

Patrycja Włodek

Co przeminęło z wiatrem? : rasa i gender w arcydziele Hollywood

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 11/3, 67-84

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Co przeminęło z wiatrem? Rasa i gender w arcydziele Hollywood

Słowa kluczowe: melodramat, kino klasyczne, rasa, gender, mit Południa

Key words: melodrama, classic cinema, race, gender, American South

Dekonstrukcja mitu

Gdy w finale *Django (Django Unchained, 2012, reż. Quentin Tarantino)* w powietrze zostaje wysadzony Candyland, posiadłość okrutnego plantatora Calvina Candy'ego (Leonardo DiCaprio), widzowi znającemu historię kina amerykańskiego trudno mieć wątpliwości, że oto Tarantino unicestwia Tarę, jednocześnie rozprawiając się z filmowymi mitami amerykańskiego antebellum – „pięknego czasu” przed wojną secesyjną¹. Zarówno Candyland, jak i pokazana we wcześniejszej części filmu plantacja pana Bennetta (Don Johnson) – gdzie beztrioskie, szczęśliwe i piękne niewolnice spędzają czas na huśtawkach, wizualnym cytacie z obrazu Fragonarda² – odsyłają nie tyle do historycznych domostw rolniczego Południa³, ile do ich filmowych wyobrażeń, z których najbardziej mitotwórczym i spektakularnym było *Przeminęło z wiatrem (Gone with the Wind, 1939, reż. Victor Fleming i inni)*. Już w słynnej adaptacji równie znanej powieści Margaret Mitchell, filmie obwołanym „ikoną Ameryki”⁴, Tara jest obciążona wieloma znaczeniami – zarówno związanymi z mitem Południa, wojną secesyjną i kwestiami rasowymi, jak i odnoszącymi się do modelu kina klasycznego oraz jednego z jego sztandarowych gatunków, czyli melodramatu.

Po 76 latach od premiery jednego z niekwestionowanych arcydzieł kinematografii amerykańskiej (uroczysty pokaz w Atlancie odbył się 15 grudnia 1939 roku) warto przyjrzeć mu się w tych dwóch kontekstach – rasowym oraz gatunkowym (który automatycznie uwzględni kwestie genderowe).

¹ „Antebellum” dosłownie oznacza ‘przedwojenny’, jednak określenie to stosowane jest także w odniesieniu do wojny secesyjnej. W tym sensie często konotuje mitologizowanie i idealizowanie „starego” Południa. Por. np. M. Jenkins Schwartz, *Born in bondage: Growing up enslaved in the antebellum South*, Cambridge 2000.

² Jean-Honoré Fragonard, *Huśtawka (1767)*.

³ Plantację Bennetta zagrała zabytkowa posiadłość Evergreen położona w Luizjanie.

⁴ Książka Molly Haskell *Frankly My Dear. Gone with the Wind Revisited* (New Haven – London 2009) ukazała się w serii „Icons of America”.

Jak w odniesieniu do większości filmów hollywoodzkich tego okresu – zwłaszcza tych najlepszych – także w wypadku *Przeminęło z wiatrem* zauważalne, a momentami dominujące są napięcia ideologiczne, powielanie wyobrażeń, mitów, stereotypów wynikających z dominującej ideologii przy ich jednoczesnym podważaniu i demystyfikowaniu.

