

„Kwartalnik Filmowy” nr 109 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.281>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji
Narodowej w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0003-4019-3727>

Amerykańskie przedmieścia w cieniu wielkiego miasta

Słowa kluczowe:

kino
amerykańskie;
przedmieścia;
urbanistyka;
terytorium
symboliczne;
ideologia;
kapitalizm

Abstrakt

Przedmieścia to Rosja, tylko że z pieniędzmi – ten żart przytoczony przez Williama H. Whyte’a w słynnej książce *The Organization Man* wskazuje na co najmniej ambiwalentny status dzielnic podmiejskich, obecny także w reprezentacjach kulturowych. Z jednej strony suburbia pozostają faktem urbanistycznym, z drugiej – niemal od razu stały się przestrzenią w równym stopniu namacalną, jak i symboliczną oraz mityczną, mikrokosmosem całego społeczeństwa oraz zideologizowaną metonimią znacznie szerszych pojęć kluczowych dla powojennej Ameryki, takich jak naród, kapitalizm, bezpieczeństwo, *pax Americana*. W swym tekście autorka koncentruje się na mechanizmach oraz przyczynach wytwarzania przez kino przedmieść jako terytorium symbolicznego, stawiając pytanie o to, skąd w amerykańskim imaginariu wzięły się suburbia i poszukując jej w kolejnych epokach reprezentacji, od okresu powojennego po współczesność, w wymiarze synchronicznym i diachronicznym.

Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas III Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców („Przestrzenie – praktyki – artykulacje”, Uniwersytet Łódzki, Łódź, 17-19 czerwca 2019 r.).

Przedmieścia są nudne. Taki wizerunek – omalże od początku ich dominacji w amerykańskim podmiejskim krajobrazie – fundował wyobrażenie i funkcjonowanie suburbiów, zarówno topograficzne, architektoniczne, jak i na obszarze przekonań społecznych oraz reprezentacji kulturowych. Zarazem jednak przedmieścia są jedną z najbardziej zmitologizowanych przestrzeni amerykańskiej kultury – wszechobecne i anonimowe zarazem. O ile legendarny status innych terytoriów, na przykład Dzikiego Zachodu bądź gangsterskiej metropolii, opiera się na dynamice przygody i podboju lub bijącego, gorączkowego pulsu miasta, to przedmieścia są paradoksalnie szczególnie podatne na praktyki mitotwórcze właśnie przez ów brak wyrazistości, przez immanentną przeciętność i grzeszność. Także filmowe i telewizyjne reprezentacje suburbiów od samego początku oscylowały wokół tych skrajności, przede wszystkim w kinie obyczajowym¹, gwarantującym ich medialne trwanie. Jako modelowy przykład tekstów zbiorowych², rozpatrywanych nie ze względu na cechy indywidualne i w kategoriach artystycznych, lecz jako nośniki *zbiorowych tożsamości, obrazów historii, wartości i norm*³, przedmieście pokazywało (i reprodukowało) zarówno społeczne fantazje o ideale, jak i definiowało lęki przed tym, co może go zaburzyć.

Idea przedmieść

Pierwsze osiedla o charakterze pozamiejskim powstawały w Stanach Zjednoczonych już w XIX w. – od razu w opozycji do tkanki miejskiej. Frederick Law Olmsted, słynny planista Nowego Jorku i projektant Central Parku, uważał, że *wypoczynek i metropolia wzajemnie się wykluczają*⁴, powstawanie osiedli przedmiejskich miało więc służyć w dużej mierze podniesieniu jakości życia oraz zmianom w kulturze pracy. Naprawdę znaczące zmiany zarówno w urbanistyce i dominującym modelu architektury, jak też w świadomości zbiorowej przyniosła jednak dopiero powojenna fala suburbizacji. Zapoczątkowana w 1947 r. inwestycją firmy Williama Levitta, inicjującą masową produkcję wedle powielanego w całym kraju modelu, miała szczególnie wpływ na procesy społeczno-kulturowe związane z powojenną prosperity i konsumpcją. Dając poczucie spełnienia amerykańskiego snu, przedmieścia od początku były *tworem bardziej społecznym niż architektonicznym*⁵ bądź geograficzno-urbanistycznym, radykalnie przekształcając nie tylko przestrzeń, ale też strukturę społeczną, na nowo tworząc klasę średnią oraz redefiniując znaczenie rodziny i domu.

Jest to powód, dla którego przedmieścia od początku były postrzegane w kategoriach rozwijanych dziś w ramach zwrotu przestrzennego⁶, za swój przedmiot obierającego *przestrzeń traktowaną jako konstrukt kulturowy i społeczny*⁷, rezultat praktyk kulturowych oraz tekstowych (tworzenie literatury, filmów, tekstów medialnych). Podejście to podkreśla medialny i konstruktywistyczny charakter przestrzeni, a w obliczu obserwacji, że *narracje spacialne mogą stanowić narzędzie służące do konstruowania geografii wyobrażonej, która nakłada się na pozaliterackie [bądź pozamedialne] krajobrazy oraz zmienia ich realną percepcję*⁸, każe zastanowić się nad kierunkiem wektorów wpływu. Czy to przedmieścia, jako regulowany projekt architektoniczno-urbanistyczno-społeczny, ufundowały swój wizerunek – w mediach obecny od początku (nie tylko w kinie i prężnie rozwijającej się wówczas telewizji, ale też w prasie i reklamach) – czy raczej ich postrzeganie to rezultat określonego i spójnego obrazu medialnego, który nigdy nie był neutralny?

Niewątpliwie od samego początku architekturę przedmieść wpisywano w projekt ideologiczny związany z funkcjonowaniem powojennej Ameryki. Były one przestrzenią instytucjonalnego wytwarzania oraz reprodukcji nowych ram społecznych, właściwych dla stereotypowego *American way of life* opartego na konsumpcji rodzinnej oraz powrocie do tradycyjnego podziału ról płciowych. Właśnie te kwestie – genderowe, konsumpcyjne

oraz powiązane z imperatywem unifikacji (przestrzennej i społecznej⁹) – przełożyły się na postrzeganie przedmieść jako *centrum znaczenia i wizualne wyobrażenie typowego, a nawet stereotypowego, amerykańskiego snu*¹⁰. Przy czym obserwację, że *krajobraz amerykańskich przedmieść jest na równi ideą, co rzeczywistością (...) obrazującą relację między pejzażem a kulturą*¹¹, najlepiej ilustruje dążenie do homogenizacji opartej na całkowitej kontroli nad krajobrazem, wypełnionym identycznymi pod względem architektonicznym domami i ogródkami. Co nawet ważniejsze, homogeniczna przestrzeń była równoznaczna z kategorią odgórnie wyznaczonych nabywców – „akceptowalnych” pod względem przynależności klasowej i rasowej. Z jednej strony nastąpiło wprawdzie znaczące spłaszczenie klasowe, a różnice między mieszkańcami należącymi do nowej klasy średniej były niwelowane. Z drugiej jednak konsekwencją takiej unifikacji było dalsze różnicowanie i tak posegregowanej rzeczywistości rasowej, zawarte w określeniu „ucieczka białych” (*white flight*)¹², którzy opuszczali centra wielkich miast, a wraz z nimi – zamieszkujących je przedstawiciele odmiennych ras i klas. W latach 50. amerykański sen wiązał się ze statusem i stylem życia białej klasy średniej, odseparowanej przestrzennie od wszelkich innych, a zarazem wyznaczającej poziom aspiracji, co wynikało z natychmiastowego podchwycenia idei przedmieść przez media.

