach wywodzącego się z Mississippi Williama Faulknera, z upodobaniem pokazywano natomiast degenerującą się południową arystokrację bądź środowisko „białej hołoty”, rozpadające się imperia i niszczące plantacje – świat w stanie moralnego i fizycznego rozkładu tęskniący za glorią antebellum. Tym bardziej więc filmy balansujące na granicy ekscesu i ociekające erotyzmem (także adaptacje Williama Faulknera, np. *Wyblakłe anioły /The Tarnished Angels, reż. Douglas Sirk, 1957/*, *Długie, gorące lato, Wściekłość i wrzask /The Sound and the Fury, reż. Martin Ritt, 1959/*) uderzały w samo sedno społeczeństwa. To, że oba dzieła Brooksa opowiadają o rodzinach skoncentrowanych wokół opresyjnych ojców, archetypicznych patriarchów – nazywanych „Wielki tata” (Burl Ives w *Kotce na gorącym, blaszanym dachu*) i „SzeF” (*Słodki ptak młodości*) – jest tylko wzmocnione przez południową atmosferę, zaplecze kulturowe tego regionu oraz miejsca akcji: małomiasteczkowe domostwa obejmujące niekiedy swym wpływem szerszą, ale hermetyczną społeczność. To, że obaj bohaterowie cierpią



na słabości – „Wielki tata” na raka, a „Szefer” na impotencję – dość jasno wskazuje na kierunek, w jakim podążają twórcy, zwłaszcza że owe niedomagania są rekompensowane tłamszeniem wszystkich wokół. W melodramacie rodzinnym wszystko rozgrywa się „wewnątrz”, co można rozumieć dosłownie (dom, małe miasteczko, na które rozciąga się władza patriarchy), ale też metaforycznie – jako dramatyczne uwięzienie postaci w rodzinie, w traumach i przeszłości, zbiorowej oraz indywidualnej (czego przykładem jest też Lady Torrance /Anna Magnani/ z *Jak ptaki bez gniazd*, żona kolejnego słabnącego i mszczącego się za to tyrana /Victor Jory/).

Choć siła ojców-przywódców w innych melodramatach rodzinnych nie zostaje podważona aż tak dobitnie i freudowsko, ich pozycja – a co za tym idzie, także rola tradycyjnie skonstruowanych rodzin – jest zakwestionowana równie wyraźnie. Dobrymi reprezentantami tej tendencji są więc: Jordan Benedict (Rock Hudson) patrzący bezsilnie, jak nowoczesne szyby naftowe wypierają kowbojską tradycję hodowli bydła, a syn-dziedzic (Dennis Hopper) idzie inną drogą; słabowity Jasper Headley (Robert Keith) z *Pisanego na wietrze* i ultramaczystowski kapitan Wade Hunnicut (Robert Mitchum; *Dom ze wzgórz*), którzy także doznają rozczarowania ze strony synów (choć w filmie Sirka ważniejszą rolę pełni córka, Marylee, grana przez nagrodzoną Oscarem Dorothy Malone); i wielu innych<sup>23</sup>. Jeśli zaś w szeregu tych bohaterów ustawimy Adama Traska (Raymond Massey) z *Na wschód od Edenu* (tu akcja rozgrywa się w Kalifornii) – wbrew biblijnemu imieniu pełniącego rolę nie Adama wygnanego z raju, ale Boga-ojca wypędzającego stamtąd swojego syna, Caleba (James Dean) – ów poddany krytycznemu namysłowi patriarchat zostanie podniesiony do rangi jeszcze wyższej, włączając w pole odniesień tradycyjną religijność.

W tym typie filmu przez obwinianie ojców presja częściowo zostaje zdjęta z synów, co jest nie tylko kolejnym elementem podważania tradycyjnych ról, ale też świadectwem większego nacisku na opresję jednostki wpisanej w system. W wypadku Williamsa zyskuje to dodatkowe znaczenie, ponieważ w jego sztukach bohaterowie są „innymi” ze względu na odmienność (także) seksualną, co – chociaż zanikało w bezpośredniej warstwie fabularnej – wybrzmiewało w samej konwencji melodramatu rodzinnego na ogólniejszym poziomie traktującego o alienacji i samotności wśród ludzi.

