

# Czas zatrzymany – amerykańska nostalgia za epoką rock'n'rolla

PATRYCJA WŁODEK

*Nostalgia to broń obosieczna: wydaje się doskonałym emocjonalnym antidotum na politykę, a jednak pozostaje najlepszym narzędziem politycznym*<sup>1</sup>.

## Czas i pamięć

Określenie „najbardziej zmitologizowana epoka” bądź „najbardziej fetyszyzowany okres” już chyba zostało zastosowane do większości dekad w amerykańskiej historii. Lata 20., 30., 40. przetrwały nie tylko w podręcznikach, ale też – a raczej przede wszystkim – w kulturze, w tym audiowizualnej. Są definiowane na nowo nie tyle przez fakty i dogłębne analizy, ile przez obrazy, mody, style, ikony, za którymi chowają się (znikają?) już nie tylko prawdy historyczne, ale i konteksty, dyskusje, napięcia i konflikty. Nawet wspomnienia – poddane w mniejszym stopniu pracy pamięci, w większym zaś złudności nostalgii. Jak pisze Svetlana Boym, *nostalgia (od „nostos” – powrót do domu – i „algia” – tęsknota) jest tęsknotą za domem, który już nie istnieje albo nie istniał nigdy*<sup>2</sup>.

Żal za miejscem jest też jednak – a nawet przede wszystkim – tęsknotą za czasem. Jest to nieuniknione, ponieważ czas i przestrzeń są w niej nierozdzielne, warunkują i definiują się wzajemnie. Owo utracone (bądź wyimaginowane) miejsce istnieje bowiem w dwóch wymiarach – w niedoskonałej pamięci „tu i teraz”, ale też w czasie. Oba określają jego tożsamość, nie tę „prawdziwą”, ale tę ważniejszą, która przetrwa przekazywana kolejnym generacjom, zaklęta w obrazach, filmach, literaturze, zniekształcona nowym kontekstem swej kulturowej egzystencji i doraźną potrzebą, która ją przywołała. Jest pragnieniem *innego czasu – dzieciństwa, wolniejszego rytmu naszych snów*<sup>3</sup>. Boym pisze też, że nostalgiczna tęsknota dotyczy obiektu pożądania – czasu, który został utracony. O ile może to faktycznie dotyczyć obszarów kulturowych, które budują swą tożsamość na długiej historii warunkowanej przez szeroko rozumiany „autentyzm” – przedmioty, budynki, miasta<sup>4</sup> – o tyle patrząc na kulturę popularną i kino amerykańskie, trudno nie dostrzec, że silnie tutaj obecna nostalgia działa jednak odwrotnie, nadając obiektom nostalgicznego kultu nieśmiertelność i wywołując je z niebytu.

W kinematografii, przynajmniej amerykańskiej, ów fenomen – tęsknota za czasami, które były nie dość, że inne, to jeszcze niezaprzeczalnie lepsze – najczęściej przejawia się nie tyle w *bólu właściwym modernistycznej nostalgii*<sup>5</sup>, ile w estetyce

retro. Czasem wręcz jest z nią utożsamiany, stając się kategorią zarazem emocjonalno-psychologiczną, jak i czysto estetyczną. Retro zostało zdefiniowane już wielokrotnie, także w odniesieniu do kina przy okazji powrotów kolejnych mód oraz definiowania zjawisk, których nazwy są najtrafniejsze wtedy, gdy zaczynają się od „neo”, „retro” bądź „post” – jak neo-noir, retro-noir, postmodernizm. Wydaje się, że w odniesieniu do nostalgiczności kina amerykańskiego istotę retro dobrze oddaje Simon Reynolds, nazywając je *samoświadomą fetyszyczacją stylizacji danego okresu (w muzyce, modzie, designie) kreatywnie wyrażoną przez cytat i pastisz*<sup>6</sup>, i szerzej: *luźnym określeniem wszystkich zjawisk odnoszących się do relatywnie nieodległej przeszłości kultury popularnej*<sup>7</sup>. Pamięć została tu bowiem *pochwycona w ramy (sidła) schematu mediów, a to oznacza, że większość (...) wspomnień dotyczy kultury popularnej*<sup>8</sup>. Miejsce i czas są więc określane – oczywiście także w kinie – przez artefakty, obrazy, rewizyty, piosenki, piętrowe cytaty z innych filmów.

Jeśli jednak mówimy o przeszłości i jej funkcjonowaniu we współczesności – jej „życiu po życiu” – interesującymi pytaniami są: kto ją definiuje i dlaczego tak, a nie inaczej? Pamięci oczywiście nie można ufać, zwłaszcza zbiorowej, jednak nie do końca o nią tu chodzi. Jak bowiem zwraca uwagę Boym, *podczas gdy tęsknota jest uniwersalna, nostalgia może dzielić*<sup>9</sup>, jest bowiem czymś więcej niż zaledwie różnicą we wspomnieniach – jest „miękkim” i zabarwionym przez sentyment zawłaszczeniem jakiegoś momentu w historii, celowo zmieniającym jego kształt, upraszczającym, a więc w konsekwencji wykluczającym. Wspomnienia mogą uwzględnić wszystkich (w jaki sposób, to inna sprawa), a nostalgia obejmująca całe epoki przechowa tylko niektórych, a i oni będą poddani transformacji. *Tylko formy pamięci usankcjonowanej przez media wzbudzają szerokie zainteresowanie, a nic, co wymyka się ich potędze, nie ma szans, by ponownie stać się elementem powszechnej świadomości*<sup>10</sup>. Także dlatego warto rozróżnić odnoszące się do przeszłości nostalgiczne retro od współczesnej retromanii, funkcjonującej inaczej i mającej więcej wspólnego z seryjną, otwartą kulturą recyklingu – raczej odświeżającego zastane formuły niż je utrwalającego.

### Fale retro

Można przyjąć, że tak rozumiane, podszyte nostalgią retro wkroczyło na ekrany amerykańskich kin w latach 70., wraz z opisywanym przez Fredrica Jamesona „filmem nostalgicznym”. Jest on rozumiany jako *przekazujący „przeszłość” dzięki lśniącym cechom obrazu oraz atrybutom mody, posługujący się „intertekstualnością” będącą zamierzoną, wbudowaną cechą estetycznego efektu, operatorem nowej konotacji „przeszłości” i pseudo-historycznej głębi, w której historia stylów estetycznych zastępuje „prawdziwą” historię*<sup>11</sup>. Estetyka ta zagościła w kinematografii amerykańskiej na dobre, przywołując kolejne minione dekady stające się natychmiast „najbardziej mitologizowanymi” epokami w historii kina Stanów Zjednoczonych. Czas może nie został zawrócony, może się nie zatrzymał, ale na pewno intensywna praca nostalgii przyniosła idealizowanie już nie bezpowrotnie minionej rzeczywistości. Jak w swym klasycznym tekście zauważa Jameson, *zjawisko to kieruje naszą uwagę na (...) uogólnioną manifestację (...) w komercyjnej sztuce i smaku procesu, w którym okresy generacyjne otwierają się na estetyczną*

kolonizację<sup>12</sup>. Interesujące, że prawdziwa kumulacja nostalgii w kinie amerykańskim przypadła na lata 80. Po zawieszeniu drugiej połowy lat 60. między mitem a kontestacyjnym demitologizowaniem gatunków złotego okresu Hollywood<sup>13</sup> i uwiedzeniu lat 70. przez estetykę *noir*<sup>14</sup>, ósma dekada XX w. przyniosła prawdziwą eksplozję powrotów do przeszłości w bardzo różnych nurtach filmowych, kontynuowaną później w szczególnie naznaczonych postmodernizmem latach 90. Dalej zatem estetyzowano mit kina gangsterskiego, dla którego bezprzykładnym hołdem, detronizującym pod tym względem nawet *Ojca chrzestnego* (*The Godfather*, 1972, reż. Francis Ford Coppola), jest *Dawno temu w Ameryce* (*Once Upon a Time In America*, 1984, reż. Sergio Leone); nadal czerpano inspiracje z *film noir*, jak w *Żarze ciała* (*Body Heat*, 1981, reż. Lawrence Kasdan), osadzonym wprawdzie w realiach współczesnych, ale jednak silnie stylizowanym, istniejącym niejako poza czasem: realnym i filmowym, lub w *Lowcy androidów* (*Blade Runner*, 1982, reż. Ridley Scott).

W tej dekadzie fetyszyzacja objęła jednak także wzgardzane wcześniej lata 50. i – podobnie jak stało się to w okresie kontestacji<sup>15</sup> – doszukiwanie się politycznej genezy tego trendu nie będzie nadużyciem. Sentyment za „ostatnią dekadą amerykańskiej niewinności”<sup>16</sup> nieprzypadkowo objawił się bowiem w okresie konserwatywnej reakcji (*backlash*)<sup>17</sup> za rządów republikanina Ronalda Reagana. Choć wielu badaczy zaznacza, że – wbrew stereotypom, w które obrosła ta dekada – ówczesna kinematografia tak naprawdę była bardzo zróżnicowana, także ideologicznie<sup>18</sup>, można wyróżnić w niej istotne zjawisko określane niekiedy mianem Reaganomatografii i „czasem nowego patriotyzmu”. Wśród odsłon tego zjawiska – realizujących je z różnym natężeniem – znajdują się między innymi: „New Cold War productions”<sup>19</sup>, Kino Nowej Przygody<sup>20</sup> i najbardziej mnie interesujące filmy „epoki rock’n’rolla”.