Reprezentacje przedmieść¹³

Przedmieścia, z jednej strony jako namacalny byt urbanistyczny, z drugiej w wymiarze symbolicznym, szybko stały się wszechobecne, choć nigdy nie okazały się równie istotne ani dla ideologii kolejnych dekad, ani dla wyróżniających je produkcji filmowych. Wprawdzie w kinie lat 50. możemy zaobserwować wyraźną nadreprezentację wizerunków przedmieść, jako że w ten sposób tematyzowano i oswajano nowy fenomen społeczny. Podobnie w latach 80., kiedy poszukiwano w przedmieściach „prawdziwych” amerykańskich wartości i pocieszenia po burzliwych czasach kontestacji i kontrkultury¹⁴. Jednak odrzucenie idei i przestrzeni suburbiów w latach 60. i 70. na rzecz gorączki wielkiego i na nowo odkrywanego miasta równoważy ów przesyt. Także w kinie najnowszym predylekcje twórców rysują się nierównomiernie – fala zainteresowania obszarami podmiejskimi, pomijając lata 90., uderzyła ze zwielokrotnioną siłą w XXI w., już nie tylko w kinie, ale także w serialach nowej generacji, tym razem dokonując wiwiseksijskiej przestrzenno-społecznej w tonie szczególnie krytycznym.

Poczynając od lat 50., przedmieścia stanowiły zarazem tło wydarzeń, jak i kwestię problematyzowaną, stając się jednym z istotnych obszarów amerykańskiej popkultury. Jakie były przyczyny wytworzenia przez kino suburbiów jako terytorium symbolicznego? W nurtach obyczajowych, do których w okresie powojennym należały głównie komedie, melodramaty rodzinne bądź filmy korporacyjne¹⁵, najintensywniej uczestniczących w *procesach kulturowych, partycypujących w mediatyzowanej produkcji kultury i tożsamości*¹⁶, stanowiły one mikrokosmos całego społeczeństwa w jego pożądaney, ujednoliconej i znormatywizowanej formie. Co istotne, przez charakter przedmieść oraz ich reprezentacje utrzymane w konwencji realizmu ów wzór diametralnie odbiegał od dominujących *aspektów krajobrazowej „inności” amerykańskiej* definiowanej z reguły przez szerokie przestrzenie *otwarte dla wszystkich*. Nawet w filmach, których akcja rozgrywa się w miastach, *krajobraz amerykański mógł (...) stanowić prefigurację krajobrazu uczestniczącego*¹⁷, na przykład ze względu na temat awansu społecznego i międzyklasową mobilność postaci (jak w filmie *noir*), a niekiedy także różnorodność etniczną (choćby w kinie gangsterskim). Suburbia wniosły do kina krajobraz całkowicie i w każdym sensie zamknięty.



Marzenia o domu, reż. H. C. Potter (1948)



Absolwent, reż. Mike Nichols (1967)

Przedmieścia jako oazę wartości rodzinnych i obszar, w którym ekscytująca ma być nuda, znajdziemy już we wczesnym przykładzie, który towarzyszył właściwie narodzinom fenomenu Levittown. W *Marzeniach o domu* (*Mr. Blandings Builds His Dream House*, reż. H. C. Potter, 1948) okolica pozamiejska, choć dopiero czekająca na inwazję domów seryjnych, zostaje stematyzowana jako wyraźne przeciwieństwo zgiełku wielkiego miasta, wprowadzonego już w ujęciu ustanawiającym, które obrazuje *skyline* Manhattanu. Następująca po nim seria ujęć z żabiej perspektywy ukazuje kolejne anonimowe drapacze chmur, istotny przedmiot architektonicznej fascynacji amerykańskich filmowców, z reguły streszczających w tym motywie – na zasadzie *pars pro toto* – ambiwalentny stosunek do miejskości, oscylujący między podziwem dla projektu stworzonego ludzką ręką a lękiem wywołanym poczuciem przytłoczenia, dosłownego i metaforycznego. Rozbudowana ekspozycja *Marzeń o domu* „opowiada” miasto w scenkach rodzajowych ze współczesnego „ludzkiego piekła” – filmowany z góry tłum w metrze i na ulicy ściśle wypełnia cały kadr, podobnie jak (ukazani w ten sam sposób) bywalcy plaży na Coney Island. Zagęszczenie wizualne powoduje omal fizyczne odczucie tłoku, hałasu i całkowitego braku intymności, także w przestrzeniach prywatnych – mieszkania głównego bohatera (Cary Grant) – czyniąc z ludzi ofiary pułapki, jaką jest architektura miejska (sąsiedzi doskonale słyszalni w łazience). Gdy pan Blandings z żoną (Myrna Loy) jadą za miasto szukać domu w Connecticut (później znanym z ekskluzywnych przedmieść), środki wyrazu gwałtownie się zmieniają. Zastąpienie frenetycznego miasta spokojem prowincji przejawia się w wyciszeniu ścieżki dźwiękowej i zastąpieniu kadru pełnego – pustym, z maksymalnie trzema postaciami, w planach bliższych.

Jest to także łącznik między kodami i konwencjami filmowymi – tradycyjne, wywodzące się jeszcze z literatury przeciwstawienie zepsutej metropolii niewinności wsi, zostało tu płynnie przekształcone w afirmację przedmieść. Także z tego powodu perswazyjny przekaz *Marzeń o domu*, wskazujący, że warto znieść niewygody i wyrzeczenia (jak się łatwo domyślić, na budowie nie wszystko idzie dobrze), by pionową przestrzeń miejskiego betonu zamienić na zaplanowaną poziomo zielenią idyllicznej prowincji, wpisywał się w *Zeitgeist*, przynajmniej częściowo budowany na aspiracjach i tęsknotach już wcześniej oswojonych w kulturze. Przekonuje o tym także tempo, w jakim kino znormalizowało przedmieścia, czyniąc z nich neutralne dekoracje dla ideologicznych fabuł konstytuujących konserwatywne, rodzinne *status quo*, jak w popularnych komediach: *Ojciec panny młodej* (*Father of the Bride*, 1950) i jego kontynuacja, czyli *Kłopotliwy wnuczek* (*Father's Little Dividend*, 1951) w reżyserii Vincente'a Minnellego.

Innym powodem, „zadomowiły się” przedmieść na ekranach, była ich funkcja zideologizowanej metonimii rozpedzonego, optymistycznego hedonizmu lat 50. Rodzina nuklearna była postrzegana jako gwarant trwania Ameryki, zarówno w wymiarze symbolicznym, jako strażniczka i przekazicielka zestawu określonych wartości, jak i rzeczywistości, jako siła nabywczą stymulująca konsumpcję i dobrobyt, czyli wartości, na których w dużej mierze opierały się szczęśliwe lata 50. Motyw ten był obecny we wszystkich produkcjach afirmujących przedmieścia, zmieniał się tylko dominujący aspekt – domową mistykę kreowano przede wszystkim w filmach rodzinnych, jak komedie Minnellego, z kolei obraz społeczeństwa jako mechanizmu spojonego karierą zawodową i generującego konsumpcję dominował w filmach korporacyjnych.