Mit Południa

Jak zauważa Melvyn Stokes, wojna secesyjna (1861–1865) jest w Stanach Zjednoczonych postrzegana w podwójnym wymiarze. Po pierwsze jako konflikt zbrojny bezapelacyjnie wygrany przez Unię. Po drugie jednak jako spór „kulturowy i intelektualny”, koncentrujący się na „zdefiniowaniu wojny w kategoriach zbiorowej pamięci i znaczenia”⁵, gdzie miano zwycięzcy należy się już nie tyle samej Konfederacji, ile szeroko rozumianemu Południu – opiewanemu, żalowanemu, romantyzowanemu i mitologizowanemu. Na jego legendę składają się zarówno elementy wojny domowej i następującego po niej okresu Rekonstrukcji – ustanawiania nowego porządku w obliczu upadku „cywilizacji, która przeminęła z wiatrem”⁶ – jak i mit szlachetnego, rycerskiego i niewinnego antebellum. W filmie Selznicka⁷ zostaje on wprowadzony już w ekspozycji jako introdukcja (po uwerturze i napisach, a przed rozpoczęciem akcji), stając zresztą pewne odstępstwo od powieści Margaret Mitchell, która – konsekwentnie odżegnując się od wszelkiej współpracy przy produkcji – ponoć z zaskoczeniem przyjęła obecność takiej optyki⁸. Podejście samej autorki nie zmieniało jednak faktu, że „rycerskość” była immanentnym elementem mitu Starego Południa, które „pozbawione własnej, wyrazistej historii stworzyło legendarną przeszłość wygnanych, szlachetnych rycerzy, więcej zawdzięczającą Walterowi Scottowi niż prawdziwym imigrantom ze starego świata”⁹.

Tak tworzony mit nostalgizował i legitymizował charakter wykluczającego systemu społecznego będącego fundamentem agrarnego Południa. W największym skrócie można go określić mianem paternalistycznego i patriarchalnego – opartego na władzy białych, dobrze urodzonych i bogatych mężczyzn sprawujących kontrolę nad niewolnikami, ale też kobietami i „białą hołotą” (*white trash* – gorzej urodzonymi i biednymi). Co interesujące, w *Przeminęło z wiatrem* zauważalna jest zarówno strategia mitologizująca i kamuflująca ów system, jak i polemiczna, choć może nie aż demaskatorska. Konserwatyzm

⁵ M. Stokes, „*Gone with the Wind*” (1939) and the *Lost Cause: A Critical View*, w: *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, red. J. Chapman, M. Glancy, S. Harper, London 2007, s. 13.

⁶ Cytat z wprowadzenia do filmu autorstwa Bena Hechta.

⁷ *Przeminęło z wiatrem* miało kilku reżyserów, w tym George’a Cukora i Victora Fleminga, oraz kilkunastu scenarzystów. Najbliższe prawdzie będzie jednak określenie go mianem dzieła producenta Davida O. Selznicka.

⁸ M. Stokes, dz. cyt., s. 22.

⁹ Tamże, s. 21.

filmu widoczny jest przede wszystkim w odniesieniu do kwestii rasowych, natomiast jego subwersywność ujawnia się w spojrzeniu na główną bohaterkę, Scarlett O'Harę (nagrodzona Oscarem Vivien Leigh). Jednocześnie jednak w obu tych aspektach odbijają się napięcia ideologiczne, wbrew pozorom żaden z nich nie jest więc przedstawiony jednoznacznie.