W trendzie pierwszym – choć akcja takich filmów, jak *Czerwony świt* (*Red Dawn*, 1984, reż. John Milius), *Rambo II* (*Rambo: First Blood. Part II*, 1985, reż. George Cosmatos), *Inwazja na USA* (*Invasion U.S.A.*, 1985, reż. Joseph Zito) i wielu innych najczęściej toczyła się współcześnie do czasu ich realizacji – odgrzewano lęki zimnowojenne, które zdominowały „erę Eisenhowera”. Jednocześnie je komercjalizowano i pobudzano w duchu epoki *dramatyzującej obsesję ekipy Reagana na punkcie komunizmu* i ZSRR<sup>21</sup>. Nakazywały one Ameryce mierzyć się z poważnym zagrożeniem ze strony komunistycznych „imperii zła” bądź przestępców należących do różnych mniejszości etnicznych i kojarzonych z kontrkulturą. Naprzeciw nim wysyłała patriotycznych herosów, *nadludzi z muskularnym ciałem i falliczną bronią, czyniąc symboliczną deklarację o przebudzeniu Stanów Zjednoczonych i ich potęgi militarnej po okresie powietnamskiej stagnacji. Idea ta była kluczem do prezydentury Reagana*<sup>22</sup>. Oczywiście prowadziło to do uproszczeń w ukazywaniu sytuacji politycznej, związanych także z wymogami gatunkowości i heroiczno-patriotycznym *emploi* gwiazd tych filmów, takich jak Sylvester Stallone i Chuck Norris.

Nie miało to może za wiele wspólnego z nostalgią – chyba że za czasami niekwestionowanej świetności militarnej i *pax Americana* – która jest znacznie łatwiejsza do wytopienia w wielu filmach tzw. Kina Nowej Przygody, poczynając już od dwóch, które nurt zapoczątkowały, czyli *Gwiezdnych wojen* (*Star Wars*, 1977, reż. George Lucas) i *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* (*Close Encounters*

*of the Third Kind*, 1977, reż. Steven Spielberg). Jak wspominają sami reżyserzy, ich motywacją była właśnie tęsknota za minionym dzieciństwem i tym, co je określało, a mianowicie popkulturą – w tym komiksami, filmami science fiction klasy B, a także wszelką rozrywką oferującą radosny eskapizm zarzucony przez kino okresu kontestacji<sup>23</sup>. Chcieli *robić filmy takie, jakie kiedyś sami oglądali*<sup>24</sup>. To, co w „nowym kinie zimnowojennym” było demonizowane, w Nowej Widowskowości, a przynajmniej części najpopularniejszych filmów<sup>25</sup>, ulegało z kolei osłabieniu. Popularną wykładnią obrazów o obcych, które masowo zalewały ekrany kin w latach 50., jest bowiem wpisywanie w nie lęków społecznych przed zagrożeniem przychodzącym z zewnątrz – zarówno przed komunizmem, jak i wojną nuklearną. Lucas i Spielberg zmienili tę konwencję w bezpretensjonalną baśń przygodową, co więcej, Spielberg w *Bliskich spotkaniach trzeciego stopnia*, a potem w *E. T. (E.T. The Extra-Terrestrial, 1982)* odwrócił znaczenia i wymowę gatunków, do których obaj się odwoływali, czyniąc przybyszów z kosmosu nie tylko istotami łagodnymi i przyjaznymi, ale omalże opatrzościowymi.

Na marginesie warto zaznaczyć, że także filmy o epoce rock’n’rolla symbolicznie unieważniały wiele zimnowojennych lęków – ale i postulatów kontestacji – przywołując je w żartobliwy sposób, jak w musicalu *Grease 2* (1982, reż. Patricia Birch), gdzie dialogi lekko wykpiwają między innymi hasło radykalnego feminizmu: *Nie brataj się z wrogiem* i wyścig kosmiczny (*Jeśli Rosjanie potrafią wysłać człowieka w kosmos, to co potrafią młodzi Amerykanie?*), a zagrożenie nuklearne i patriotyzm stają się pretekstem do szkolnego „podrywu” (i zaśpiewania piosenki).

Kino Nowej Przygody to powrót do lat 50. i okresu sprzed kontrkultury także dlatego, że Spielberg i Lucas, a potem ich następcy, sięgnęli po rozrywkowe konwencje kina klasycznego, które były w znacznej mierze odrzucane i demitologizowane przez kontestację. Sukces obrazów do dziś konstytuujących Kino Nowej Przygody pociągnął za sobą także przywoływanie wzorów lokowanych na marginesie kultury, lekceważonych i traktowanych protekcjonalnie jako „niepoważne” (w tym komiksy, filmy przygodowe, horrory), a także obudził – jak wiadomo, spełnione – nadzieje Hollywood na odzyskanie publiczności dla łatwego, przyjemnego i familijnego kina gatunków.

### Fantazje o rock’n’rolowej przeszłości

Strategię podobną do fundującej Kino Nowej Przygody zastosowali twórcy filmów nostalgicznych, których akcja albo była osadzona bezpośrednio w latach 50. – epoce Elvisa, Marilyn Monroe, rock’n’rolla i młodocianych buntowników – albo przywoływała ich atmosferę. W obrazach, których falę jeszcze w poprzedniej dekadzie zapoczątkowały filmy *A amerykańskie graffiti (American Graffiti, 1973, reż. George Lucas)* i *Grease* (1978, reż. Randal Kleiser), takich jak *Grease 2*, *Footloose* (1984, reż. Herbert Ross), *Powrót do przyszłości (Back to the Future, 1985, reż. Robert Zemeckis)*, *Peggy Sue wyszła za mąż (Peggy Sue Got Married, 1986, reż. Francis Ford Coppola)*, a nawet *Beksa (Cry Baby, 1990, reż. John Waters)*, nostalgia w jeszcze większym stopniu staje się *uczuciem utraty i wykorzenia, ale i romansem z własnymi fantazjami*<sup>26</sup>. To właśnie w filmach przywołujących epokę rock’n’rolla najwyraźniej ujawnia się bowiem obserwacja, że *kultura popularna rodem z Hollywood, skarbnica mitów narodowych (...) wywołuje nostalgię i oferuje*

*uspokojenie; zamiast niepokojącej ambiwalencji i paradoksalnej dialektyki przeszłości, terażniejszości i przyszłości przywraca wymarłą rzeczywistość i rozwiązuje konflikty* <sup>27</sup>.

Lata 50. jako punkt odniesienia konserwatywnego społecznego, obyczajowego i politycznego, idealnego *American way of life*, są bowiem – wbrew pozorom budowanym przez kulturę popularną – paradoksalne. Z jednej strony, zwane „ostatnią dekadą amerykańskiej niewinności”, były *najszcześniejszą epoką w historii Stanów Zjednoczonych* – „*when things were going on*” – *za którą jeszcze wszyscy tęsknią. Ekstaza potęgi, potęga nad potęgami* <sup>28</sup>, powojennym *samo-zwrozczeniem (...) światem wysprzątanym do czysta* <sup>29</sup>. Z drugiej, to wówczas na spokojnych przedmieściach, seryjnie zabudowanych na wzór Levittown, i w sennych małych miasteczkach zaczęły się dokonywać pewne przewartościowania jeszcze przecież świeżego porządku powojennego oraz rodzic załóżki buntu, który z całą mocą doszedł do głosu w drugiej połowie kontestujących lat 60. oraz w latach 70. W piątej dekadzie XX w. stabilizacja *pax Americana* ścierała się więc z fermentem kiełkującej kultury młodzieżowej, a znanego z *film noir* neurotyka w trenczu i Fedorze, z różnym skutkiem pracującego rebelię przeciw społeczeństwu i kryzys męskości, zastąpił nastoletni buntownik bez powodu, w kurtce <sup>30</sup> i na motorze. Szybko stał się on obiektem takiej czci, jaką cieszyli się jego poprzednicy zasiedlający świat przedstawiony czarnego kryminału. Nie jest zresztą przypadkiem, że Humphrey Bogart, gwiazda tego nurtu, stał się obiektem prawdziwego kultu dopiero wówczas, a zjawisko to nasiliło się szczególnie w latach 60., już po jego śmierci. Rytualne oglądanie *Wielkiego snu* (*The Big Sleep*, 1946, reż. Howard Hawks), *Skarbu Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948, reż. John Huston), *Key Largo* (1948, reż. John Huston), a zwłaszcza *Casablanki* (1942, reż. Michael Curtiz) i cytowanie najsłynniejszych dialogów (*Here's looking at you, kid*) to wszak zjawiska charakterystyczne dla kampusów uniwersyteckich i popularne wśród studentów należących do tego samego bądź nieco młodszego pokolenia, co Jim Stark (James Dean), bohater *Buntownika bez powodu* (*Rebel Without a Cause*, 1955, reż. Nicholas Ray).

Czemu ta zmiana – między buntownikiem dorosłym a nastoletnim z kolejnej dekady – jest tak wyraźna i istotna, zwłaszcza że obaj mierzyli się z tym samym bądź bardzo podobnym społeczeństwem? O ile dzieciństwo, jako odrębny byt, zostało „wynalezione” jeszcze w XVII w. <sup>31</sup>, o tyle nastoletniość musiała poczekać właśnie do lat 50. XX w. To wówczas narodziła się powojenna kultura młodzieżowa i nastolatek jako osobna kategoria społeczno-kulturowa, ale także (przede wszystkim?) siła nabywcza. Zjawisko to zostało natychmiast uchwycone i spopularyzowane przez przemysł rozrywkowy, w tym oczywiście kino. Na specyficzną kulturę *konsumowaną przez dzieci i znienawidzoną przez rodziców* <sup>32</sup> składały się między innymi rock'n'roll, komiksy, filmy klasy B oglądane w kinach samochodowych, gangi motocyklowe, kult wyścigów motoryzacyjnych, moda na „buntownicze” kurtki, dzinsy i białe podkoszulki, jakie nosili też nowi idole – Dean i Marlon Brando. *Właśnie one stanowiły 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* <sup>33</sup>.