Dlatego kino lat 50. silnie utrzymywało genderowy podział przestrzeni. Kobiety odsyłano do domów, mężczyznom zaś przyznawano prawo do przemieszczania się między przedmieściami a miastem. Jednocześnie jednak dokonywano wyraźnego wartościowania tych obszarów. Było to szczególnie widoczne w filmach korporacyjnych, koncentrujących się na pracy zawodowej mężczyzn w „szarych, flanelowych garniturach” jak – za tytułem

powieści Sloana Wilsona oraz jej adaptacji¹⁸ – przyjęło się nazywać pracowników korporacji. Podobnie jak w *Marzeniach o domu*, także w *Człowieku w szarym garniturze*, *Radzie nadzorczej* (*Executive Suite*, reż. Robert Wise, 1954) bądź *Patterns* (reż. Fielder Cook, 1956) ujęcia ustanawiające, które informują o związkach bohaterów ze znajdującą się w metropolii korporacją, pokazują nieludzkie oblicze miasta. Za pomocy perspektywy – często wyznaczanej poziomem ulic-kanionów pozbawionych horyzontu i światła słonecznego – sugerują przytłoczenie i chłód płynące zarówno z samej bryły architektonicznej drapaczy chmur, jak i materiałów oraz detali wykończeniowych, czyli szkła, chromu i betonu. Znamienne, że właśnie w takim otoczeniu zawału dostają bohaterowie dwóch z powyższych filmów (*Radę nadzorczą* i *Patterns*), inni natomiast (np. protagoniści *Człowieka w szarym garniturze* i *Kobiecego świata* [*Women's World*], reż. Jean Negulesco, 1954) czują się w nim obcy i nieszczęśliwi. W *Radzie nadzorczej* metropolitarna korporacyjność ma dodatkowo charakter architektonicznej metafory – niedostępny, ale też osamotniony i nieszczęśliwy szef korporacji to „człowiek ze szczytu wieży” (także dosłownie, tak ulokowany jest bowiem jego gabinet).

Oczywiście *homo metropoliticus* nie był wzorcem promowanym w latach 50., kiedy negatywnie waloryzowane miasto – definiowane przez skrajnie alienujący charakter swojej architektury – było przeciwstawiane przedmieściom wiązanim z rodziną. Choć w filmach korporacyjnych nie poświęca się wiele miejsca przestrzeniom pozamiejskim (w domyśle i w obrazie – kobiecym), to jednak stanowią one wyraźną przeciwagę ideologiczną dla obszarów „męskich”, reprezentując wartości domowe w duchu *all American*, czyli podzielane przez stereotypową większość społeczeństwa Stanów Zjednoczonych. Szczególny nacisk jest na to położony w *Człowieku w szarym garniturze*, gdzie alternatywą dla nadmiaru pracy korporacyjnej staje się dla bohatera odziedziczony dom (znajdujący się także w Connecticut), a metaforą opowiadania się po stronie właściwych wartości (rezygnacja z walki o karierę na rzecz budowania więzi emocjonalnych z bliskimi) – zabiegi, czynione także pod wpływem żony, by z podniszczonego, początkowo postrzeganego jako kłopot i obcego budynku uczynić przyjazną przestrzeń rodzinną.

W ten sposób suburbia stały się wzorcem, a zarazem ilustracją (czasem dosłowną, wynikającą z *mise-en-scène* i kadrowania) relacji między jednostką a wspólnotą/społeczeństwem. Przestrzeń określała oparty na rutynie byt i styl życia, które z kolei określały świadomość, co przejawiało się w przyjmowaniu gotowych, ustalonych z góry ról społecznych, wpisanych w ściśle regulowane wzorce genderowe. Przedmieścia były więc *zdecydowanie więcej niż tłem, raczej elementem dynamicznym, często definiującym narracje związane z protagonistami*¹⁹, na przykład przez wspomniany podział miejsca akcji na przestrzeń publiczną (korporacja) i prywatną (dom). Podział ten był powodem, dla którego kobiety – zresztą tradycyjnie – lokowano na przeciwnym biegunie *mise-en-scène* niż mężczyźni. Co nie może dziwić, obecność bohaterek najczęściej albo ograniczano do kilku miejsc domowych, albo wiązano z nimi na zasadzie trwałego spłotu znaczeniowego. W filmach korporacyjnych ich obecność – jako dających wytchnienie managerom – nie należała do rozbudowanych, ale były to ograniczenia związane z głównym tematem (pracą mężczyzn), nie pojawiały się więc w innych produkcjach obyczajowych.

Zapewne najlepszym przykładem przedmieść jako elementu determinującego rolę płciową i życiową bohaterek są filmy Douglasa Sirka, który obserwację kondycji kobiet udomowionych lubił łączyć z wizualną perfekcją zbliżoną do poziomu ironicznego dystansu, a tym samym wprowadzającą do filmów ton subwersywny. Można to zaobserwować już w *Należysz do mnie* (*You Belong to Me*, 1953), którego akcja została osadzona w 1910 r., ale emblematycznym przykładem podważania mitu suburbiów jest *Wszystko na co niebo zezwala*. Akcja rozgrywa się na ekskluzywnych przedmieściach, których luksus, ale też cias-

nota horyzontów (dosłownie i w przenośni) stanowią kwintesencję pojęcia złotej klatki. Szczególnie znacząca jest pod tym względem słynna scena z telewizorem. Cary (Jane Wyman), wdowa w średnim wieku, zostaje poddana presji dorosłych i samodzielnych życiowo dzieci, by nie wiązać się z nieco młodszym mężczyzną z niższej klasy społecznej, Mitchem (Rock Hudson). Jako remedium na samotność w pustym domu dzieci kupują matce telewizor. Mimo że jednym z ulubionych chwytów Sirka było zwielokrotnianie obrazu oraz pogłębianie planu przez umieszczanie w kadrze wielkich okien bądź luster, w tej scenie twórcy operują planami średnimi, półzblizeniami oraz zbliżeniami. Sprawia to, że kadr w całości wypełnia sylwetka ludzka niejako zamknięta w jego ramach. Wrażenie to pogłębia się, gdy do pokoju zostaje wniesiony telewizor, ponieważ scena zostaje zdominowana jednym zabiegiem – najazdem kamery na jego zgaszony ekran, na którym odbija się sylwetka bohaterki. W końcowym ujęciu, przed zaciemnieniem i przejściem montażowym, Jane Wyman zostaje zamknięta w (rozumianej dosłownie) ramie przedmiotu, mającego – zgodnie z wypowiedzianą równocześnie kwestią²⁰ – stać się jej oknem na świat. Jak we wspomnianych wyżej filmach drapacze chmur były krytycznym *pars pro toto* miasta, tak ów telewizor staje się jeszcze bardziej krytycznym *pars pro toto* duchoty i ciasnoty przedmieść.