Do utrwalania mitu Południa przyczyniła się przede wszystkim poczytna proza pisarzy takich jak John Esten Cook, Sara Pryor bądź Thomas Nelson Page (autor m.in. powieści *The Old South* z 1892), a w XX wieku także kino. Poczynając od *Narodzin narodu* (*The Birth of the Nation*, reż. David Wark Griffith, 1915) i otaczającej film niesławnej legendy wskrzesiciela ducha i organizacji Ku-Klux-Klanu¹⁰, Hollywood nie tylko udowodniło, jak wielka jest siła jego kreacji, ale też ujawniło jakąś prawdę o ówczesnym społeczeństwie amerykańskim i jego kolektywnej pamięci, a przynajmniej jej części. Popularność nostalgicznego nurtu dzieł opowiadających o południowych plantacjach („the southern plantation film”¹¹) wzrosła szczególnie w czasie wielkiego kryzysu. Między 1929 a 1940 rokiem nakręcono ich ponad siedemdziesiąt, a wśród nich znalazły się obrazy znane i nagradzane, takie jak *Jezebel* (reż. William Wyler, 1938) i *Przeminęło z wiatrem*. „Kiedyś plantacje wydawały bawełnę, dziś wydają filmy”¹² trafiające przede wszystkim w pragnienia „ekonomicznie niepewnej publiczności” potrzebującej kojącego, „wygodnego i wykwintnego *millieu* antebellum”¹³. Zgodnie z logiką i afektywnym stylem melodramatu, do którego zaliczała się większość z nich¹⁴, oferowały one spektakl – historycznego *glamuru* i bogactwa (ale też biedy, idealizując warunki życia niewolników). Dlatego też omawiany nurt, obstając przy reprezentacji sentymentalnej, nie ukazywał Południa takim, jakie opisywał chociażby William Faulkner (również poruszający się w sferze mitów, jednak stosujący diametralnie odmienne strategie), a ukazywali John Ford w nieco późniejszej *Drodze tytoniowej* (*Tobacco Road*, 1941), adaptacji powieści Erskine’a Caldwell’a, bądź – współcześnie – Steve McQueen w *Zniewolonym* (*12 Years a Slave*, 2014). Dlatego też posiadłości w filmach z lat trzydziestych stopniowo, poczynając od *Dixiany* (1930, reż. Luther Reed) aż po *Jezebel*, stawały się coraz większe i okazałszy, co znalazło kulminację w stworzeniu plantacji-symbolu, czyli Tary (i Dwunastu Dębów, rezydencji rodziny Wilkesów) z *Przeminęło z wiatrem*. Podczas preprodukcji dzieła Selzincka okazało się zresztą, że w całej Georgii, gdzie osadzona jest akcja, nie ma obiektu wielkością i rozmachem odpowiadającego opisowi Margaret Mitchell. Stokes przypisuje to jednak nie ewentualnym skutkom wojny secesyjnej, podczas której wiele posiadłości zostało zniszczonych (jak Dwanaście Dębów), ale prawdzie historycznej, dość adekwatnie pokazanej później

¹⁰ Por. M. Oleszczyk, *Dawid Wark Griffith – narodziny autora*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2006, s. 22–23.

¹¹ M. Stokes, dz. cyt., s. 14.

¹² E. Guerrero, *Framing Blackness. The African American Image in Film*, Philadelphia 1993, s. 8.

¹³ Tamże, s. 19.

¹⁴ E. Guerrero używa także określenia *plantation melodrama* (zob. np. s. 19).

w *Zniewolonym*, gdzie znacznie mniej okazałe plantacje skąpane są w brudzie, błocie i rzeczywistości. Takie bowiem przeważały – klasa plantatorów była stosunkowo mała (niewiele ponad dwa tysiące rodzin na całym Południu¹⁵). Bogaczy na miarę Geralda O’Hary bądź Johna Wilkesa, ojca Ashleya (Leslie Howard), było jeszcze mniej, choć posiadali oni znaczną liczbę niewolników.

Pod tym względem *Przeminęło z wiatrem* zdaje się więc potwierdzać, współtworzyć oraz reprodukować mit starego Południa i Straconej Sprawy („The Lost Cause”), czyli fatalistycznego przekonania o nieuchronności klęski Konfederacji w wojnie secesyjnej – zapowiedzianej jeszcze w początkowych sekwencjach filmu podczas barbecue w Dwunastu Dębach przez Rhetta Butlera (Clark Gable). Zwraca on wówczas uwagę na te kwestie, które w szerokim przekonaniu przesądziły o upadku Południa – złe przeszkolenie i uzbrojenie, rolniczy charakter całego obszaru (w przeciwieństwie do uprzemysłowienia Północy), relatywnie niewielka liczebność wojska (w zestawieniu z szeregi wojsk Unii, powiększanymi przez stale napływających imigrantów, co w trafnym skrócie pokazał Martin Scorsese w *Gangach Nowego Jorku – Gangs of New York*, 2002). Butler konfrontacyjnie przywołuje też arogancję Południowców, co od razu go wyklucza i stawia na pozycji „obcego” – funkcjonującego pomiędzy tymi światami, ale nienależącego w pełni do żadnego z nich.