Poza masową produkcją, pochodzącą chociażby z AIP Rogera Cormana, *pierwszego studia Hollywood kierującego swój produkt wprost do tłumów nastolatków*





*Buntownik bez powodu*, reż. Nicholas Ray (1955)

zapełniających podmiejskie kina samochodowe<sup>34</sup>, najistotniejszymi przejawami dostrzegania narodzin kultury młodzieżowej przez kinematografię<sup>35</sup> były obrazy głównego nurtu niepozbawione ambicji diagnostyczno-moralizatorskich. Wśród obrazów tematyzujących konflikt pokoleń można wymienić przede wszystkim *Dzikiego* (*The Wild One*, 1953, reż. László Benedek), *Buntownika bez powodu*, *Szkołną dżunglę* (*The Blackboard Jungle*, 1955, reż. Richard Brooks), muzyczny *Więzienny rock* (*Jailhouse Rock*, 1957, reż. Richard Thorpe) bądź musicalowe *West Side Story* (1961, reż. Jerome Robbins, Robert Wise). Filmy te, szczególnie dwa pierwsze (ze względu na okrywającą je sławę, ich rolę kulturową oraz narosłe wokół nich uwielbienie), zarazem chwytaly nowe zjawisko, chcąc je obłaskawić, oswoić i wytłumaczyć, jak i stawały się jego częścią, kreując kult nowych idoli – Brando i Deana – oraz rozprzestrzeniając mody, takie jak wspomniane dzinsy, podkoszulki, kurtki, ale i *outlaw biker movies* (filmy motocyklowe). Innymi słowy, chodziło o nowy, wyrazisty styl życia – odróżniający się od uporządkowanego i konserwatywnego stylu poprzedniej generacji – który wpisał się na stałe tak w amerykańską codzienność, jak i mitologię, na ich przecięciu niejednokrotnie zatracając podstawę swej pierwotnej, buntowniczej tożsamości, czego kulminacja nastąpiła właśnie w latach 80.

Wspomniane filmy, zwłaszcza dwa pierwsze, doskonale mieściły się w paradoksalnej istocie klasycznego kina Hollywood doby kodeksu Haysa. Ścierał się w nich instytucjonalnie narzucany konserwatyzm, będący też oczywiście wyrazem oporu i lęku starszego pokolenia, z nonkonformizmem przynoszonym przez sam temat, bohaterów i aktorów bardzo szybko utożsamionych ze swymi – „dzikimi” i „buntowniczymi” – rolami. Charakterystyczne elementy kultury młodzieżowej, wkrótce podniesione do rangi ikon, a także ekranowy magnetyzm Marlona Brando, Sidneya Poitier (*Szkołna dżungla*) i Jamesa Deana (dodatkowo wzmocniony jego tragiczną śmiercią w wypadku samochodowym na kilka miesięcy przed premierą

*Buntownika bez powodu*) zostały ujęte w ramy gatunków i scenariuszy dydaktycznych. Ponieważ jednak ich twórcy najwyraźniej nie chcieli całkiem uchodzić za moralizatorów – zwłaszcza Nicholas Ray i Richard Brooks byli znani z wrażliwości społecznej – stosowali swego rodzaju „wentyle bezpieczeństwa”.

*Dziki* i *Buntownik bez powodu* za protagonistów obierają młodych chłopaków zawieszonych między niedojrzałością dzieciństwa a przymusową stabilizacją dorosłości, nastolatków przechodzących okres buntu. Przeciwno czemu? Jak głosi tytuł filmu z Deanem, bunt ów jest bez powodu; podobny wniosek płynie też z najsłynniejszego dialogu z *Dzikiego: Przeciwno czemu się buntujesz? – A co masz?* Wbrew temu, ale w sposób antycypujący wydarzenia kolejnej dekady, bunt ten wcale nie był pusty, choć dla samych bohaterów – co od tamtego czasu wielokrotnie już opisano jako naturalny element dorastania – czasem trudny do zdiagnozowania. Johnny (Brando) z *Dzikiego* chce być wolny od prowincjonalnego skostnienia, monotonii, nudy. Poczucie niezależności, a przynajmniej jego namiastkę, dają mu jazz, gang i – podobnie jak później w jednym z najsłynniejszych filmów epoki kontestacji, czyli *Swobodnym jeźdźcu* (*Easy Rider*, 1969, reż. Dennis Hopper) – motor, pod tym względem XX-wieczny odpowiednik westernowego konia. Przyjazd motocyklistów do przeciętnego, by nie rzec typowego miasteczka stopniowo, znaczonego drobnymi incydentami, przeradza się w spiralę trudnej do opanowania przemocy zakończonej próbą linczu i śmiercią przypadkowego człowieka. *Dziki* zaczyna się zresztą od poprzedzającego czołówkę napisu – podobnego do tych znanych z filmów gangsterskich z lat 30. – informującego o intencjach autorów, by przestrzegać przed sytuacjami takimi, jak przedstawiona w filmie. Wydzwięk ten jest dodatkowo wzmocniony, ponieważ słowa podobnej treści – z wpisaniem w nie poczuciem winy i przestrogą na przyszłość – wygłasza z offu główny bohater, Johnny, szef gangu.

Inaczej jednak niż zarówno we wcześniejszych, jak i późniejszych filmach oscylujących wokół tematyki demonów czyhających w „zdrowej” wspólnotie (choćby *Jestem niewinny* /*Fury*, 1936, reż. Fritz Lang/, *Oblawa* /*The Chase*, 1966, reż. Arthur Penn/), gdzie zawsze była oskarżana wsobna i nietolerancyjna społeczność, tutaj wina jest rozdzielona po równo. Próba linczu na bohaterze i działania mieszkańców nie są oczywiście wartościowane pozytywnie, ale bunt „zagubionej młodzieży”, w końcu zrównany ze zwykłym chuligaństwem, jest wyraźnie pokazany jako zagrożenie dla stabilnego systemu, prowokujące zamieszki, niszczące porządek społeczny i tradycyjne wartości (w jednej ze scen bohaterowie rozbijają wystawę salonu ślubnego). Tutaj reprezentuje je „porządna dziewczyna”, która w finale odmienia Johnny’ego, więc to ona (i to, czego jest przedstawicielką) wychodzi zwycięsko z konfrontacji młodości z dojrzałością, porządku z nieładem, natury z kulturą. Warto zaznaczyć, że jeszcze w poprzedniej epoce, zwłaszcza w *film noir*, takie bohaterki były anonimowe, niktęły na drugim bądź trzecim planie, przegrywając rywalizację o mężczyznę z dużo bardziej interesującymi, ale i anarchicznymi, wymierzonymi w patriariat *femmes fatales*. Nawet jeśli te ostatnie spotykała w finałach symboliczna kara za łamanie zasad, to niewątpliwie wygrywały z „dobrymi” i nudnymi nie tylko uwagę widzów, ale i miejsce w ich pamięci. Lata 50. miały to zmienić.

W osadzonym na szacownych przedmieściach *Buntownika bez powodu* także zderzono niezrozumianych nastolatków – traktowanych jako „problem do rozwią-

zania”<sup>36</sup> – z dorosłymi, tym razem jednak inaczej rozdzielając racje i diagnozując źródło zmian, a także w odmienny sposób przywracając w finale stan równowagi. Istota buntu Jima Starka jest inna niż Johnny’ego w dwa lata wcześniejszym filmie. Tutaj wyłączną winę ponoszą dorośli należący do sytej klasy średniej. Ojcowie porzucają, zaniedbują i odtrącają dzieci, jak w wypadku Platona (Sal Mineo) i Judy (Nathalie Wood), albo nie potrafią być dla nich autorytetami. Ojciec Jima nie jest ani prawdziwą głową domu, ani silnym mężczyzną. Nie umie odpowiedzieć na zadane mu kilka razy przez syna pytanie, „co to znaczy być mężczyzną?” Wręcz przeciwnie – jest typowym pantoflarzem wykonującym „kobiece” prace domowe, ukazany w filmie jako niezdecydowany, słaby – także moralnie – oportunista niepotrafiący sprostać wyzwaniu stereotypowo rozumianej męskości, a co za tym idzie – roli ojca. Charakterystyczne, że w kluczowej i słynnej scenie rodzinnej kłótni ojciec ma na sobie fartuch kuchenny. Przekaz jest tu jasny – nie spełniając narzucanej przez społeczeństwo roli, nie może stanowić dla syna oparcia i wzorca. Ten szuka ich więc gdzie indziej – wśród rówieśników, co prowadzi go na niebezpieczne ścieżki, najpierw *chicken race*, czyli ryzykownych wyścigów samochodowych, potem w sytuację bez wyjścia, jaką jest konfrontacja z policją. Jest to bardzo interesujące na tle niezwykle popularnych w latach 50. melodramatów rodzinnych, w których to właśnie silna, patriarchalna męskość zaczęła być kwestionowana jako najlepszy i jedyny słuszny wzór (na przykład w *Olbrzymie /Giant*, reż. George Stevens/, *Kotce na gorącym, blaszanym dachu /Cat on the Hot, Tin Roof*, 1958, reż. Richard Brooks/, *Domu od wzgórza /House from the Hill*, 1956, reż. Vincente Minnelli/). W ramach świata przedstawionego Jim buntuje się więc także przeciwko dorosłym, którzy nie potrafią sprostać ustalonym rolom społecznym i genderowym. Pokolenie kontestacji pokazało, że ich bunt dotyczy jednak czegoś zgoła przeciwnego.