Co więcej, w adaptacjach innych sztuk Williamsa, takich jak *Szklana menażeria*, *Tatuowana róża* (choć tu mniej, ze względu na charakter komediowy) i *Nagle, ubiegłego lata*, nie zostają oszczędzone także matki; a raczej – by zacytować Betty Friedan – „mamuški”, te szczególnie przejęte swoją rolą, histeryczki zawłaszczające życie własnych dzieci. Autorka *Mistyki kobiecości*, książki założycielskiej drugiej fali feminizmu, zwraca uwagę na to, że między innymi w związku z wpływem freudyizmu oraz badaniami prowadzonymi na zaburzonych psychicznie żołnierzach II wojny światowej<sup>24</sup> w kulturę amerykańską wpisano obwinianie matek za wszelkie niepowodzenia potomstwa. Zgodnie z obowiązującą ideologią ofiarą tej propagandy padły kobiety niezależne i pracujące zawodowo. Friedan podkreśla jednak, że te nadopiekuńcze matki były *pełnymi poświęcenia, niesamodzielnymi męczennicami domowego ogniska*<sup>25</sup> upatrującymi w miłości macierzyńskiej rekompensaty emocjonalnej za własne zawiedzione ambicje. Abstrahując od zawartej w rozdziale *Błędny wybór* kwestii ideologicznego wykorzystania traumy wojennej na froncie walki o genderowy kształt społeczeństwa<sup>26</sup> obraz owych „mamusiek” wygląda jak zacerpnięty z któregoś wymienionych filmów. Zewnętrzna presja społeczna ku-



*Nagle, ubiegłego lata*, reż. Joseph L. Mankiewicz (1959)

muluje się tu właśnie w matkach i – wzmocniona szantażem emocjonalnym – koncentruje się na dzieciach, wywołując ich bunt (Tom /Arthur Kennedy/ w *Szklanej menażerii*, Rose /Marisa Pavan/ w *Tatuowanej róży*), całkowitą bierność (Laura [Jane Wyman] w *Szklanej menażerii*), albo prowadząc do tragedii (Sebastian w *Nagle, ubiegłego lata*). Szczególnie wybrzmiewa to w *Tatuowanej róży*, gdzie zostaje pokazana katolicka społeczność włoskich Amerykanów, której opinii obawia się – niepotrzebnie, jak się okazuje w nietypowo jak na Williamsa pogodnym finale – Serafina (nagrodzona Oscarem Anna Magnani). Choć i w wypadku Violet Venable (Katharine Hepburn) z *Nagle, ubiegłego lata*, i Amandy Wingfield (Gertrude Lawrence) ze *Szklanej menażerii* dominują – jak się wydaje – całkowicie wewnętrzne neurozy, tutaj także można zaobserwować szerszy kontekst, zarysowany w południowym, konserwatywnym pochodzeniu obu bohaterek. Odsyła on bowiem do tradycyjnego wizerunku kobiecości opartego na micie bezbronnych dam i honorowych rycerzy<sup>27</sup>. Istotne są też społecznie motywowane lęki – przed odrzuceniem dzieci z powodu ich niedopasowania (wycofanej i zakompleksionej Laurze grozi staropanieństwo, Sebastian jest homoseksualistą).

Wszystkie te filmy tematyzują więc *rozdźwięk między powinnością (rolami genderowymi, które postaci winny przyjmować) a byciem (naturą, która [...] odpowiada ich najgłębszym pragnieniom i potrzebom)*<sup>28</sup>. Kolejnym paradoksem jest to, że oskarżając rodzinę, twórcy właśnie w niej znajdują rozwiązanie konfliktu (często zastąpienie ojca-patriarchy mężem reprezentującym nieco inny typ męskości, jak w *Długim, gorącym lecie* i *Słodkim ptaku młodości*). Najdobitniejszym przykładem jest finałowe pogodzenie małżonków z *Kotki na gorącym, blaszanym dachu* i spłodzenie przez nich wymarzonego potomka-dziedzica. Tu także jednak ujawnia się wspomniane powyżej podwojenie znaczeń w wyniku cenzury – zgoda Bricka na dziecko oznacza dla Maggie zarówno ponowne, a niemożliwe w sztuce, zainteresowanie męża, jak też zyskanie pozycji w rodzinie, także w „konkurencji” z niezwykle płodną szwagierką, osiągalne niezależnie od jego orientacji seksualnej.