Sirk dokonuje dalszego przestrzennego przesunięcia, ponieważ – inaczej niż dla wielu twórców – dla niego przeciwwagą przedmieść jest obszar jeszcze bardziej prowincjonalny, wizualnie związany z ukochanym bohaterki. Rock Hudson często jest filmowany w odleglejszych planach, sugerujących w tym wypadku swobodę jego stylu życia, powiązanego z naturą (jest ogrodnikiem). Gdy Mitch zabiera Cary do swojego domu, Sirk stosuje swój ulubiony zabieg, kilkakrotnie umiejscawiając parę na tle wielkiego okna powiększającego przestrzeń kadru w głąb. Jest to wyraźne przeciwieństwo wizualne środków stosowanych do filmowania Jane Wyman w jej „właściwym”, przedmiejskim habitacie.

W filmie Sirka (nie tylko tym) oraz innych produkcjach tematyzujących udomowienie kobiet (np. *Pajęczynie* /*The Cobweb*, reż. Vincente Minnelli, 1955/) polegało ono zarówno na ograniczeniu ich aktywności i zainteresowań do kwestii rodzinno-gospodarskich (mąż, dzieci, w *Pajęczynie* także pałacy problem zastan okiennych), jak i fizycznym przypisaniu postaci do konkretnych pomieszczeń. Wskazuje to wyraźnie, że oprócz przeważającej afirmacji przedmieść (jak w serialach *Leave It to Beaver* /1957-1963/ i *Father Knows Best* /1954-1960/) budziły one także dystans, a nawet niechęć i lęk. Dlatego już w latach 50. pojawiał się wzorzec fabuły oparty na demaskowaniu idealnej fasady – ideologicznie skonstruowanej i medialnie podtrzymywanej. W obyczajowych melodramatach z reguły była nią małomiasteczkowa mentalność, często utożsamiana z przedmieściami, skrywająca przede wszystkim hipokryzję (*Wszystko na co niebo zezwala*) bądź mroczne sekrety, jak w *Miasteczku Peyton Place* (*Peyton Place*, reż. Mark Robson, 1957), *pars pro toto* miejsca normatywizującego, ale w rzeczywistości zepsutego purytańskimi normami *American way of life*. Szczególnie wyrazistym przykładem pozostaje jednak *Wszystko na kredyt* (*No Down Payment*, reż. Martin Ritt, 1957), rozpoczynający się od serii ujęć wielkoformatowych reklam podmiejskich osiedli, ze sloganami takimi jak *niebo*, *magiczne domy*, *wschód słońca*, *życie na nowym poziomie*. Widzi je młoda para wprowadzająca się na idealne osiedle i przyjmująca przewidziane architekturą suburbiów role oraz styl życia, zmieniające się w koszmar, gdy główna bohaterka (Patricia Owens) zostaje zgwałcona przez sąsiada. Oprócz przykładu dekonstrukcji fasadowości idei przedmieść (skrywających także – oprócz wielu innych – niewierność małżeńską i rasizm), zostają one skompromitowane jako remedium na społeczne bolączki, ponieważ sprawca jest weteranem wojennym, nie tylko niedotkniętym zbiawinnym wpływem amerykańskiego snu, ale wręcz jeszcze bardziej przez niego strauumatyzowanym²¹.

Pamięć przedmieść

Można przypuszczać, że poza przestrzenną wszechobecnością oraz istotną, wręcz fundamentalną rolą ideologiczną, dominacja przedmieść w amerykańskim imaginariu wynikała również z pewnego paradoksu – ich aprobaty oraz potrzeby krytyki, dwóch biegunów emocjonalnych obecnych w kinie lat 50. Negatywny bądź ironiczny obraz suburbiów w kinie obyczajowym szedł w parze z ich głębszą analizą, z kolei wymowa afirmacyjna filmów korporacyjnych, seriali bądź komedii powodowała, że przestrzeń sprowadzano do roli oswojonego tła – niekoniecznie istotnego bądź poddawanego refleksji, ale zawsze obecnego.

Na zmianę tego stanu rzeczy wpłynął okres kontestacji i kontrkultury, zarówno na obszarze znanym jako Nowe Hollywood lub Renesans Hollywood, jak i w filmach komercyjnych. Na fali niepokoїв społeczno-politycznych oraz zmian strukturalnych w przemyśle filmowym (kryzys wielkich wytwórni oraz zmiana kodeksu Haysa na system rating w 1968 r.) zaczęto bowiem odrzucać *American way of life*, wiązany nie tylko z ideologią przedmieść, ale też z ich przestrzenią. Kino, w dużej mierze zorientowane na kwestie: buntu młodych (*the youthquake of the 1960s*²²), konfliktu pokoleń, narkotyków, mniejszości rasowych – przede wszystkim Afroamerykanów – stało się też miejskie. Przez zmniejszanie terenów należących do studiów filmowych szczególnie przychylnie patrzono na zdjęcia realizowane na ulicach miast, co się zbiegło ze wzmożonym zainteresowaniem metropolią ze strony twórców, a czego dobrym przykładem jest nowojorska Mała Italia pojawiająca się we wczesnych dziełach Martina Scorsesego (jak *Ulice nędzy* /*Mean Streets*, 1973/). Najślynniejsze i najważniejsze filmy epoki – *Nocny kowboj* (*Midnight Cowboy*, reż. John Schlesinger, 1969), *Chłodnym okiem* (*Medium Cool*, reż. Haskell Wexler, 1969), *Francuski łącznik* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971), *Rozmowa* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974) – oraz charakterystyczne dla niej nurty (na przykład *blacksplotation*) były zarazem dokumentalnymi kronikami z życia miasta, interesującego też wielu twórców kina komercyjnego, jak ma to miejsce w filmach należących do największych przeboїв lat 70., czyli *Płocącym wieżowcu* (*The Towering Inferno*, 1974, reż. John Guillermin) i *Trzęsieniu ziemi* (*Earthquake*, reż. Mark Robson, 1974).

Jednocześnie tam, gdzie tłem wydarzeń były przedmieścia, twórcy wyraźnie odchodzili w ich obrazowaniu od neutralności i afirmacji w stronę większej krytyki. Nic dziwnego, że jako szczególnie istotny fundament ideologii powojennej prosperity wraz z nią zostały potępione. Najtrafniejszym przykładem będzie tu zapewne *Absolwent* (*The Graduate*, reż. Mike Nichols, 1967), gdzie wrażenie ciasnoty mentalnej zostaje zwielokrotnione dodatkowymi metaforami przestrzennymi. Pogubiony życiowo Ben (Dustin Hoffman), wypychany przez rodziców z wyższej klasy średniej w koleiny ich stylu życia, dusi się w nim, poczynając od pierwszych scen, w których dom zostaje szczelnie wypełniony ludźmi, przytłaczającymi bohatera swą fizyczną obecnością tak, jak czynili to mieszkańcy metropolii względem siebie nawzajem w *Marzeniach o domu*. Poczucie duchowego i fizycznego ograniczenia bohatera zostaje wyrażone metaforycznie także przez jeden z lejtmotywów *mise-en-scène*, czyli akwarium znajdujące się w jego pokoju, a zwłaszcza w scenie przymierzania kombinezonu nurka – prezentu urodzinowego od rodziców – nakręconej z wykorzystaniem „zblizenia” dźwiękowego (ciężki oddech Bena). O ile w filmach z lat 50. przedmieścia były metonimią Ameryki w jej pożądanym kształcie, o tyle w *Absolwencie* akwarium i strój do nurkowania stają się *pars pro toto* ideologii przedmieść.