Także w *Buntowniku bez powodu* przywrócenie równowagi, a zatem i uswięconego porządku społecznego dokonuje się dzięki dziewczynie<sup>37</sup>. Równie istotna okazuje się jednak śmierć trzeciego, obok Jimmy’ego i Judy, bohatera, czyli Platona. Finałowa strzelanina, w której Platon ginie, jest znacząca. O ile bowiem bunt Jima zostaje złagodzony i wyjaśniany – tak aby od razu wskazać i jego przyczynę, i konserwatywne remedium – o tyle Platon jest wyraźnie zauroczoną Jimmym postacią nienormatywną, o cechach homoseksualnych, której w świetle ówczesnych zachowawczych norm nie sposób było przywrócić na łono tradycyjnego społeczeństwa<sup>38</sup>. Musi więc zostać wyeliminowany i umrzeć. Z kolei w przypadku *West Side Story* znaczące było ubranie rywalizacji młodzieżowych gangów i przestępczości w biednych dzielnicach wielkiego miasta – co jest tłem filmu (podobnie jak *Szkolnej dżungli*) – w podwójny kostium „maskujący” i osłabiający temat. Z jednej strony wybrano nadal popularną w tamtych czasach (film pochodzi z 1961 r.) konwencję musicalową, z drugiej – para protagonistów (Natalie Wood i Richard Beymer) są uwspółcześioną wersją Romea i Julii. Łamanie prawa i jego korzenie, a także ostre konflikty rasowe, brutalność policji i inne problemy społeczne nie zostają tu więc przeanalizowane, lecz wyśpiewane i zatańczone. Paradoksalnie jednak to właśnie ten film pośród wszystkich wspomnianych, najmniej przecież realistyczny, ma najbardziej tragiczne zakończenie, ponieważ w sumie ginie tu trzech głównych bohaterów.

Interesującą wariacją na ten sam temat, już wprost należąca do zjawiska „kina kultu”, a więc zakładającego ironiczny i zdystansowany odbiór, były cieszące się





*Dziki*, reż. László Benedek (1953)

dużym powodzeniem, zwłaszcza w kinach samochodowych, filmy wytwórni AIP: *Byłem nastoletnim wilkołakiem* (*I Was a Teenage Werewolf*, 1957, reż. Gener Fowler Jr.) oraz *Byłem nastoletnim Frankensteinem* (*I Was a Teenage Frankenstein*, 1957, reż. Herbert L. Strock), *zasadzające się na przeprowadzeniu analogii między seksualnymi popędami okresu dojrzewania a doświadczeniem przemiany w potwora*<sup>39</sup>. Zarówno sposób ich realizacji, jak i odbiór stanowiły dowód na *autoironię uprawianą przez samą publiczność, mającą ukryć charakterystyczną dla niej świadomość młodzieńczej alienacji i bezsilności*<sup>40</sup>. Lata 80. przyniosły zresztą swoisty remake tego pierwszego, czyli *Nastoletniego wilkołaka* (*Teen Wolf*, 1985, reż. Rod Daniel) z Michaeliem J. Foxem w roli tytułowej.

A zatem z jednej strony twórcy demonizowali nowe zjawisko, z drugiej je łągodzili, pokazując też jego przeciwagę (z wyjątkiem *West Side Story*). Istotną rolę w *Buntowniku bez powodu* odgrywa bowiem policjant (Edward Platt), znacznie bardziej zaangażowany i wielkoduszny niż rodzice, który wyciąga rękę do zagubionej młodzieży. Podobnie ważną funkcję spełniają „rozumiejący” dorośli w *Dzikim* i *Szkolnej dżungli*<sup>41</sup>. W *Szkolnej dżungli* jest to nauczyciel (Glen Ford), w *Dzikim* i *Buntowniku bez powodu* – policjanci. Za każdym razem są to więc postaci, których autorytet nie tylko wynika z cech charakteru, ale przede wszystkim jest powiązany z ważną instytucją publiczną.

W finałach wszystkich historii zostaje przywrócony stan równowagi (w *West Side Story* zgodnie z melodramatycznym schematem kochankowie należący do różnych światów zostają rozdzieleni przez śmierć jednego z nich), na początku naruszony przez nastoletnich buntowników, a strategię te stają się istotne w kontekście nostalgii lat 80. W ten sposób – przez osłabienie buntu, eliminację „innego” i ujęcie w ramy gatunkowe – we wspomnianych filmach dokonuje się triumf porządku i stabilizacji, który nie dokonał się w rzeczywistości, przynajmniej do czasu konserwatywnej „reakcji” ery Reagana. Osobną kwestią jest rzecz jasna pytanie, w jakim stopniu owe strategię osławiające były skuteczne. Zależało to oczywiście od jakości konkretnych filmów – inaczej oddziaływali Dean i Brando, zupełnie inaczej całkowicie pozbawione jakiegokolwiek elementu subwersji *clean teen movies*, czyli filmy o „grzecznych” nastolatkach, by przywołać choćby zapomnianych już dziś Sandrę Dee, popularną gwiazdkę znaną na przykład z *Gidget* (1959, reż. Paul Wendkos), oraz jej męski odpowiednik, Pata Boone’a, „chłopaka z sąsiedztwa” cieszącego się wówczas popularnością porównywalną z Elvisem Presleyem<sup>42</sup>. Jak zauważa Jon Lewis, ze względu na Marlona Brando [film *Dziki*] był postrzegany jako celebrowanie wyrzutków społecznych, których rzekomo potępiał<sup>43</sup>, był też przebojem kasowym, który zapoczątkował intensywnie później eksploatowaną formułę *teenpics* („nastofilmów”). Definitywną odpowiedź na postawione pytanie przyniosły lata kontestacji, jednak już znacznie wcześniej w kinach w całej Ameryce ktoś zadawał *Marlonowi Brando (...)* wciąż to samo pytanie<sup>44</sup> i to jego (przyczożona wyżej) odpowiedź oraz buntowniczy styl, a nie moralizująca rama, zostały zapamiętane, stając się przyczyną kultowości i filmu, i aktora.

### Historia bez winy

Hollywood zawsze było bardzo upolitycznione. Fabryka snów stanowiła arenę ścierania się biegunów ideologicznych, niejednokrotnie – w dążeniu do zysku i kontroli (bądź z przymusu, jak w czasie II wojny światowej i polowania na czarownice w kolejnej dekadzie) – poddającą się wpływowi zewnętrznym. Lata 80. nie były pod tym względem odmienne. Z jednej strony powodzenie (finansowe, nie artystyczne) święcił konserwatywny „nowy patriotyzm”, z drugiej – jednym z reżyserów odnoszących największe sukcesy w tej dekadzie był Oliver Stone<sup>45</sup>, a znaczna część środowiska filmowego, kojarząc okres zimnej wojny nie tylko z idyllicznym dzieciństwem, ale też z czarnymi listami, dystansowała się od prezydentury Reagana<sup>46</sup>. Niewątpliwie jednak, obok obrazów antywietnamskich, dzieł ukazujących relacje ze Związkiem Radzieckim w sposób komediowy lub bardziej złożony – w obu wypadkach w kategoriach pozamilitarnych (na przykład *Moskwa*

*nad rzeką Hudson /Moscow on the Hudson*, 1984, reż. Paul Mazurski/, *Białe noce /White Nights*, 1985, reż. Taylor Hackford/) – bądź ostro krytykujących amerykańskie ingerencje w wewnętrzną politykę krajów (między innymi) Ameryki Południowej i Azji (na przykład *Zaginiony /Missing*, 1982, reż. Costa-Gavras/, *Pod ostrzałem /Under Siege*, 1983, reż. Roger Spottiswoode/, *Pola śmierci /The Killing Fields*, 1984, reż. Rolland Joffé/, *Salwador /Salvador*, 1986, reż. Oliver Stone/), obecność ideologii konserwatywnej była wyrazista.