### Nienormatywne pożądanie

Postacią bliską pani Wingfield i Violet Venable jest przede wszystkim Blanche DuBois z *Tramwaju zwanego pożądaniem*, afektowana, bezradna, zapatrzona w minioną świetność symbolizowaną przez ciągle wspominaną posiadłość, Belle Reve. Heroina ta, najbardziej Williamsowska ze wszystkich, skupia w sobie najważniejsze tematy z twórczości autora: Południe, traumę, seksualność, odmienność. Wszystkie one wybrzmiewają w tekstach, ale w odniesieniu do kina warto zwrócić szczególną uwagę na kwestię pożądania. W sposobie funkcjonowania tego wątku decydujące są bowiem konfiguracje spojrzeń i obraz. Jeśli dodatkowo wesprzemy się teorią Laury Mulvey o władcy spojrzenia, zauważymy, że znaczenia zawarte w sztukach mogą w pełni zaistnieć jedynie na wielkim ekranie (a przynajmniej lepiej niż na scenie). Zresztą także w adaptacjach realizowanych w konwencji melodramatów rodzinnych fabularne niedopowiedzenia (wynikające albo z cenzury, albo z typowego dla Williamsa odwręcenia i stopniowego ujawniania prawdy o bohaterach), były wypełniane bądź wzmocniane wizualnie (sceny z Elizabeth Taylor ubraną w biały, prawie prześwitujący kostium kąpielowy w *Nagle, ubiegłego lata*, mierzenie północzoch w *Kotce na gorącym, blaszanym dachu*).

Jak zwracała uwagę Mulvey, *pokazana kobieta funkcjonuje tradycyjnie na dwóch płaszczyznach: jako przedmiot erotyczny dla postaci ekranowych i jako przedmiot erotyczny dla widza (...) wzrok widza i mężczyzny z filmu biegną w jednym kierunku*<sup>29</sup>, dzięki czemu mogą oni *rządzić filmową fantazją*. Jednocześnie, *zgodnie z zasadami obowiązującej ideologii (...) postać męska nie może unieść ciężaru uprzedmiotowienia seksualnego. Mężczyzna nie chce patrzeć na swego ekshibicjonistycznego sobowtóra*<sup>30</sup>. Nie licząc więc absolutnego wyjątku, jakim w kinie niemym stał się Rudolph Valentino<sup>31</sup> (fantazmat definiowany głównie przez swą seksualność) – w Hollywood, aż do czasów adaptacji Tennessee Williamsa, po prostu nie ukazywano mężczyzn jako przedmiotów erotycznego oglądu. Zmieniła to ekranowa obecność Marlona Brando, który w mokrych podkoszulkach bądź z nagim, muskularnym torsem przyciągał spojrzenie i Stelli (nagrodzona Oscarem Kim Hunter), i Blanche (w scenie ich pierwszego spotkania jednoznacznie zostaje podkreślony jej punkt widzenia oraz jego erotyczny charakter), czyniąc ze Stanleya-Brando seksualny spektakl. W świetle przebiegu wydarzeń oraz atawistycznej agresji i brutalności bohatera, podszytych infantylnym pragnieniem dominacji i histerycznym przywiązaniem do Stelli, było to zjawisko wielce dwuznaczne, igrające z tajnymi fantazjami. Doskonale wpisywało się jednak w klimat epoki zafascynowanej i Freudem, i podkreślającej rolę kobiecej seksualności<sup>32</sup>.