Legenda Starego Południa pojawia się już na tablicy poprzedzającej tytuł. Głosi ona: „opowieść Margaret Mitchell o Starym Południu”, a części zapowiadające ekspozycję – uwertura i napisy początkowe (wszystkie fragmenty sprzed pierwszej sceny z udziałem Scarlett i braci Tarletonów, granych przez George’a Reevesa, Freda Crane’a) – wypełniają to hasło obrazem i dźwiękiem. Widzowie zostają bowiem wprowadzeni wprost do sielskiego świata Georgii z wiosny 1961 roku znaczonego szeregiem estetyzowanych¹⁶, arkadyjskich widoków pól bawełnianych, kwitnących kwiatów etc., czemu towarzyszy chóralny śpiew szczęśliwych (w domyśle) niewolników – immanentny element filmów o plantacjach¹⁷. Gdyby ten wizualny przekaz nadal jednak pozostawał niejasny, pojawia się wspomniana już introdukcja głosząca, że „była sobie kraina kawalerów i pól bawełnianych. Południe – ostatni ukłon elegancji [gdzie] widziano ostatnich rycerzy i damy, panów i niewolników”. Co więcej, inicjalne ujęcie z właściwej akcji, prowadzące do dialogu Scarlett i młodych Tarletonów na ganku w Tarze, ukazuje małego niewolnika goniącego za indykiem i przypomina nieco późniejsze: dwóch chłopców uwieszonych na dzwonie ogłaszającym koniec pracy w polu. Pierwsze obrazy pracy sugerują więc coś w rodzaju beztroskiej zabawy w miejsce rzeczywistego trudu.

¹⁵ M. Stokes, dz. cyt., s. 14.

¹⁶ *Przeminęło z wiatrem* to jeden z wczesnych przykładów wykorzystania Technicoloru – zdjęcia Ernesta Hallera i Raya Rennahana zostały nagrodzone Oscarem.

¹⁷ Wystarczy wspomnieć *Jezebel*, gdzie w jednej z kluczowych scen główna bohaterka, biała panna Julia (Bette Davis), śpiewa razem z niewolnikami. Są to w dodatku niewolnicy z pola, czyli wykonujący ciężką pracę fizyczną (w odróżnieniu od służby domowej).

Rasa

Warto zwrócić uwagę na jeden z najistotniejszych elementów związanych ze wspomnianymi kwestiami – mitu Południa i Straconej Sprawy – czyli właśnie na niewolnictwo i sposób ukazania rasy w *Przeminęło z wiatrem*, a zwłaszcza na niejednoznaczności wokół tych kwestii, które pojawiają się zarówno w samym tekście, jak i jego interpretacjach.

Donald Bogle, badacz obecności Afroamerykanów w kinie amerykańskim, zauważa, że w okresie klasycznym byli oni obsadzani w kilku skonwencjonalizowanych typach ról. W szerszym rozumieniu były to postacie służebne wobec białych protagonistów, stanowiące dla nich tło i uzupełnienie – niefunkcjonujące jednak na ekranie samodzielnie, a jedynie w odniesieniu do białych. Były pozbawione własnego punktu widzenia i postrzegane wyłącznie z perspektywy dominującej (rasowych uprzedzeń i segregacji). Spojrzenie bardziej szczegółowe pokazuje konkretne wzorce, wśród których Bogle wymienia – zawarte także w tytule jego książki¹⁸ – wuja Toma (dobrego Murzyna), czarnego błazna (Coon), czarnego brutala (Black Buck), czarną nianię (Mammy) i tragiczną Mulatkę, postacie akceptowane przez białą publiczność, nie tylko potwierdzające oraz reprodukujące konserwatywny obraz rasowego *status quo*, ale też racjonalizujące grzechy niewolnictwa i paternalistyczne stosunki między rasami.