„Era Reagana” silnie naznaczyła przede wszystkim kino gatunkowe – „nowy patriotyzm” ostrzej, Kino Nowej Przygody łagodniej, w każdym wypadku z rozpięciem wprawiając w ruch wszelkie mechanizmy budowania iluzji ekranowej znane kinu klasycznemu. Także w wypadku mitologizowania ery rock’n’rolla – wyraźnie ciężącego w stronę idealizowania konserwatyizmu epoki i minimalizowania buntu – do głosu doszło pragnienie *powrotu do tradycyjnych wartości Środkowego Zachodu – z nobilitacją rodziny (zamiast komun hipisowskich), z kontrofensywą religii chrześcijańskiej (zamiast ruchów wyrosłych z New Age’u), z konfrontacyjną postawą wobec ZSRR (zamiast doktryny Détente)*<sup>47</sup>. Lata 50. i era Eisenhowera stały się po raz kolejny punktem odniesienia, tym razem nie w wymiarze polityczno-militarnym i kinofilskim (jak w dwóch pozostałych nurtach kina), ale obyczajowym. Reżyserzy zarazem pokazywali piątą dekadę, osadzając w tym okresie akcje swych filmów, jak i przywoływali oraz cytowali (niekiedy konkretne) dzieła, które w niej powstały, zwielokrotniając mitologizację i przenosząc ją na metapoziom. Co interesujące, pociągało ich przede wszystkim właśnie kino młodzieżowe, inkorporujące przejawy „nastoletniej” kultury, nie zaś ówczesne obrazy zachowawczych wzorców życia rodzinnego bądź miłosnego odmalowane w komediach romantycznych (na przykład w popularnej serii z Doris Day i Rockiem Hudsonem, *z Telefonem towarzyskim /Pillow Talk*, 1959, reż. Michael Gordon/ na czele) bądź w melodramatach (na przykład *Ruby Gentry*, 1952, reż. King Vidor). Można to zapewne najprościej wytłumaczyć tym, że woleli ożywiać na ekranie własne dzieciństwo i młodość niż skupiać się na pokoleniu swych rodziców. Tym, co chcieli pamiętać i pokazać w omawianych filmach Francis Ford Coppola (urodzony w 1939 r.), Robert Zemeckis (1951), George Lucas (1944) i pozostali, była moda, muzyka, kina samochodowe, gangi, wyścigi, charyzmatyczni buntownicy. Po sukcesie *Amerykańskiego graffiti* i *Grease* szybko okazało się, że pamiętać (bądź poznawać) lata 50. w taki właśnie sposób – przez kino nostalgiczne, które *każde twórcy ukazywać przeszłość jako „stare, dobre czasy”, obszar wyidealizowanego porządku, w którym wszystko było lepsze, harmonijne, prostsze*<sup>48</sup> – chcą także inni.

Dlatego też obserwacja, że *nostalgia ze swej natury jest historią pozbawioną winy*<sup>49</sup>, najtrafniej oddaje istotę obrazów przywołujących erę rock’n’rolla nakręconych w latach 80. XX w. *W szerszym sensie nostalgia jest rebelią przeciwko nowoczesnej idei czasu, historii i postępu. Nostalgiczne jest pragnienie, by zatrzeć historię i zamienić ją w prywatną bądź kolektywną mitologię*<sup>50</sup>. Spośród dwóch wyróżnionych przez Boym rodzajów nostalgii – „refleksyjnej” (*reflective*) i „przywracającej” (*restorative*) – kinematografię doby Reaganowskiej cechuje właśnie ta druga. Refleksyjność oznacza bowiem *nacisk na samą tęsknotę, (...) pamięć o ambiwalencji, (...) nieuciekanie przed sprzecznościami nowoczesności*, podczas gdy nostalgia „przywracająca” *nie postrzega siebie jako nostalgii, ale raczej jako prawdę i tradycję, (...) chroni prawdę absolutną, w którą powątpiewa „reflek-*

syjna”. Jak dalej zauważa Boym, ta typologia pozwala dokonać rozróżnienia na pamięć narodową, opartą na jednej opowieści o tożsamości, oraz na pamięć społeczną, opartą na strukturze kolektywnej, która naznacza, ale nie definiuje pamięci indywidualnej<sup>51</sup>.

### Bunt oswojony

Nostalgiczne powroty do epoki rock’n’rolla, w zależności od strategii przyjętych przez twórców, można podzielić na kilka grup. W każdej z nich „ostatnia dekada amerykańskiej niewinności” będzie jednak idealizowana i pozbawiona jakichkolwiek odniesień do kontekstu polityczno-społecznego mogącego pozostać rysy na wspaniałym projekcie, jakim była wówczas Ameryka. Przede wszystkim będą to filmy, których akcja jest osadzona bezpośrednio w latach 50., z różnymi pretensjami do realizmu, ale zawsze posługujące się zestawem rozpoznawalnych „ikon”, czego przykładem są: *Amerykańskie graffiti*, *Grease*, *Gresae 2*, *Opowieść o Buddy Hollym* (*The Buddy Holly Story*, 1979, reż. Steve Rash), *Jak wylansować piosenkarza* (*The Idolmaker*, 1980, reż. Taylor Hackford) bądź *Dirty Dancing* (1987, reż. Emile Ardolino). Druga kategoria gromadzi filmy, których motywem przewodnim jest dosłowna (w ramach diegezy) podróż w czasie. Odbywają ją na przykład bohaterowie zrobionego w duchu Kina Nowej Przygody *Powrotu do przyszłości* oraz *Peggy Sue wyszła za mąż*. Strategie kolejne to oniryczny dystans (zwłaszcza formalny) oraz ironizowanie, nieprzeszkadzające jednak w mitologizowaniu – *Rumble Fish* (1983, reż. Francis Ford Copolla) i *Beksa* – oraz osadzenie akcji w swoistym beczasie, rzeczywistości niby późniejszej, ale pod każdym względem przystającej do omawianej epoki, jak dzieje się w *Footloose*. Co istotne – z perspektywy XXI w. – nostalgia ta jest podwójna, ponieważ obejmuje już także epokę lat 80.<sup>52</sup>, również przecież idealizowaną i sentymentalizowaną, także w odniesieniu do polityki: *wprawdzie rządy Reagana były ostro dyskutowane w tamtej dekadzie, [jednak] mitotwórcze siły działające w życiu politycznym Ameryki zminimalizowały kontrowersje, jego samego czyniąc wzorcową postacią*<sup>53</sup>.

Ogólny trend wyznaczyło *Amerykańskie graffiti* obrazujące jedną noc w małym, prowincjonalnym miasteczku i przywołujące nastoletnie lata reżysera. To *film kreujący świat zmitologizowany przez przywołanie trzech elementów. (...) Są nimi: miejsce, wokół którego rozgrywają się wydarzenia przedstawione i gdzie zbiegają się ścieżki wszystkich postaci (...), mityczny bohater (...) oraz rozpoznawalne elementy wizualne*<sup>54</sup>. Sposób ich wykorzystania (a także przebojów muzycznych) stał się charakterystyczny dla wszystkich późniejszych filmów. Dzieło Lucasa zaczyna się bowiem od słynnej piosenki *Rock Around the Clock* w wykonaniu Bill Haley & His Comets, znanej ze *Szkolnej dżungli*. W obrazie Brooksa piosenka rock’n’rollowa nie tylko po raz pierwszy w ogóle została wykorzystana na ekranie w produkcji wielkiej wytwórni – jeszcze w *Dzikim* muzyką buntowników był ostry jazz – ale była też wyrazistym sygnałem odrębności, zadziorności i konfrontacyjności kultury młodzieżowej. W *Amerykańskim graffiti* służy jedynie jako wprowadzenie do ciepłego klimatu nieco humorystycznych wspomnień grupki przyjaciół spędzających czas w kinach samochodowych, w lokalnym *drive in*, na podrywaniu dziewczyn i jeźdźeniu autami po podmiejskich ulicach. W chłopakach odzianych w białe podkoszulki, skórzane kurtki i dżinsy łatwo rozpoznać kolejne imitacje Deana



*Dirty Dancing*, reż. Emile Ardolino (1987)

i Brando, a w charakterystycznych, zaczesanych do góry włosach – echa mody wprowadzonej przez Elvisa Presleya (skądinąd będącego gwiazdą całej serii muzycznych *teenpics* łączących wątki przestępczości wśród nieletnich i filmów motocyklowych, na przykład *Więzienny rock*). Nastoletni „rebelianci” – w wersji mniej lub bardziej serio – poza *Amerykańskim graffiti* pojawiają się między innymi w obu częściach *Grease*, w *Dirty Dancing*, *Beksie* (najwyraźniej nawiązującym właśnie do filmu z Presleyem) i *Rumble Fish*. Tu bohater grany przez idola lat 80., Micky’ego Rourke’a, w ogóle nie ma imienia, a jedynie wszystko mówiący pseudonim – „Biker Boy” – i jest oczywiście „typem idealnym” buntownika, którego mit przesłania i organizuje egzystencję nastolatków z małego miasteczka. „Biker Boy” to ów „mityczny bohater”, pełniący w *Rumble Fish* nieco podobną rolę jak „Wolfman Jack” w *Amerykańskim graffiti* (mimo odmiennej poetyki i nastroju obu filmów).

Cudzyłów przy słowie rebelianci nie jest jednak przypadkowy – o ile bowiem *Dziki*, *Buntownik bez powodu* czy *Szkolna dżungla* były polem ścierania się łago-



dzącego dydaktyzmu z autentyzmem buntu, o tyle ten ostatni został w latach 80. całkowicie wyeliminowany z rock'n'rollowego pejzażu, nawet w *Rumble Fish* bardziej tematyzującym nostalgię (przez formalne techniki dystansujące) niż nostalgicznym *per se*. Bunt zostaje tu sprowadzony właściwie wyłącznie do stroju, będącego raczej bezrefleksyjnie przywdzianym kostiumem, oraz muzyki – nawet nie do kwestii tożsamościowych bądź seksualnych, nie mówiąc już o polityce i zasadach społecznych (na przykład kwestia praw człowieka i równouprawnienia mniejszości). To całkowicie odrywa bunt od jego rzeczywistego kontekstu, łagodzi, oswaja, a nawet ubiera w konserwatywne treści, a zatem unieważnia jego rewolucyjny potencjał. Dokonuje się tu więc proces dokładnie odwrotny niż ten zachodzący w wypadku gatunków progresywnych, w których jedną ze strategii *zachowywania pewnych cech formuły gatunkowej, przy jednoczesnym posługiwaniu się logiką nieumiarkowania (...)* było *wypełnianie fabuły elementami subwersywnymi (seksualnymi, skatologicznymi, tanatologicznymi), które podlegały represjonowaniu (wyciszeniu) w modelu klasycznym*<sup>55</sup>. W filmach o epoce rock'n'rolla wszelkie treści subwersywne zostają na powrót wyparte przez te konserwatywne, jednak przy zachowaniu podstawowych struktur fabularnych i gatunkowych (między innymi przenoszenie wzorców *biker movies* i *teenpics*).