Także kierunek spojrzeń w *Tatuowanej róży*, gdy Serafina widzi odzianego w sam podkoszulek, postawnego Alvaro (Burt Lancaster), w *Jak ptaki bez gwiazd*, gdzie obiektem oglądu ponownie jest Brando (Val), w *Kotce na gorącym, blaszanym dachu* (tu Brick budzi pożądanie Maggie, sam jednak odwraca od niej wzrok), a także w *Słodkim ptaku młodości* i *Rzymskiej wiosnie pani Stone*, gdzie starsze bohaterki kontemplują młodych kochanków-zigolaków (granych odpowiednio przez – Paula Newmana i Warreną Beatty’ego), dowartościowywał kobiece pożądanie, chociażby przez samo uznanie jego istnienia. Oczywiście znaczenie tak ukierunkowanego spojrzenia należy osadzić w kontekście biograficznym (homoseksualizmu Williamsa) i w konsekwencji, queerowym, ponieważ *jeśli w „Tramwaju zwany pożądaniem” obecność kobiety staje się kamuflażem dla gejowskiego spojrzenia i identyfikacji, to sztuka może być rozumiana jako prezentowanie mężczyzny-obiektu męskiego pragnienia*<sup>33</sup>. Nawet jeśli jednak przyjmiemy, że owo kobiece spojrzenie jest tak naprawdę spojrzeniem męskim, homoseksualnym, to strategii twórców – tak jak w melodramatach rodzinnych – nie były wykluczające, lecz inkluzywne, uwzględniające nie tylko kobiety i gejów, ale też mężczyzn heteroseksualnych. *Znacznie więcej osób (zwłaszcza młodszych, homo i hetero) postrzegało wizerunki Brando w podkoszulku lub Newmana bez koszuli jako wyzwalające*<sup>34</sup>.

W adaptacjach Williamsa kategoria obcości zostaje zresztą rozszerzona poza orientację seksualną – „inne”, bo wyalienowane, są zarówno dzieci ojców-patriarchów i matek-histeryczek, jak też wszystkie kruche i wrażliwe jednostki niepasujące do społeczeństwa, *zawsze polegającą na uprzejmości nieznanomych* Blanche na czele (jej bezradność zostaje podkreślona w utracie Belle Reve, a zwłaszcza w starciu ze Stanleyem i późniejszym załamaniu, ale też na początku filmu, gdy bohaterka błądzi na ulicach Nowego Orleanu). Należą do nich także inne przerażone upływem czasu kobiety – Aleksandra (Geraldine Page, *Słodki ptak młodości*), a zwłaszcza Karen Stone, przeżywająca swe przemijanie w „wiecznym mieście”





*Jak ptaki bez gniazd*, reż. Sidney Lumet (1960)



i gotowa raczej umrzeć niż się zestarzeć, widząca jedyną nadzieję albo we włoskim utrzymaniu, albo w śmierci z rąk przypadkowego chłopaka. Nieco podobnie rysuje się relacja w *Jak ptaki bez gniazd*, tu jednak akcent jest położony nie tyle na zniszczoną życiem Lady Torrance, ile na noszącego kurtkę z wężowej skóry Vala, płacącego najwyższą cenę za bycie wyrzutkiem wśród małomiasteczkowego, południowego okrucieństwa.

Homoseksualizm był w sztukach Williamsa obecny wprost, fabularnie, ale w warstwie zewnątrztekstowej i tak kamuflowało go wprowadzenie kobiecego, za pośredniczącego spojrzenia (co w kontekście hollywoodzko-produkcyjnym dawało doskonałe, wieloznaczne skutki). Nie zmienia to faktu, że sama odmienność seksualna także była problematyzowana na wielkim ekranie. Wiele lęków i obsesji Williams zawarł w *Nagle, ubiegłego lata*, sztuce, której głównym tematem są nie-normatywność i psychoanaliza. Głośny – przede wszystkim ze względu na obsadę i szokujący, historyczny finał – film jest niewątpliwie znakomitym przykładem tego, z jak dramatyczną gwałtownością Williams musiał odczuwać i postrzegać rolę oraz miejsce „innych” w społeczeństwie amerykańskim. Ze wszystkich adaptacji właśnie ta – *homoseksualny koszmar senny*<sup>35</sup> – ma najbardziej „skandaliczny” potencjał, który nie został wyparty z adaptacji. Oprócz czytelnych aluzji do orientacji seksualnej Sebastiana, syna Violet Venable, obecne są też sugestie, że związek między nimi jest tak silny, iż ociera się o kazirodztwo. Ze strony matki jest to relacja skrajnie zaborcza – nawet po tragicznej śmierci syna (pożartego przez homoseksualne pożądanie, a w sensie dosłownym – jego liczne obiekty, czyli egzotycznych chłopców), Violet nie może się zdobyć na wyzwolenie go z sieci dławiących uczuć. Woli okaleczyć jedynego świadka tych wydarzeń – w sposób specyficznie Williamsowski i wprost oddający intencje sztuki. Pięknej Catherine (Elizabeth Taylor), kuzynce Sebastiana, która na wakacjach w Cabeza de Lobo służyła mu jako przynęta, grozi zabieg lobotomii<sup>36</sup>. Wiedza o homoseksualnych preferencjach Sebastiana ma więc zostać dosłownie wydarta z jej głowy i nigdy nieujawniona. Catherine ratuje psychoanaliza, której poddaje ją doktor Cukrowicz (Montgomery Clift), a prawda w końcu zostaje ujawniona. Przynosi to dziewczynie ratunek i katharsis, lecz spycha Violet w odmęty szaleństwa – kolejny wybieg umysłu, by uciec od rzeczywistości.