Co jednak charakterystyczne, zarówno finałowa eskapada Bena i Elaine (Katherine Ross) w filmie Nicholasa, jak i – ogólniej – wzmożone zainteresowanie twórców amerykań-

skich metropolią, okazały się ambiwalentne. Finał *Absolwenta* jest przecież znamieny także przez swą niejednoznaczność. „Wielki gest”, przeniesiony dwie dekady później do komedii romantycznych, a tu polegający na wyrwaniu Elaine ze szponów *homo suburbicus*, zwieńczonym ucieczką ze ślubu, przybiera gorzki wyraz w finałowym ujęciu skupionym na parze odjeżdżającej autobusem w dal. Przyszłość nie rysuje się jednak optymistycznie – żadne z nich nie ma na siebie pomysłu lepszego niż oferowany przez nudną stabilność przedmiejskiej mentalności, szczególnie Ben, człowiek bez właściwości modelowy dla kina amerykańskiego. Jeśli jadą do miasta, to – biorąc pod uwagę optykę filmów z lat 60. i 70. – będzie ono infernalne, choć tym razem nie jako eleganckie, stalowo-chromowe piekło drapaczy chmur i klas wyższych, ale brudne, ciasne i niebezpieczne miejsce, zasiedlone przez wyrzutków społecznych, jak w *Narkomanach* (*The Panic in Needle Park*, reż. Jerry Schatzberg, 1971).

Czyżby więc z przedmieść nie było ucieczki? Niewątpliwie, jako obszar nie urbanistyczny, ale symboliczny, funkcjonują one nadal także dlatego, że po okresie niepokojów społecznych powróciły jako istotny element nostalgicznej pamięci zbiorowej, w taki sposób przywołany po raz pierwszy w latach 80. Decydujący wpływ na pozytywny obraz podmiejskich przestrzeni miała retoryka polityczna reaganizmu, na którą składały się dwie fundamentalne strategie – idealizowanie ery Eisenhowera jako dekady konserwatywnej oraz demonizowanie późniejszego okresu kontrkultury i kontestacji. Strategia pierwsza w dużej mierze opierała się na opiewaniu wartości zachowawczych, a także podkreślaniu ich powiązań z przedmieściami, które powróciły wówczas jako jeden z dystynktywnych obszarów tematyzowanych w kinie oraz istotny składnik popularnych formuł, choć już innych niż w latach 50. (skierowane głównie do nastolatków kino przygodowe, filmy nostalgiczne). Tym samym przedmieścia stały się elementem kształtowania pamięci zbiorowej przez teksty kultury (teksty zbiorowe), mechanizmu poddawanego refleksji w ramach *memory studies*.

Pamięć zbiorowa w tym kontekście jest nie tylko warunkowana społecznie, konstruktywistyczna i mediatyzowana, ale także *zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości (...)* symboliczne figury, na których się wspiera²³, a idee muszą zyskać materialny symbol, żeby stać się przedmiotami pamięci²⁴. Owe figury – obrazy, punkty orientacyjne pamięci – mają trzy cechy charakterystyczne: *konkretne odniesienie do przestrzeni i czasu, odniesienie do konkretnej grupy oraz rekonstruktywność*, ponieważ, *by utrwalić się w pamięci grupy, wszelkie prawdy muszą ukazać się pod postacią zdarzenia, osoby albo miejsca*²⁵. Stąd w filmach nostalgizujących zbiorowe (np. pokoleniowe) doświadczenia przeszłości tak częsta obecność „magicznych” miejsc bądź postaci, spełniających dwie funkcje – zapewnienie poczucia bezpieczeństwa, wynikającego z nudy i przewidywalności przestrzeni, oraz ożywienie jej przez retrospektywne przydanie dreszczu ekscytacji.

Taki obraz przedmieść, oparty na odwiecznym pragnieniu, by „zjeść ciastko i mieć ciastko”, znajdziemy w *Amerykańskim graffiti* (*American Graffiti*, reż. George Lucas, 1973) – zapowiadającym konserwatywną rewolucję już w latach 70. – i później, w sentymentalnych produkcjach lat 80., jak *Peggy Sue wyszła za mąż* (*Peggy Sue Got Married*, reż. Francis Ford Coppola, 1986) bądź *Stać przy mnie* (*Stand by Me*, reż. Rob Reiner, 1986). W ten nurt, choć może bardziej przez moment produkcji niż rzeczywistą treść, wpisują się także *Cudowne lata* (*The Wonder Years*, 1988-1993), serial, który przy dokładniejszej analizie okazuje się wprawdzie bardzo ambiwalentny (już w pierwszym odcinku w Wietnamie ginie starszy brat jednej z postaci), ale w pamięci zbiorowej zdominowany sielską aurą wspomnień dzieciństwa, nieco przykrywającą gorzkie obserwacje dotyczące „idealnego” życia przedmieść. Pokrzepiająca nostalgia²⁶ tych produkcji wynika zarówno z bieżącego interesu politycznego reaganizmu, odwołującego się do *American way of life* lat 50., jak i z pamięci zbiorowej pokolenia dorastającego w tamtych czasach, wpisującej się zresztą w szerszą falę marketingu

pamięci dominującego w popkulturze pod koniec XX w. *Każda grupa, która chce się skonsolidować jako taka, stara się stworzyć i zabezpieczyć miejsca, które stanowiłyby nie tylko scenę jej interakcji, lecz również symbole tożsamości i punkty zaczepienia dla pamięci*²⁷ – w tym wypadku przedmieścia.

Charakterystyczne dla filmów epoki reaganizmu jest eksploatowanie nostalgii starszych widzów odbywało się nie tylko w kinie obyczajowym, ale także tym spod znaku Nowej Przygody. I nawet jeśli ogromną popularność zyskały wówczas przedmiejskie horrory, takie jak *Duch* (*Poltergeist*, reż. Tobe Hooper, 1982), *Gremliny rozrabiają* (*Gremlins*, reż. Joe Dante, 1984) i *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, reż. Wes Craven, 1984), w pewnym sensie kontynuujące apokaliptyczne i antyutopijne refleksje znane już z *Inwazji porywaczy ciała* (*Invasion of the Body Snatchers*, reż. Don Siegel, 1956), to jednak afirmację sub-urbiów znajdziemy także w konwencjach przygodowych i science fiction z nastolatkami i dziećmi w rolach głównych²⁸.

Kino Nowej Przygody jest interesującym przykładem przeddefiniowywania toposów lat 50. także w odniesieniu do konstruktów, jakim są przedmieścia. O ile twórcy z ery Eisenhowera często zdradzali ambiwalentny stosunek do małomiasteczkowości i przedmieść, pokazywanych jako przestrzenie sztywnych norm, nudy, konformizmu oraz marazmu, o tyle nowe kino przygodowe nadało suburbiom ekscytujący sznyt przygody kryjącej się tuż za progiem – w *E.T.* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, reż. Steven Spielberg, 1982) w sensie dosłownym, ponieważ jedenastoletni Elliott (Henry Thomas) znajduje przybysza z kosmosu niemalże w przydomowym ogródku. Przedmieścia konotowały zatem jednocześnie dwa, tylko pozornie sprzeczne, zjawiska – kojące bezpieczeństwo i niemal czarodziejską przygodę, podejmowaną przez małoletnich herosów. Właśnie z takim protagonistą najłatwiej utożsamiali się mali widzowie, przenoszący fabuły ulubionych filmów (na przykład o Indianie Jonesie²⁹) do swoich domów na przedmieściach. Znamienne pod tym względem są m.in. *Goonies* (*The Goonies*, reż. Richard Donner, 1985) oraz wspomniany *E.T.*, w których miejscem akcji są sub-urbia – okolica, jak wynika z historii filmowych, znana znacznie lepiej dzieciom niż dorosłym. W *Goonies* to właśnie grupie małych przyjaciół, a nie starszym mieszkańcom, udaje się odnaleźć skarb, natomiast w *Odkrywcach* (*Explorers*, reż. Joe Dante, 1985) – dokonać wynalazku naukowego (bohater jest tu fascynatem kina science fiction z lat 50.).