Nostalgiczne filmy lat 80., mniej lub bardziej zgrabnym łukiem omijając okres kontestacji, ignorują więc (ale też unieważniają przez zawłaszczenie ikoniczne i narracyjne) obserwację, że *rok 1955 przyniósł zapowiedź nadchodzącego roku 1968, którego punktem szczytowym były antywojenne zamieszki podczas narodowej konwencji Demokratów*<sup>56</sup>. Obrazem, który pokazuje tę tendencję najlepiej, jest jednak *Footloose*. Świat w nim przedstawiony jest niemal wprost wyjęty z ery Eisenhowera – prowincjonalne amerykańskie miasteczka egzystują w filmowym bezczasie. Główny bohater Ren (Kevin Bacon) przybywa na prowincję, gdzie okazuje się, że taniec i muzyka rozrywkowa są zakazane. Ren wyraża natomiast swą indywidualność właśnie w tej sferze ekspresji, podejmuje więc próbę „buntu” i rzuca wyzwanie „nierozumiejącemu dorosłemu” – lokalnemu pastorowi (John Lithgow) – chcąc zorganizować szkolną potańcówkę. W sukurs bohaterowi przychodzi córka pastora Ariel (Lori Singer), jednak nieprzypadkowo symbolem jej buntu przeciw surowym regułom są wielokrotnie eksponowane czerwone kowbojki, kojarzone z najbardziej konserwatywnymi stronami Stanów Zjednoczonych. Także gdy nastolatki jadą do sąsiedniego miasteczka – gdzie muzyka rozrywkowa nie jest zabroniona – okazuje się, że w rytm owych zakazanych, „wywrotowych” piosenek tańczą właśnie kowboje, a cała impreza przypomina raczej (także kowbojski) *squere dance* niż – faktycznie seksualny – *dirty dancing* z przeboju z Patrickiem Swayze. Co więcej, w finale *Footloose* – gdy Renowi udaje się pogodzić wszystkie generacje, a pastor zmienia się w dorosłego „rozumiejącego”, który w dodatku miał powód, by zakazać tańców – zabawie wcale nie towarzyszy jazz ani rock'n'roll, ale lekki i niezbyt zapamiętywalny pop, pozbawiony jakiegokolwiek potencjału subwersywnego<sup>57</sup>.

Łatwo zauważyć, że w kinie lat 50. buntowali się przede wszystkim chłopcy. W przypadku dziewczyn zjawisko to marginalizowano (role epizodyczne) i łagodowano (na przykład – wbrew kreowanemu przez siebie pozorom – „grzeczna” Judy z *Buntownika bez powodu* czy Anita /nagrodzona Oscarem Rita Moreno/ z *West Side Story* – tu tonowana przez konwencję musicalu i proamerykańskość bohaterki)

albo też bohaterki były medium między wyalienowanym bohaterem a społeczeństwem, na którego łono go zresztą przywracały (Kathie /Mary Murphy/ w *Dzikim*). Zapewne także z tego powodu kobiece gwiazdy lat 50. nie były przywoływane w sposób analogiczny do Brando, Deana i Presleya (być może działa się tak również dlatego, że – mimo niewątpliwego talentu Natalie Wood – po prostu w *teenpics* brakowało aktorek o porównywalnej skali charyzmy; nikt też nie pisał dla dziewcząt takich ról). Kobiety to więc także kopie, ale tym razem już bez oryginału, symulakra będące summą określonej mody – biustonoszy typu torpeda, białych skarpetek do kostek, szerokich, pastelowych spódnic i niewinnych kucyków. Są stereotypami, podobnie zresztą jak wyprani z osobowości chłopcy stanowiący już tylko blade kalki swych idoli. Doskonale obrazuje to zwłaszcza *Grease*, gdzie dominują dwie bohaterki i dwa cytaty z klasyki kina. Sandy (Olivia Newton John) to „pierwsza naiwna”, Betty (Stockard Channing) jest z kolei „niegrzeczną dziewczynką”. Pierwsza zostaje porównana do jasnowłosej *all American* Sandry Dee, druga jest z kolei wyraźnie wystylizowana na jej przeciwieństwo, czyli Anitę z *West Side Story* – doświadczoną, drapieżną i nieco erotyczną<sup>58</sup> (w *Grease* odpowiednio mniej). Dla Betty kończy się to niechcianą ciążą, podczas gdy Sandy zdobywa miłość ukochanego Dany’ego (John Travolta). Taki finał nie jest może dydaktyczną przestrożą przed zbyt rozrywkowym stylem życia (to byłoby jednak chyba zbyt naiwne), ale w oczywisty sposób wpisuje się w konserwatywną wizję świata dominującą w filmie i jego kontynuacji, gdzie (znowu pozornie) zbuntowana Stephanie (Michelle Pfeiffer) w końcu obdarza uczuciem sympatycznego i porządnego Michaela (Maxwell Caulfield). W finałach obu tych filmów doskonale widać strategię unieważniania rebelii. Problemem stojącym na drodze do szczęścia obu par – Sandy i Dany’ego oraz Michaela i Stephanie – jest przynależność do różnych szkolnych grup. Sandy i Michael to bowiem typy „dziewczyna i chłopak z sąsiedztwa”, Dany i Stephanie należą zaś do „gangów”. Zakończenia obu części *Grease* pokazują jednak, że te przynależności/tożsamości nie tylko są umownymi kostiumami, ale wręcz funkcjonują wymiennie. Sandy przebiera się za rock’n’rollowego „kociaka”, z kolei Dany przywdziewa – zamiast swego „umundurowania”, czyli skórzanej kurtki – bluzę szkolnego sportowca. Stephanie odkrywa natomiast, że tajemniczy motocyklista, który pobudzał jej wyobraźnię – *cool rider* – to nie kto inny tylko prymus Michael, nieskutecznie próbujący zdobyć jej serce korepetycjami z Szekspira. Także w innych filmach okazuje się, że dziki buntownik tak naprawdę jest miłym chłopcem dążącym do stabilizacji i stateczności na przedmieściu (na przykład w *Peggy Sue wyszła za mąż*, *Dirty Dancing* czy *Footloose*).

Na tym tle interesującym wyjątkiem – także dlatego, że (obok *Powrotu do przeszłości*) jest jednym z najbardziej udanych nostalgiczych filmów – okazuje się *Dirty Dancing*. Jest on stosunkowo najmniej konserwatywny, a najważniejsza jest tu główna bohaterka Frances „Baby” Houseman (Jennifer Grey) i jej transgresja, co nieco zbliża strategię filmu do tematyzowania konfliktu obecnego we wspomnianych dziełach z lat 50. Chociaż na buntownika jest wystylizowany – za pomocą obowiązkowych dżinsów, podkoszulka i skórzanej kurtki – ukochany „Baby”, Johnny (Patrick Swayze), chłopak z niższej klasy społecznej oraz instruktor tańca w letnim kurorcie, to jednak ona (faktycznie, a nie jedynie pozornie) wyłamuje się z reguł społecznych, zwłaszcza tych nałożonych na kobiecą seksualność. Podobnie jak w *Footloose* bunt bohatera zostaje sprowadzony do jego pragnienia, by wyko-



*Peggy Sue wyszła za mąż*, reż. Francis Ford Coppola (1986)

nywać tańce inne niż zalecone przez dyrekcję hotelu, co jest oczywiście strategią osłabiającą i włączającą go w ramy konwencji. Jednak dla „Baby” tytułowy *dirty dancing* stanie się z jednej strony symbolem koniecznego pożegnania dzieciństwa i przejścia w dorosłość, ale z drugiej – wspomnianej transgresji, chociażby dlatego, że to ona (wbrew otoczeniu) inicjuje relację z Johnnym i jest przez cały czas stroną aktywną, wręcz walczącą. Wyłamuje się więc nie tylko ze stereotypowej roli społecznej przewidzianej dla „dziewczyny z dobrego domu”, ale też z typowej roli kobiecej w filmie nostalgicznym. Wprawdzie w finale wakacyjny romans, w końcu zaakceptowany przez rodziców „Baby”, dobiega końca i następuje – zgodny z regułami melodramatycznymi – powrót do *status quo* (warto zaznaczyć, że w scenie końcowej wszyscy bohaterowie tańczą – nie aż taki wywrotowy – *dirty dancing*), ale z drugiej strony akurat tutaj faktycznie jest pokazane odchodzenie pewnej epoki. Film jest więc oczywiście nostalgiczny, jednak nie oferuje bezczasu i poczucia wiecznego trwania mitycznej ostatniej dekady amerykańskiej niewinności, lecz jej utratę. Tylko częściowo wpisuje się zatem w przedstawioną przez Boym strategię: *Amerykanie są postrzegani jako antyhistoryczni, a jednak podbój przeszłości i ob-*