Ponownie – choć i przyczyna, i lekarstwo konfliktu zostają tu skrajnie sprywatyzowane w postaci psychoanalizy – ich geneza jest niewątpliwie szersza, społeczna. Co szczególnie interesujące, w tej adaptacji Mankiewiczowi najwyraźniej udało się pogodzić wszystkie strony (z wyjątkiem Williamsa, który uważał film za zbyt dosłowny i *nienawidził go*<sup>37</sup>), ponieważ nie wzbudził on protestów Legionu Przyzwoitości ani innych organizacji troszczących się o moralność Amerykanów, które atakowały i wcześniejszą adaptację *Tramwaju zwanego pożądaniem*<sup>38</sup>, i późniejszą *Laleczki*<sup>39</sup>.

\* \* \*

Rozpatrywanie obecności Williamsa na hollywoodzkich ekranach wymaga uwzględnienia kilku czynników. Są wśród nich mit Południa, klimat lat 50. – zawieszonych między narastającym permissywizmem i obsesją freudowsko-seksualną, a konserwatywizmem ery Eisenhowera – a także estetyka i konwencja

melodramatów rodzinnych doskonale wygrywających tę ambiwalencję, balansujących między tym, co prywatne, a tym, co społeczne. Nigdy później taki splot okoliczności nie miał możliwości współistnieć z tekstami Williamsa, nigdy później model kina nie współgrał tak idealnie z koncepcją artystyczną pisarza. Sprawia to, że hollywoodzkie wersje jego sztuk nakręcone w piątej dekadzie XX w. – na równi z samymi dramatami – stały się tak wpływowe i (zgodnie z koncepcją Roberta Stama<sup>40</sup>) urosły do rangi „oryginałów” (hipotekstów), na przykład dla kolejnych adaptacji (hipertekstów). Zacierając granicę między tym, co kinowe a teatralne, na zawsze wpisały Tennessee Williamsa w kinematograficzny pejzaż Ameryki oraz kulturowy krajobraz przemian obyczajowych.

PATRYCJA WŁÓDEK

<sup>1</sup> Na przykład *Grona gniewu* (*Grapes of Wrath*, reż. John Ford, 1940), *Droga tytoniowa* (*Tobacco Road*, 1941, reż. John Ford), *Zdarzenie w Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, reż. William A. Wellman, 1943), *Bumerang* (*Boomerang*, reż. Elia Kazan, 1947).

<sup>2</sup> Dla tematu antysemityzmu istotny był 1947 r., w którym premiery miały m.in. *Dżentelmeńska umowa* (*Gentleman's Agreement*, reż. Elia Kazan) i *Krzyżowy ogień* (*Crossfire*, reż. Edward Dmytryk). Kwestie nierówności rasowych zaistniały z kolei w 1949 r., wraz z premierami czterech filmów: *Pinky* (reż. Elia Kazan), *Pod jednym sztandarem* (*Home of the Brave*, reż. Mark Robson), *Lost Boundaries* (reż. Alfred L. Werker) i *Intruz* (*Intruder in the Dust*, reż. Clarence Brown).

<sup>3</sup> T. Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1999, s. 378.

<sup>4</sup> R. Barton Palmer, W. R. Bray, *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*, Austin 2009, s. 23.

<sup>5</sup> Należy dodać, że wtórnie, jako adaptowanego autora. Williams był bowiem w latach 40. przez sześć miesięcy zakontraktowany (bez sukcesów) jako scenarzysta w MGM.

<sup>6</sup> T. Schatz, dz. cyt., s. 383.