Przynajmniej kilka z tych typów odnaleźć można w *Przeminęło z wiatrem* – właściwie każdą występującą tu znaczącą i zindywidualizowaną czarnoskórą postać można przypisać do któregoś z nich, czego koronnym przykładem jest Mammy, grana przez Hattie McDaniel. Czarna niania to postać wprawdzie zdecydowana i obdarzona charakterem, ale te jej wywrotowe cechy zostają oswojone i zneutralizowane przez fakt, że jest przede wszystkim opiekunką i do reszty oddana białym państwu (w filmach o okresie niewolnictwa) bądź pracodawcom (gdy akcja osadzona jest później, najczęściej już w XX wieku, np. *Marzenia o domu – Mr. Blandings Builds His Dream House*, reż. H. C. Potter, 1948). Jest właściwie pozbawiona życia jakiegokolwiek poza ich życiem, a jej punkt widzenia okazuje się istotny tylko wówczas, gdy obejmuje los białej postaci. Relacje łączące Mammy z rodziną O’Harów są rodzinne, cieszy się ona zaufaniem, a nawet autorytetem. W kwestii pokazywania niewolnictwa stereotyp ten – podobnie jak idealnej i szlachetnej białej pani (w *Przeminęło z wiatrem* anielska wręcz postać Ellen O’Hary, matki Scarlett, zagranej przez Barbarę O’Neill) – wyraźnie ma bowiem przenieść akcenty z systemu społecznego sankcjonującego niewolnictwo na poziom indywidualny. Co więcej, autorytet Mammy dotyczy przede wszystkim obyczajowości starego Południa i – jak jest to często pokazywane w odniesieniu do relacji państwo–służba¹⁹ – stoi ona na jej straży z większym oddaniem niż biali. To Mammy gani Scarlett za

¹⁸ D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammys, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York 2001.

¹⁹ Na przykład w *Okruchach dnia* (*The Remains of a Day*, reż. James Ivory, 1993), *Downton Abbey* (2010–2015), a w odniesieniu do rasy w *Jezebel*.

mierzenie kolorowego czepka, gdy ta jest w żałobie po pierwszym mężu, Charlesie Hamiltonie (Rand Brooks), a nie matka, która wykazuje się zrozumieniem dla potrzeb i młodości córki. To Mammy poucza Scarlett o manierach przyzwoitej panny z Południa i – po zakończeniu wojny – zgania z chodnika czarnoskórych mężczyzn, by Scarlett mogła przejść. Jest strażniczką „starego, dobrego Południa” i opoką bohaterki w trudnych chwilach, których nie podzielili jej ani Margaret Mitchell, ani Selznick. Gdy jednak Scarlett wraca ze zdobytej Atlanty do Tary, gdzie zastaje owdowiałego ojca w stanie załamania nerwowego i rozhisteryzowane, niesamodzielne siostry, także Mammy kieruje do niej pytanie: co teraz? (dodajmy, że w kwietniu 1861 roku, gdy zaczyna się akcja, Scarlett ma szesnaście lat, a więc po zdobyciu Atlanty w 1864 ma ich zaledwie dziewiętnaście). Mammy ma więc w *Przeminęło z wiatrem* zarówno silną osobowość, jak i własne zdanie, które nawet czasem potrafi narzucić krnąbrnej Scarlett (jak w ich pierwszej wspólnej scenie – sznurowania gorsetu i namawiania bohaterki do jedzenia), a o jej szacunek zabiega później Rhett Butler. Znaczenie tych cech jest jednak ograniczone wyłącznie do opieki nad kolejnymi pokoleniami rodziny O’Harów. Wskazuje na to zresztą samo imię, będące jednocześnie jego brakiem – Mammy to przecież określenie pozycji piastunki (inni niewolnicy mają imiona własne, jak Prissy, Pork bądź Duży Sam).

Joshua Brand, scenarzysta serialu *I’ll Fly Away* (1991–1993) – osadzonego w latach pięćdziesiątych oraz wczesnych sześćdziesiątych XX wieku i opowiadającego o relacjach między białym prawnikiem a jego czarną gospośią – wspomina, że inspiracją był dla niego film *Zabić drozda* (*To Kill a Mockingbird*, reż. Robert Mulligan, 1960). Konkretnie chodzi scenę, w której Atticus Finch (Gregory Peck) prosi opiekunkę swych dzieci, Kalpurnię (Estelle Evans), by została z nimi na noc. Brand był zainteresowany jej punktem widzenia i jej życiem poza domem białych, co znalazło odbicie we współtworzonym przez niego serialu²⁰. Kalpurnia zgadza się bowiem bez wahania, by przedłożyć rodzinę adwokata ponad własną, choć – co zostaje wyraźnie zaznaczone – jest to związane z faktem, że sprawy zawodowe Fincha są niezwykle istotne dla czarnej społeczności, do której należy, broni on przecież Toma Robinsona (Brock Peters) oskarżonego o gwałt na białej kobiecie²¹. To, że Kalpurnia w ogóle ma własną rodzinę i życie, było zresztą dość nietypowe dla większości czarnoskórych służących, niań i gospoś w kinie hollywoodzkim, realizowały się one bowiem jedynie w ramach życia białych, nie mając ani głosu, ani możliwości powiedzenia „nie”.