Ze znajomością przestrzeni, umiejętnością czytania map, łamania kodów i rozwiązywania tajemnicy wiązały się dwie kwestie. Pierwsza to poczucie bezpieczeństwa, kojarzone z przedmieściami, ale również wynikające z baśniowej konwencji Kina Nowej Przygody, gwarantującej, że na końcu wszyscy pozytywni bohaterowie będą żyli długo i szczęśliwie; druga – sprawczość dzieci oraz ich przewaga nad dorosłymi. O ile nastolatki z kina lat 50. nie miały jej za wiele, o tyle dla dzieci Nowej Przygody było ono czymś oczywistym. Dowodzi tego finał *E.T.* i niezachwiana pewność bohaterów, że solidarność i przyjaźń zawsze pokonają chłodne, naukowe podejście dorosłych. Co znamienne, motyw bezpiecznych przedmieść kina lat 80. wpisywał się w projekt reaganizmu. Odwołania do stwarzanej na nowo ery Eisenhowera miały wszak budzić przekonanie, że konserwatywny etos Ameryki – choć mierzącej się z wrogiem zewnętrznym (komunizm) – jest gwarantem bezpieczeństwa i spokoju. Zamiast więc podważać stabilność i spokój tego świata – co czyniła kontrkultura, uważana przez republikanów za destrukcyjną – proponowano afirmacyjny powrót do jego wartości.

Równie silnym trendem – oprócz aprobujących narracji nostalgii pokrzepiającej – okazały się także kontrnarracje, w których przedmieścia jako figura pamięci orientują ją w stronę krytyczną. Strategia ta przyjmuje niekiedy oblicze karykaturalne, jak w *Żonach ze Stepford* (*The Stepford Wives*, reż. Frank Oz, 2004), adaptacji powieści Iry Levina z 1972 r.



Żony ze Stepford, reż. Frank Oz (2004)



Suburbicon, reż. George Clooney (2017)

Po raz pierwszy sfilmowano ją w 1975 r. (*The Stepford Wives*, reż. Bryan Forbes), co istotne – w zgodzie z ówczesną estetyką. Dopiero kolejna adaptacja połączyła historię tajemniczej procedury zmieniania niezależnych i samodzielnie myślących kobiet w posłuszne i pozbawione osobowości żony z przestrzenią przedmieść. Oczywiście, takie było również tło filmu z 1975 r., jednak to właśnie prosty, a nawet ostentacyjny zabieg Oza – ulokowanie tytułowych suburbiów w estetyce lat 50. – przesuwa je z roli tła na pozycję *elementu dynamicznego (...)* definiującego narrację³⁰. Sprawia to, że tytułowe żony stają się emblematem przedmieść – ideałem pań domu lat 50., upodobniając się do postaci z katalogów wysyłkowych ery Eisenhowera bądź ironicznie przestylizowanych w swej perfekcyjności bohaterek ówczesnych melodramatów.

W filmowych reprezentacjach suburbiów w XXI w. to właśnie sfrustrowane panie domu z przedmieść okazują się dodatkowym, skondensowanym punktem orientacyjnym pamięci, zarówno w wariacie groteskowym (w *Żonach ze Stepford*), jak i poważnym, czego przykładem są produkcje takie, jak *Godziny* (*The Hours*, reż. Stephen Daldry, 2002), *Droga do szczęścia* (*Revolutionary Road*, reż. Sam Mendes, 2008) bądź *Mad Men* (2007-2015) i *Masters of Sex* (2013-2016). Wszystkie do swoich fabuł, osadzonych w latach 50. i wczesnych 60., włączają na metapoziomie odniesienia do medialnych oraz naukowych refleksji na temat przedmieść, zawartych w pozycjach powstałych ówczesnie, a dziś już klasycznych – *The Organization Man*, *Białych kołnierzykach* C. Wrighta Millsa, *Samotnym tłumie* Davida Riesmana bądź *Mistyce kobiecości* Betty Friedan. We wspomnianym nurcie filmów i seriali uosobieniem idei przedmieść jest – szeroko opisana w ostatniej z przywołanych książek – kobieta z nienazwanym problemem, pani domu z zamieszkanym przez białych Amerykanów suburbiów, mająca wszystko, co – zgodnie ze stylem życia klasy średniej – powinno jej wystarczyć do szczęścia: łożącego na rodzinę męża, dom i dzieci, którymi ma się zajmować. Sfrustrowana ograniczeniem do tradycyjnej roli, nie znajduje jednak w tym wzorcu satysfakcji. W takim ujęciu przedmieścia – poza symbolem fałszu i fasady skrywającej poczucie niespełnienia – stają się też znakiem opresji, a – w wymiarze fizycznym – więzieniem. Wrażenie zamknięcia sugeruje nadanie nowego, krytycznego znaczenia ograniczeniu bohaterek w przestrzeni, opartemu na podziale na część prywatną, kobiecą – suburbia oraz publiczną, męską – metropole, czyli rozwiązaniu znanym już z kina lat 50.

Trwanie przedmieść

Także współcześnie przedmieścia pozostają domeną produkcji obyczajowych, zarówno kinowych, jak i telewizyjnych, będąc nadal popularnym miejscem akcji. Z jednej strony są najbardziej rozpoznawalnym tłem codzienności – np. w sitcomach, z drugiej stanowią orientacyjne punkty pamięci – w produkcjach zmieniających ideały przedmieść w antyutopijne piekło.

Przedmieścia, mimo że przez dziesięciolecia swego istnienia znacznie się zmieniły pod względem urbanistycznym³¹, w kinie i telewizji pozostały takie same. Są niczym zatrzymane w czasie, idealnie aseptyczne przestrzenie rodem nie z rzeczywistości, ale swojej wyidealizowanej wersji medialnej, poddanej dalszej „obróbce” popkulturowej, opartej na hiperrzeczywistości i symulakrum. Ich najciekawszy obraz znajdziemy w produkcjach wracających do modelu demaskowania fasady, znanego już z lat 50., pokazujących możliwe konsekwencje pozornej nudy, ale z elementami kryminału bądź makabry i czarnego humoru, czyli wyrazistym pierwiastkiem obcym, naruszającym obsesyjny porządek. W XXI w. perspektywa ta wzięła swój początek od słynnego serialu *Gotowe na wszystko* (*Desperate Housewives*, 2004-2012), w którym perypetie pięciu kobiet, będące efektem różnych sposo-

bów odgrywania roli tytułowych pań domu, są równie ważne, jak sterylna przestrzeń ulicy Wisteria Lane, w odcinku pilotowym naruszona samobójstwem jednej z nich. Fabuła pierwszego sezonu koncentruje się na wyjaśnieniu tajemnicy tej śmierci, a przy okazji – niczym w melodramacie lat 50., do którego nawiązuje – ukazuje sekrety i kłamstwa kryjące się za ideałem. Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja, jest inscenizacyjnie i narracyjnie w ostentacyjny sposób podporządkowana koncepcji symulakrum, wywołującego efekt ironicznej i dystansującej przesady (podobnie jak pół wieku wcześniej w filmach Sirka, ale w konwencji groteski). Stylistyczny szok zostaje tu połączony z ekscysem fabularnym, przy czym połączenie to przypomina wytwór niepokojącej wyobraźni Davida Lyncha – także chętnie sięgającego po symbolikę przedmięt – przefiltrowany przez bibułę popkultury³².