<sup>7</sup> Wiele kin zostało wówczas zamkniętych, choć utrzymywały się i powstawały te, w których wyświetlano tzw. filmy artystyczne, w tym produkowane poza Stanami Zjednoczonymi.

<sup>8</sup> Ponieważ troje z czwórki odtwórców głównych ról – Marlon Brando, Kim Hunter i Karl Malden – którzy przenieśli do filmu swoje broadwayowskie role, było wówczas nieznanymi w świecie filmu, rolę Blanche DuBois powierzono jedynej gwiazdce w obsadzie,

Vivian Leigh. Zastąpiła ona Jessicę Tandy i dzięki tej zmianie film mógł powstać, a reszta aktorów zachować swoje role.

<sup>9</sup> A. Pitrus, *Nam niebo pozwoli*, Rabid, Kraków 2004, s. 11.

<sup>10</sup> R. Barton Palmer, W. R. Bray, dz. cyt., s. 21.

<sup>11</sup> Tamże, s. 15.

<sup>12</sup> Tamże, s. 10.

<sup>13</sup> Pomijam *Noc iguany* (*The Night of Iguana*, reż. John Huston, 1964), ponieważ choć film powstał zaledwie dwa lata po *Słodkim ptaku młodości*, przynależał już do lat 60., podczas gdy film Brooksa estetycznie reprezentuje dekadę wcześniejszą.

<sup>14</sup> Jeszcze na etapie kompletowania obsady teatralnej rolę Kowalskiego odrzucili John Garfield i Burt Lancaster.

<sup>15</sup> J. Hoberman, J. Rosenbaum, *Midnight Movies. Seans o północy*, tłum. M. Oleszczyk, Korporacja ha!art, Warszawa-Kraków 2011, s. 119. Autorzy piszą o przejawach kultury młodzieżowej lat 50.: *Właśnie one stanowią pierwociny Kulturalnej Rewolucji, [czego] nikt sobie nie uświadamiał, dopóki – w ramach reakcji na opór; z jakim zjawiska te się spotkały – nie weszły one w alians z budzącą podobny lęk kulturą narkotykową*. Wprawdzie adaptacje Williamsa nie wpisywały się w kulturę nastolatków, ale obejmowały je analogiczne procesy – próby osvajania i unieważniania treści subwersywnych oraz odrzucenia przez przedstawicieli grup dominujących (w tym Legion Przyzwoitości nawołujący do cięć cenzorskich oraz bojkotów kin wyświetlających adaptacje).

<sup>16</sup> R. Barton Palmer, W. R. Bray, dz. cyt., s. XII.

<sup>17</sup> F. Hirsch, *A Portrait of the Artist. The Plays of Tennessee Williams*, New York-London 1979, s. 107.