*American Graffiti*, reż. George Lucas (1973)

sesja na temat korzeni oraz tożsamości są wszechobecne. Można więc mówić o „wtłaczaniu nostalgii” w rynek jako strategii marketingowej, która zmusza klientów do tęsknoty za czymś, czego nie utracili<sup>59</sup>. *Dirty Dancing* jest też zatem obrazem elegijnym, zwłaszcza że już w pierwszych zdaniach narracji z offu prowadzonej przez „Baby” dobitnie jest zaznaczony czas akcji, nieprzypadkowo będący symbolicznym końcem owej dekady: *To było lato 1963 (...) zanim zabito prezydenta Kennedy’ego, przed Beatlesami, kiedy chciałam się przyłączyć do Korpusu Pokoju i myślałam, że nie znajdę mężczyzny lepszego od taty.*

Podobnie łagodzący i ciepły przekaz płynie z *Powrotu do przyszłości* oraz *Peggy Sue wyszła za mąż*. Lata 50. w obu filmach – u Zemeckisa z komediową błyskotliwością wykorzystującą cały zespół odniesień do kultury młodzieżowej, u Coppoli z sentymentem – są ukazane jako utracona idylla. Zarówno Marty McFly (Michael J. Fox), jak i Peggy Sue (Kathleen Turner) przenosząc się w czasie, dostają szansę skorygowania rzeczywistości – przyszłości, w której wszystko poszło nie tak, jak powinno. Niezależnie od tego, że Marty uczy swych rówieśników z ery Eisenhowera gitarowych *riffów* i *kontestacyjnego luzu*<sup>60</sup> (po raz kolejny kontestacja zostaje tu jednak sprowadzona tylko do muzyki, która – inaczej niż w rzeczywistości – pełni tylko funkcję czysto rozrywkową), a Peggy Sue chce diametralnie zmienić swoje życie, ich działania prowadzą tylko do przywrócenia, a raczej ulepszenia *status quo*. Peggy pozwala sobie wprawdzie na noc ze szkolnym buntownikiem, ale wychodzi za mąż za tego samego chłopaka. Marty, przenosząc się do czasów młodości rodziców, musi pomóc swemu nierozgarniętemu ojcu w zdobyciu serca matki, ale dodatkowo udaje mu się przemienić go z „geeka” zafascynowanego kulturą młodzieżową (a konkretnie science fiction oraz komiksami) i skazanego na życiową porażkę w odnoszącego sukcesy „mężczyznę w szarym garniturze” idealnie wpasowującego się w amerykańską prosperity i mentalność korporacyjną. Odcięcie od „nastokultury” sprowadzanej do poszczególnych zachowań i artefaktów, powiązane z jednoczesnym fetyszyzowaniem jej łobuzerskiego uroku, jest też widoczne w drugiej części trylogii – *Powrocie do przyszłości II* (*Back to the Future II*, 1989, reż. Robert Zemeckis)<sup>61</sup>. Tutaj z kolei okazuje się, że źródłem wszystkich problemów w dorosłym życiu Marty’ego był udział w *chicken race*. Zemeckis ukazuje więc elementy kojarzone ze stylem życia nastolatków albo jako pozbawione pierwiastka buntowniczego (rock’n’roll, w tym wypadku *Johhny Be Good* Chucka Berry’ego), albo jako niebezpieczne i infantylne. Oczywiście trudno odmówić mu racji. Jak zauważają badacze kontestacji, została ona natychmiast zaanektowana przez wielkie korporacje. *Najnowsze prace proponują zatem przesunąć akcent z badań nad kontrkulturą jako taką na dotąd zdecydowanie ignorowaną historię biznesu i korporacjonizmu. Nie da się zrozumieć znaczenia lat sześćdziesiątych bez uwzględnienia entuzjazmu zwykłych przedstawicieli klasy średniej i nowego pokolenia menedżerów dla rewolucji kulturowej (...). Nowy duch kapitalizmu (...) narodził się w momencie, kiedy specjaliści od zarządzania zaadaptowali język kontrkultury jako sposób artykułowania krytyki społecznej (...), a większość artystycznej krytyki kapitalizmu, która pojawiła się w okolicach 1968 roku, została zaincorporowana z sukcesem do sfery biznesu*<sup>62</sup>. Wyścigi były z kolei niebezpieczne i dziecinne, niektóre gangi groźne, a kultura młodzieżowa – jak wspominałam – wchodziła w alianse z narkotykową (czyli tym, co nielegalne). Istotą rzeczy jest jednak to, że filmy nostalgiczne pokazują te zjawiska jako zawieszony w próżni społecznej i pozbawiony jakiegokolwiek kontekstu. Dobrze obrazuje to *Peggy Sue wyszła za mąż*. Bohaterka, której przynależność do piątej dekady XX w. jest pokazana na samym początku, gdy jako jedyna przybywa na zjazd szkolny ubrana w sukienkę z epoki, postrzega te lata jako niezachwianą idyllę całkowicie odciętą od tego, przeciw czemu występowała kontestacja i co było poruszane w wybranych filmach nakręconych w latach 50., chociażby kwestii społecznych (pokazanych na przykład w *Szkolnej dżungli*). Jedyne buntowniki (beatnik oznaczony przez literaturę, którą czyta, i strój – nieodłączną kurtkę) okazuje się tu nieco



pretensjonalnym chłopcem marzącym o beztroskim życiu poligamisty na farmie w Utah. Najbardziej znamieną kwestia pada natomiast w odniesieniu do pokolenia rodziców: *To tylko inna generacja*.

### Demitologizacja i fetyszyzacja

Choć lata 90. nie fascynowały się już tak bardzo erą Eisenhowera – dla przykładu Quentin Tarantino w *Pulp Fiction* (1994), w słynnej scenie konkursu tanecznego, już ironicznie tematyzuje obsesję fetyszyzacji tych czasów – ostatniej dekadzie amerykańskiej niewinności nie jest dane doświadczenie przemijania, choć koniec XX i XXI w. przynoszą diametralną zmianę optyki. Może nie jest to najbardziej popularny trend we współczesnym kinie, jednak jego autorzy tworzą w dzisiejszej kinematografii amerykańskiej zjawisko dające się zauważyć, pozwalające na wyodrębnienie oraz interpretację dzieł opartą właśnie na ocenie czasów, w których rozgrywa się akcja. Co najistotniejsze, ta fala powrotów – filmów i seriali nowej generacji osadzonych w piątej i szóstej dekadzie XX w. – to w większości obrazy o silnym ładunku krytycznym, poszerzające pole widzenia i w świadomy sposób włączające w świat przedstawiony zrodzone później koncepcje, diagnozy i obserwacje społeczne (na przykład wyraźne odniesienia do *Mistyki kobiecości* Betty Friedan – książki, która zapoczątkowała drugą falę feminizmu – w *Mad Men* /od 2007/). W produkcjach tych, między innymi *Miasteczku Pleasantville* (*Pleasantville*, 1998, reż. Gary Ross), *Daleko od nieba* (*Far from Heaven*, 2002, reż. Todd Haynes), *Godzinach* (*The Hours*, 2002, reż. Stephen Daldry), *Drodze do szczęścia* (*Revolutionary Road*, 2008, reż. Sam Mendes) bądź serialach *Mad Men* i *Masters of Sex* (od 2013), staranna stylizacja nie służy bowiem konserwatywnemu przesłaniu i zaspokajaniu tęsknoty za ową mityczną „najszcześniejszą epoką”, lecz zdecydowanej, a wręcz radykalnej krytyce obecnej już w kinie lat 50. i wskazaniu, że nigdy nie było czegoś takiego, jak „amerykańska niewinność”. Wspomniane dzieła (których liczbę można oczywiście powiększyć) bezwzględnie rozbijają amerykańskie mity, jednocześnie zwodząc nostalgicznym sztafżem. Podobnie jak kontestatorzy, twórcy ci patrzą na erę Eisenhowera i znajdują tam nie tylko dowody na konformizm, który doprowadził kulturę starszej generacji do bankructwa (...), ale też represję seksualną (...) i słabość instytucji<sup>63</sup>.

Estetyka tych filmów – bardzo staranna stylizacja – jest tu istotna i dość znacząco przeddefiniuje kategorię „filmu nostalgicznego”. Zjawisko to bowiem jeszcze w latach 70., na fali *retro-noir*, zaczęło być utożsamiane ze stylem, który był jego warunkiem nie tylko koniecznym, ale wręcz wystarczającym, co zostało utrwalone właśnie w latach 80., gdy konserwatywne przesłanie całkowicie zawłaszczyło aspekt wizualny. Wspomniani twórcy współcześni pokazują natomiast, że nie każde sięganie w przeszłość jest nostalgiczne, nie każde jest z definicji zachowawcze. Odbywa się to zarówno na poziomie fabuł demitologizujących przedstawione czasy oraz reguły gatunkowe filmów popularnych w erze Eisenhowera (tym razem nawiązania do melodramatów rodzinnych wyparły kino młodzieżowe), jak i przez tematyzowanie roli stylizacji, pokazywanie jej zwodniczego uroku, czego mistrzowskim przykładem jest *Mad Men*. Tam też z ust głównego bohatera padają znamienne słowa, gorzko powracające do diagnoz stawianych przez Richarda Brooksa i Nicholasa Raya, ale tym razem bez ich naiwnego optymizmu i dydak-

tyzmu. Kwestia ta daje też odpowiedź na pytanie, czy ktoś w kinie i telewizji zastanawia się nad pokoleniem, przeciw któremu buntowali się młodociani bohaterowie. Don Draper (Jon Hamm) podsumowuje swoją generację (bohater kończy czterdzieści lat w pamiętnym 1968 r.) słowami: *Dzieciaki nie mają z kogo czerpać przykładu, bo to my jesteśmy dla nich przykładem.*