Podobnie, choć w konwencji obyczajowego realizmu, przedmieta są ukazywane w najgłośniejszych produkcjach współczesnej posttelewizji. W *Wielkich kłamstewkach* (*Big Little Lies*, 2017-2018) nuda przestrzeni kryje przemoc domową i seksualną oraz inne patologie napędzające oglądalność. W *Dobrych dziewczynach* (*Good Girls*, 2017-) główną bohaterkę (Christina Hendricks) pcha na drogę przestępczości, w stopniu większym niż problemy finansowe spowodowane przez jej męża nieudacznika, potrzeba przerwania monotonii wynikającej z roli społecznej.

W każdym z tych seriali przykładą się wielką wagę do ideologicznej i przestrzennej konstrukcji fasady, której obnażanie stanowi fundament fabuły, co z kolei przekształca się w następny model narracyjny. Na jego popularność wskazuje sięgnięcie chociażby po powieść Celeste Ng *Małe ogniska*, której serialowa adaptacja trafiła na ekrany w marcu 2020 r. (*Little Fires Everywhere*). Powieść zaczyna się od szczegółowego opisu reguł rządzących doskonałymi przedmiętami³³ oraz wprowadzenia elementu obcego, naruszającego ich *status quo* – to tytułowy pożar, a także, co istotniejsze, dwie czarne kobiety o nieuporządkowanym trybie życia przybywające do ekskluzywnej okolicy zamieszkaanej przez białych przedstawicieli klasy średniej. Można przypuszczać, że podobieństwo punktu wyjścia w powieści Ng i *Małych kłamstewkach*, jednym z najbardziej cenionych seriali ostatniej dekady, było głównym powodem nabycia praw do adaptacji. Przy czym *Małe ogniska* są jednym z nielicznych przykładów łączenia tematu przedmięt z segregacją rasową w filmach tematyzujących przeszłość (lata 50., jak w *Daleko od nieba* /*Far from Heaven*, reż. Todd Haynes, 2002/ i *Suburbiconie* /reż. George Clooney, 2017/), oraz jako „miękką”, zwyczajową, jak właśnie w powieści Ng i jej adaptacji. W filmowo-serialowym mainstreamie, posługującym się pojedynczymi postaciami (jak Bonnie /Zoë Kravitz/ w *Małych kłamstewkach*), przedmieta najczęściej pozostają zdominowane przez białych. Bohaterki grane przez Kerry Washington, Lexi Underwood oraz Lu Huang w *Małych ogniskach*, wprowadzające zamęt do uporządkowanego świata, mogą oczywiście do pewnego stopnia zmienić ten trend (zwłaszcza jeśli serial zyska popularność i uznanie). Zarazem jednak obsadzenie „innych” rasowo w roli agentek chaosu wskazuje na siłę tradycyjnych przekonań o związku *między krajobrazem a utopijną wizją społeczności*³⁴, opartym na homogeniczności przestrzenno-architektonicznej i społecznej.

* * *

Choć wiele amerykańskich projektów architektoniczno-urbanistycznych fascynowało ludzi kina – sama metropolia zdaje się tematem niewyczerpanym od zarania kinematografii – żaden chyba w stopniu takim jak przedmieta nie potwierdza obserwacji, że *film może być „zdarzeniem geograficzno-kulturowym” (...) formą zlokalizowanej twórczości (...), która daje możliwości reprezentowania miejsca, a zarazem uczestniczy w jego konstruowaniu*³⁵.

Im bardziej ugrzeczniiony i zdyscyplinowany był ich wizerunek, tym silniejszy stawał się trend przeciwny – mający na celu zburzenie reżimu reguł społecznych albo poszukiwanie ekscytacji w uporządkowanej przestrzeni, doskonałej lokalizacji nie tylko dla obrazów utopijnych, ale i koszmaru dystopii społecznej. W ten sposób przedmieścia, dzięki potencjałowi znaczeniowemu nadanemu im w dużej mierze w filmach i serialach, stały się przede wszystkim przestrzenią reprezentacji i reprodukcji zasad, potrzeb i aspiracji społeczeństwa; metonimią tego, co było w nim najlepsze – w rozumieniu konserwatywnych i „regulacyjnych” lat 50. – oraz najgorsze – według ich współczesnych i krytyków.

¹ Jako stosunkowo szybko znaturalizowany obszar przedmieścia stopniowo stały się jednak uniwersalnym amerykańskim temem większości konwencji filmowych.

² A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 233.

³ Tamże.

⁴ Cyt. za: M. Smieček, *American Dreams, Suburban Nightmares: Suburbia as a Narrative Space between Utopia and Dystopia in Contemporary American Cinema*, Anchor Academic Publishing, Hamburg 2014, s. 4.

⁵ D. Halberstam, *The Fifties*, Villard Books, New York 1993, s. 133.

⁶ Świadoma rozróżnień terminologicznych, pojęcie zwrotu przestrzennego rozumie następująco: *europäische Studien zur Kulturgeschichte* bardziej koncentrują się na teoryzowaniu literackich kartografii (zwrot topograficzny), a mniej na rekonceptualizacji znaczenia przestrzeni (zwrot przestrzenny). Cyt. za: K. Gieba, *Zwroty ku przestrzeni w badaniach literackich – próba uporządkowania pojęć i podstawowe rozróżnienia*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 33.

⁷ Tamże, s. 28.

⁸ Tamże, s. 33.

⁹ W. H. Whyte, badający kulturę amerykańskich przedmieść w Levittown w Pensylwanii, opisuje m.in. identyczność domów – modyfikacje zdarzały się tak rzadko, że gdy jeden z właścicieli postawił niewielką rzeźbę, stała się ona słynną atrakcją pokazywaną gościom; W. H. Whyte, *The Organization Man*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002, wydanie elektroniczne (rozdział *Nowe przedmieścia: człowiek organizacji w domu*).

¹⁰ R. Beuka, *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, Palgrave Macmillan, New York 2004, s. 3, 5.

¹¹ Obowiązywały zakazy sprzedaży i udzielania kredytów chętnym innym niż biali. Tamże, s. 4, 3.

¹² Por. np. R. Pendall, *Local Land Use Regulation and the Chain of Exclusion*, „Journal of the American Planning Association” 2000, nr 66, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01944360008976094> (dostęp: 30.12.2019).