Z drugiej strony Molly Haskell zauważa jednak, że nawet jeśli serwilistyczna konstrukcja Mammy jest odbierana jako obraźliwa i zbudowana na uwłaczającym stereotypie, ma ona więcej wspólnego z rzeczywistością niż silny

²⁰ B. Martin, *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From “The Sopranos” and “The Wire” to “Mad Men” and “Breaking Bad”*, New York 2013, s. 56.

²¹ W omawianej scenie bohater idzie czuwać pod więzieniem, by ustrzec oskarżonego przed linczem.

charakter i autorytet obecne w jej postaci²². Potwierdza to Bogle zaznaczając, że „pośród całej romantycznej niezeczywistości tego spektakularnego dzieła relacje na linii biali–czarni zostały przedstawione bardziej realnie niż w jakimkolwiek wcześniejszym filmie hollywoodzkim”²³. Analogiczną obserwację (choć akurat na niekorzyść *Przeminęło z wiatrem*) przywołuje Melvyn Stokes, cytując opinie, że jawnie rasistowskie *Narodziny narodu* Griffitha są tak „oczywistym kłamstwem, że nawet idiota je dostrzeże”, podczas gdy *Przeminęło z wiatrem* jest „kłamstwem tak subtelnym, że zostanie przełknięte jako prawda zarówno przez białych, jak i czarnych”²⁴. Hattie McDaniel była zresztą krytykowana przez Afroamerykanów oskarżających ją po premierze o „zdradę rasy”, co podsumowała dwiema znanymi i niezwykle celnymi kwestiami: „Wolę zarabiać siedem tysięcy dolarów, grając służące niż siedemset będąc jedną z nich” oraz „A kogo miałam waszym zdaniem zagrać? Żonę Rhetta Butlera?”²⁵.

Większość z owych nieprzebranych zastępów czarnych nian – co dotyczy także archetypicznej Mammy z *Przeminęło z wiatrem* – funkcjonuje dodatkowo w ramach szerszego stereotypu, jakim jest „magical/mystic Negro” – „afroameerykańska postać, która wywiera niezwykle wpływ na życie białych”²⁶. W tym typie mieści się zarówno wuj Tom – ucieleśniający akceptowalne dla białych cechy, takie jak szlachetność i godność, ale obwarowane pokorą, aseksualnością, brakiem agresji i gotowością do poświęceń – jak i czarna niania, w tym aspekcie najlepiej chyba oddana w literaturze w postaci Dilsey z *Wściekłości i wrzasku* (1929) Williama Faulknera, a w kinie w *Imitacji życia* (*Imitation of Life*, reż. Douglas Sirk, 1959²⁷).

Drugą czarną, znaczącą postacią w *Przeminęło z wiatrem* jest Prissy (Butterfly McQueen). Warto zaznaczyć, że w wielkoobsadowym filmie jest to jedna z czterech najważniejszych postaci kobiecych (obok Scarlett, Melanii Hamilton-Wilkes i Mammy). Na kwestię tę zwraca uwagę Molly Haskell: „obecność Mammy i Prissy wzmacnia implicytny temat matriarchatu, wzrastającej siły i ważności czarnoskórych oraz kobiet w okresie Rekonstrukcji”²⁸. Z drugiej strony rola Prissy okazała się wielce problematyczna, co było jasne także dla grającej ją aktorki. Gdyby bowiem szukać dla niej kategorii w typologii Bogle’a, nie byłaby to pełna godności niania, ale raczej Coon, czyli błazen, a konkretnie jego żeński odpowiednik. Coon był równoznaczny z „prezentowaniem czarnoskórych jako obiektu drwin i jako bufonów”, „nierzetelnych, postrzelonych,

²² M. Haskell, dz. cyt., s. 211.