PATRYCJA WŁODEK

- <sup>1</sup> S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, s. 58.
- <sup>2</sup> Tamże, s. XIII.
- <sup>3</sup> Tamże, s. XV.
- <sup>4</sup> Wystarczy przywołać tu kategorię brytyjskiego kina dziedzictwa i narosłe wokół niej dyskusje.
- <sup>5</sup> F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, tłum. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 75.
- <sup>6</sup> S. Reynolds, *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, Faber and Faber, New York 2011, s. XII.
- <sup>7</sup> Tamże, s. XIII.
- <sup>8</sup> W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Muza, Warszawa 2005, s. 62.
- <sup>9</sup> S. Boym, dz. cyt., s. XIII.
- <sup>10</sup> W. J. Burszta, W. Kuligowski, dz. cyt., s. 63.
- <sup>11</sup> F. Jameson, dz. cyt., s. 76.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 75-76.
- <sup>13</sup> Jak w filmach *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967, reż. Arthur Penn), *Butch Cassidy i Sundance Kid* (*Butch Cassidy and Sundance Kid*, 1969, reż. George Roy Hill), *Dzika banda* (*The Wild Bunch*, 1969, reż. Sam Peckinpah).
- <sup>14</sup> Na przykład *Chinatown* (1974, reż. Roman Polański), *Zegnaj, laleczko* (*Farewell My Lovley*, 1975, reż. Dick Richards).
- <sup>15</sup> Konrad Klejsa zwraca uwagę, że takie filmy, jak *Bonnie i Clyde*, były postrzegane przez pryzmat tego, co rzeczywiście działo się na ulicach wielu amerykańskich miast (tenże, *Filmowe oblicza kontestacji*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008, s. 149).
- <sup>16</sup> Tym umownym terminem (który będę stosowała wymiennie z – także w tym wypadku umownymi – określeniami „lata 50.” i „era Eisenhowera”) nazywa się okres powojennej prosperity, zwłaszcza lata 50., ale rozciągnięte do 1963 r., kiedy „niewinność” symbolicznie zakończył zamach na prezydenta Kennedy’ego.
- <sup>17</sup> Por. S. Faludi, *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, tłum. A. Dzierzowska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2013.
- <sup>18</sup> S. Price, *Hollywood In the Age of Reagan*, w: *Contemporary American Cinema*, red. L. R. Williams, M. Hammond, Open University Press, London – Boston 2006, s. 235.
- <sup>19</sup> S. Price, *Introduction: Movies and the 1980s*, w: *American Cinema of the 1980s. Themes and Variations*, red. tenże, Rutgers University Press, Brunswick, New Jersey 2007, s. 13.
- <sup>20</sup> Za początek Kina Nowej Przygody uważa się rok 1977, jednak największy rozkwit tego zjawiska przypadł na lata 80. i właśnie z nimi jest ono kojarzone, co było związane z premierą filmu *Indiana Jones i poszukiwacze zaginionej arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, reż. Steven Spielberg).
- <sup>21</sup> S. Price, *Introduction: Movies and the 1980s*, dz. cyt., s. 12.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 11.
- <sup>23</sup> Por. film dokumentalny *Między paranoją a science fiction w Hollywood* (*Science-fiction et paranoïa. La culture de la peur aux Etats-Unis*, 2011, reż. Clara i Julia Kuperberg).
- <sup>24</sup> J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, w: *Kino Nowej Przygody*, red. tenże, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 6.
- <sup>25</sup> Realizowano także remaki klasycznych filmów science fiction, takich jak *Inwazja porywczy ciał* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, reż. Don Siegel), *Istota z innego świata* (*The Thing From Another World*, 1951, reż. Christian Nyby), *Najeźdźcy z Marsa* (*Invaders from Mars*, 1953, reż. William Cameron Menzies).
- <sup>26</sup> S. Boym, dz. cyt., s. XIII.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 33.
- <sup>28</sup> J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 1998, s. 144.
- <sup>29</sup> M. Wood, *America in the Movies*, Columbia University Press, New York 1989, s. 72.
- <sup>30</sup> Od tamtego czasu kurtka funkcjonuje w kinie amerykańskim jako symbol buntu, alienacji i indywidualności bohatera – na poważnie bądź ironicznie; wystarczy przywołać *Buntownika bez powodu* (*Rebel Without a Cause*,

- 1955, reż. Nicholas Ray), *Dzikiego (The Wild One)*, 1953, reż. László Benedek), *Jak ptaki bez gniazd (The Fugitive Kind)*, 1960, reż. Sidney Lumet), *Dzikość serca (Wild at Heart)*, 1990, reż. David Lynch), *Drive* (2011, reż. Nicolas Winding Refn), *Drugie oblicze (The Place Beyond the Pines)*, 2012, reż. Derek Cianfrance).
- <sup>31</sup> W. J. Burszta, W. Kuligowski, dz. cyt., s. 29.
- <sup>32</sup> J. Hoberman, J. Rosenbaum, *Midnight Movies. Seans o północy*, tłum. Michał Oleszczyk, Korporacja ha!art, Warszawa – Kraków 2011, s. 119.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 119.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 120; tu istotną rolę odegrał Roger Corman – legendarny i kultowy producent oraz reżyser.
- <sup>35</sup> W literaturze można wskazać na *Buszującego w zbożu* (1951) J. D. Salinger’a i utwory beatników, z *W drodze* (1957) Jacka Kerouaca na czele.
- <sup>36</sup> J. Lewis, *Movies and Growing Up... Absurd*, w: *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*, red. M. Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick – London 2005, s. 145.
- <sup>37</sup> Działa tu mechanizm znany także m.in. z westernów, w finałach których „samotny jeździec” musiał albo opuścić społeczność – jako do niej niepasujący – albo w niej osiąść u boku kobiety reprezentującej tradycyjne wartości.
- <sup>38</sup> Por. na przykład film dokumentalny *Celuloidowy schowek (The Celluloid Closet)*, 1995, reż. Jeffrey Friedman, Rob Epstein); V. Russo, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*, Harper & Row, New York 1987.
- <sup>39</sup> J. Hoberman, J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 121.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 121.
- <sup>41</sup> Co interesujące, film ten, ze względu na swój temat – czyli przestępczość młodocianych – oraz ukazanie wielorasowej szkoły średniej, został uznany za antyamerykański i po interwencji ambasadora Stanów Zjednoczonych we Włoszech w ostatniej chwili wycofany z festiwalu w Wenecji.
- <sup>42</sup> Por. P. Lev, *The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959*, University of California Press, Berkley – Los Angeles – London, s. 248.
- <sup>43</sup> J. Lewis, dz. cyt., s. 144.
- <sup>44</sup> J. Hoberman, J. Rosenbaum, dz. cyt., s. 118.
- <sup>45</sup> W roku 1987 i 1990 Stone zdobył dwa Oscary (reżyseria i scenariusz) za antywietnamskie filmy ostro krytykujące Amerykę, czyli za *Pluton (Platoon)*, 1986) i *Urodzonego 4 lipca (Born on the Fourth of July)*, 1989).
- <sup>46</sup> Reagan – niedysiejszy aktor – był zresztą aktywny w czasach maccartyzmu w Hollywood.
- <sup>47</sup> R. Syska, *Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa*, „Ekran” 2012, nr 5, s. 16.
- <sup>48</sup> A. Pitrus, *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Rabid, Kraków 2010, s. 146.
- <sup>49</sup> S. Boym, dz. cyt., s. XIV.
- <sup>50</sup> Tamże, s. XV.
- <sup>51</sup> Tamże, s. XVII.
- <sup>52</sup> Dobrym przykładem tego zjawiska jest serial *Freaks and Geeks* z 1999 r., którego akcja jest osadzona w latach 80. w szkole średniej, a typ buntownika kreuje James Franco.
- <sup>53</sup> S. Price, *Introduction: Movies and the 1980s*, dz. cyt., s. 11.
- <sup>54</sup> A. Pitrus, dz. cyt., s. 147.
- <sup>55</sup> K. Klejsa, dz. cyt., s. 122.
- <sup>56</sup> J. Lewis, dz. cyt., s. 153.
- <sup>57</sup> W *Gorące sobotniej nocy (Saturday Night Fever)*, 1977, reż. John Badham), hicie z Johnem Travoltą w roli głównej, muzyką wyrażającą niezgodę na otoczenie jest disco.
- <sup>58</sup> Postać Anity jest też – zgodnie z hollywoodzkim stereotypem – erotyzowana ze względu na pochodzenie, bowiem film rozgrywa się w środowisku mieszanym etnicznie, a grającą ją Rita Moreno urodziła się w Puerto Rico.
- <sup>59</sup> S. Boym, dz. cyt., s. 37.
- <sup>60</sup> R. Syska, dz. cyt., s. 18.
- <sup>61</sup> Znamienne, że w trzeciej części trylogii – *Powrocie do przyszłości III (Back to the Future III)*, 1990, reż. Robert Zemeckis) – Marty trafia na Dziki Zachód, kolebkę amerykańskiego konserwatyzmu.
- <sup>62</sup> W. J. Burszta, *Komunikacja i zasoby kultury*, w: tenże, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, PIW, Warszawa 2008, s. 123-124.
- <sup>63</sup> J. Lewis, dz. cyt., s. 153.