¹³ Pojęcia „reprezentacji” używam za K. KujaWińska-Courtney, *Wprowadzenie*, w: S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, tłum. M. Lorek i in., Universitas, Kraków 2006; można jedynie sprawić, aby teksty „reprezentowały” kulturę, z której pochodzą (...) teksty wytwarzają kulturę w taki sam sposób, w jaki kultura wytwarza teksty: teksty produkują kulturę i same są jej produktem, tamże, s. XXXV.

¹⁴ To oczywiście, że w okresach szczególnego upodobania suburbiów – w erze Eisenhowera, Reagana i współcześnie – przykładów ich tematyzowania jest bardzo wiele, zarówno w całych nurtach i gatunkach, jak i pojedynczych filmach. Można powiedzieć, że najbardziej reprezentatywne tendencje – jak filmy korporacyjne, melodramaty bądź (znacznie później) Kino Nowej Przygody, a współcześnie sfeminizowane neoseriale obyczajowe – oraz filmy takie, jak np. *Człowiek w szarym garniturze* (*The Man in the Gray Flannel Suit*, reż. Nunnally Johnson, 1956) bądź *Wszystko na co niebo zezwala* (*All That Heaven Allows*, reż. Douglas Sirk, 1955), koncentrowały się właśnie na przedmieściach. Stąd wynikają pewne trudności w doborze przykładów – ponieważ każdy można uznać za równie dobry, zdecydowałam się na filmy/seriale najsłynniejsze, najbardziej reprezentatywne dla podejmowanej przeze mnie tematyki, a także te, które zdominowały zbiorową wyobraźnię amerykańskich widzów

¹⁵ Znana z lat 50. konwencja filmów koncentrujących się na życiu zawodowym mężczyzny z przedmieść, tzw. białych kołnierzyków.

- ¹⁶ I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 8.
- ¹⁷ Tamże, s. 33.
- ¹⁸ S. Wilson, *The Man in the Gray Flannel Suit* (Człowiek w szarym garniturze) wydanej w Stanach Zjednoczonych w 1955 r.
- ¹⁹ R. Beuka, dz. cyt., s. 2.
- ²⁰ *Wystarczy nacisnąć ten przycisk i będzie miała każde towarzystwo, jakiego zapagnie – tu, na ekranie. Dramat, komedię, paradę życia w zasięgu ręki.*
- ²¹ W sposób typowy dla epoki motyw gwałtu jest instrumentalizowany, w tym wypadku służy krytyce przedmieść oraz pokazaniu traumatyzujących dla mężczyzn skutków wojny, która w cywilu zmienia ich w brutalnych agresorów.
- ²² B. Martin, *Difficult Men: From „The Sopranos” and „The Wire” to „Mad Men” and „Breaking Bad”*, The Penguin Press, New York 2013, s. 269.
- ²³ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 68.
- ²⁴ J. Assman, *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, dz. cyt., s. 69.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ S. Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, tłum. L. Stefanowska, w: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman, Czarne, Wołowiec 2002, s. 277.
- ²⁷ J. Assman, *Kultura pamięci*, dz. cyt., s. 70.
- ²⁸ Słynnym przykładem twórcy debiutującego w latach 80., który zbudował swoją artystyczną tożsamość (i karierę) na antynostalgicznej wizji przedmieść jest Tim Burton.
- ²⁹ *Poszukiwacze zaginionej Arki* (*Raiders of the Lost Ark*, reż. Steven Spielberg, 1981), *Indiana Jones i świątynia zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, reż. Steven Spielberg, 1984), *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, reż. Steven Spielberg, 1989).
- ³⁰ R. Beuka, dz. cyt.
- ³¹ Nowoczesne przedmieścia często stają się samodzielnymi jednostkami urbanistycznymi, nieodróżnialnymi od niewielkich miast. Pojawiają się też przestrzenie typu *technoburbs*, ukształtowane przez technologie, takie jak sieci komunikacyjne, oraz grodzone wspólnoty zachowujące architektoniczną specyfikę przedmieść, ale zamknięte i poddane stałemu nadzorowi, M. Smieček, dz. cyt., s. 6, 7.
- ³² Lynch tematyzuje przedmieścia m.in. w scenie otwierającej *Blue Velvet* (1986).
- ³³ Jest to współczesna przestrzeń przedmiejska typu grodzona wspólnota.
- ³⁴ R. Beuka, dz. cyt., s. 5.
- ³⁵ I. Copik, dz. cyt., s. 8.

Patrycja Włodek

Doktor habilitowana nauk o sztuce, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, adiunkt na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Autorka książek *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* (2018; nominacja do nagrody Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami za najlepszą książkę filmoznawczą 2018 r.) i „Świat był przemoczoną pustką”. *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* (2015) oraz artykułów o tematyce filmowej i serialowej publikowanych w tomach zbiorowych i czasopismach naukowych. Współredaktorka tomów zbiorowych: *Od de Laclosa do Collarda. Adaptacje literatury francuskiej* (2016, wspólnie z A. Helman), *Autorzy kina europejskiego VII* (2018, wspólnie z K. Żyto) i *Pomiędzy retro a retromanią* (2018, wspólnie z M. Major). W kręgu jej zainteresowań znajdują się zagadnienia z zakresu historii kina, ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii amerykańskiej i neoseriali.

Bibliografia

- Assmann, J.** (2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (tłum. A. Kryczyńska-Pham). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Assmann, J.** (2009). Kultura pamięci (tłum. A. Kryczyńska-Pham). W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* (ss. 69-70). Kraków: Universitas.
- Beuka, R.** (2004). *SuburbiaNation. Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Boym, S.** (2002). Nostalgia i postkomunistyczna pamięć (tłum. L. Stefanowska). W: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (red.), *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem* (s. 277). Wołowiec: Czarne.
- Copik, I.** (2017). *Tópografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Erl, A.** (2009). Literatura jako medium pamięci zbiorowej (tłum. M. Saryusz-Wolska). W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* (s. 233). Kraków: Universitas.
- Halberstam, D.** (1993). *The Fifties*. New York: Villard Books.
- Martin, B.** (2013). *Difficult Men: From „The Sopranos” and „The Wire” to „Mad Men” and „Breaking Bad”*. New York: The Penguin Press.
- Pendall, R.** (2000). Local Land Use Regulation and the Chain of Exclusion. *Journal of the American Planning Association*, 66. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/019-44360008976094>
- Smieček, M.** (2014). *American Dreams, Suburban Nightmares: Suburbia as a Narrative Space between Utopia and Dystopia in Contemporary American Cinema*. Hamburg: Anchor Academic Publishing.
- Whyte, W. H.** (2002). *The Organization Man*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Keywords:

American
cinema;
suburbs;
urban planning;
symbolic
territory;
ideology;
capitalism

Abstract

Patrycja Włodek

American Suburbs in the Long Shadow of the Big City

Suburbs are “a Russia, only with money” – the joke quoted by William H. Whyte in *The Organization Man* points to the ambivalent status of suburban districts, noticeable also in their cultural representations. On the one hand, suburbia are simply a way of spatial planning, on the other – this particular space has always been as tangible as symbolic and mythical. They serve as a microcosm and metonymy of ideas crucial for post-war America, such as nation, capitalism, security, pax Americana. The article focuses on the mechanisms and reasons (considered both synchronically and diachronically) for the very existence of the movie-made American suburbia seen as symbolic territories.