- <sup>18</sup> T. Capote, *Wspomnienie o Tennessee*, w: tegoż, *Portrety i obserwacje. Eseje*, tłum. R. Lisowski, Albatros, Warszawa 2012, s. 587.
- <sup>19</sup> W czasie premiery film – tak naprawdę bardzo w wymowie konserwatywny – został zaatakowany przez obrońców moralności, ponieważ podejmował temat dziewictwa. Z tego powodu pozostaje jednym z przykładów przesuwania granic kodeksu Haysa.
- <sup>20</sup> *Celuloidowy schowek (The Celluloid Closet)*, reż. Jeffrey Friedman, Rob Epstein, 1995).
- <sup>21</sup> Melodramat w tym ujęciu jest rozumiany nie jako fabuła skoncentrowana wokół mitu miłości niemożliwej rozdzielającego kochanków, lecz jako „kategoria ekspresywna”, wyrażana między innymi przez środki afektywne, samoświadome użycie stylu, wizualne metafory, dramatyczne przyspieszenia, „histerię kipiącą tuż pod powierzchnią zdarzeń”, stałe wątki (tożsamość, rodzina, seksualność, role genderowe etc.); por. T. Elsaesser, *Opowieści o wściekłości i wrzasku: uwagi o rodzinnym melodramacie*, tłum. S. Bobowski, „Studia Filmoznawcze” 2008, nr 29, s. 20.
- <sup>22</sup> T. Schatz, *Hollywood Genres. Formulas, Film-making and the Studio System*, McGraw-Hill, New York, 1981.
- <sup>23</sup> W kinie współczesnym kontynuatorem tej linii bohaterów jest Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) z *Aż poleje się krew (There Will Be Blood)*, reż. Paul Thomas Anderson, 2007).
- <sup>24</sup> Z takiego właśnie powodu ze służby na wojnie w Korei zostaje zwolniony Chance w *Słodkim ptaku młodości*.
- <sup>25</sup> B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, tłum. A. Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012, s. 266.
- <sup>26</sup> Por. tamże, wstęp autorstwa Agnieszki Graff.
- <sup>27</sup> Co interesujące, wydaje się, że Friedan nie dostrzega tego aspektu, przytaczając lekceważącą opinię, że na podstawie sztuk Williama można odnieść wrażenie, jakby dla człowieka istniał wyłącznie świat perwersji seksualnych oraz to, że kochał i nienawidził swej matki. Tamże, s. 263.
- <sup>28</sup> R. Barton Palmer, W. R. Bray, dz. cyt., s. 162.
- <sup>29</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino naracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 100.
- <sup>30</sup> Tamże.
- <sup>31</sup> Stało się to za sprawą kobiety, June Mathis, scenarzystki i montażystki, która do filmu *Czterech jeźdźców Apokalipsy (The Four Horsemen of the Apocalypse)*, reż. Rex Ingram, 1921) dodała fabularnie zbędną scenę, w której Valentino tańczy erotyczne tango z przypadkową dziewczyną.
- <sup>32</sup> Betty Friedan, dająca w *Mistyce kobiecości* przede wszystkim doskonały obraz obyczajowości epoki, zwraca uwagę, że ówczesni psychologowie i psychoanalitycy dowodzili nie tylko, że kobiecie z natury przeznaczona jest rola pani domu, ale także – iż tylko podporządkowując się tradycyjnej wizji kobiecości jest ona w stanie osiągnąć satysfakcję seksualną. B. Friedan, dz. cyt., s. 266-270.
- <sup>33</sup> S. Madison, *Fags, Hags and Queer Sisters. Gender Dissent and Hererosocial Bonds in Gay Culture*, Palgrave-MacMillan, London 2000, s. 16.
- <sup>34</sup> M. Paller, *Gentleman Callers. Tennessee Williams, Homosexuality and Mid-Twentieth-Century Drama*, Palgrave-MacMillan, London 2005, s. 181.
- <sup>35</sup> F. Hirsch, dz. cyt., s. 101.
- <sup>36</sup> Jest to kolejny motyw zaczerpnięty z biografii pisarza, którego siostra, Rose, przeszła ten zabieg w 1943 r.
- <sup>37</sup> M. Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, Frederick Ungar, New York 1977, s. 49.
- <sup>38</sup> Według Williama i Kazana finałowy gwałt przynosił główne przesłanie: *wszystko co czule i delikatne zostaje zszargane przez dzikie i brutalne wpływy współczesnej kultury*. Było to tak ważne dla rysunku obu postaci i wymowy sztuki, że Kazan zagroził, iż jeśli zostanie wycięty, w ogóle zrezygnuje z projektu. Ostatecznie zawarto kompromis (jeden z wielu): reżyser zgodził się nakręcić scenę *aluzyjnie i z delikatnością* (metafora lustra) oraz zmienić finał, by Stanley został ukarany za swój czyn *utrata miłości ukochanej żony*, Stelli; R. Barton Palmer, W. R. Bray, dz. cyt., s. 83.
- <sup>39</sup> Skandal wywołała przede wszystkim kampania reklamowa zaplanowana przez samego Kazana, w której centrum był wielki, malowany ręcznie billboard zawieszony na Times Square. Przedstawiał skąpo odzianą aktorkę w typie kobiety-dziecka – Carroll Baker, nominowaną za tę rolę do Oscara – która kusząco wyleguje się w kołysce, ssąc przy tym kciuk i leniwie spoglądając prosto w obiektyw. Hasło brzmiało: *Ma 19 lat. Nie dopuszczaj męża. Nie wypuśći obcego*. Plakat został zawieszony w tygodniu poprzedzającym Boże Narodzenie, a jego pomniejszone wersje ukazały się drukiem w prasie.
- <sup>40</sup> R. Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, w: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey 2000, s. 54-79.