²³ D. Bogle, dz. cyt., s. 88.

²⁴ M. Stokes, dz. cyt., s. 16.

²⁵ M. Haskell, dz. cyt., s. 214.

²⁶ L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, *Introduction: Mad Man in Its History*, w: *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, red. L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, Durham 2013, mobi for Kindle edition.

²⁷ Film był drugą adaptacją powieści Fanny Hurst. Pierwsza powstała w 1934 roku i została wyreżyserowana przez Johna Stahla. Tam relacja między czarną a białą bohaterką miała jednak nieco inny charakter. Por. A. Pitrus, *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirk*, Kraków 2006, s. 127–144.

²⁸ M. Haskell, dz. cyt., s. 216.

nieodpowiedzialnych, zdolnych tylko jeść arbuzy, kraść kurczaki [...] i kaleczyć angielski”, przez co stał się „najbardziej obraźliwym stereotypem”²⁹. Taka w dużej mierze jest Prissy. Najślynniejsza i najbardziej rozbudowana sekwencja z jej udziałem to poród Melanii (Olivia de Havilland), gdy niewolnica najpierw przechwała się świetną znajomością położnictwa, by w kluczowej chwili przyznać, że nie ma o nim pojęcia, budząc tym gniew Scarlett. Stokes zwraca uwagę, że Prissy jest jedyną czarną postacią w *Przeminęło z wiatrem*, która doznaje przemocy cielesnej ze strony białych – w tym wypadku Scarlett, która wymierza jej policzek, a także grozi, że „sprzeda ją dalej na południe” [„down south”], co oznaczało znacznie gorsze i okrutniejsze warunki³⁰. Miałoby to więc unaoczniać rasową agresję, zagrożenie i status niewolników, jednak wobec tej argumentacji można wysunąć pewne zastrzeżenia związane z konstrukcją samej sceny. Przede wszystkim została ona – a także cała postać Prissy – napisana tak, by uzasadnić i usprawiedliwić reakcję Scarlett niemogącej polegać na słowie służącej w stresującej sytuacji zagrożenia życia nie tylko zresztą Melanii, równoległe bowiem do płonącej Atlanty wkraczają Jankesi. Prissy nie tylko kłamie, jest tchórzliwa, rozhisteryzowana, przesadna i bezużyteczna (*moja mama mówiła, że gdy włoży się pod łóżko nóż, ten przecina ból na dwoje*), ale też jej zachowanie uderza bez troską i niefrasobliwością. Scarlett natomiast zostaje ukazana na skraju wytrzymałości, ale jednak stawiająca czoła okolicznościom bez żadnej pomocy – jej histeria pojawia się dopiero później, po wszystkim, gdy inicjatywę przejmuje Rhett. Tak doskonale wpisanie się Prissy w typ czarnego głupca było zresztą wynikiem negocjacji, które stanowczo prowadziła na planie filmu Butterfly McQueen. Uderzenie było markowane, ponieważ aktorka odmówiła przyjęcia prawdziwego policzka od Vivien Leigh – w zamian za to zgodziła się zagrać bez dalszych dyskusji bezbrzeżną głupotę swojej postaci, czego oczekiwał odpowiedzialny za ten fragment George Cukor. Faktycznie w całym *Przeminęło z wiatrem* jest to jedyny przykład złego traktowania niewolników. Są oni tu wprawdzie obecni, jednak sama kwestia niewolnictwa nigdy nie zostaje sproblematyzowana, „zachowując w ten sposób mit o niewinności Południa”³¹.

Inne sytuacje oraz dialogi konsekwentnie zaprzeczają istnieniu przemocy i odhumanizowania niewolników, czego niepoślednim przykładem jest postać Mammy, ale też scena, gdy Scarlett spotyka w Atlancie mężczyzn pracujących w Tarze i przydzielonych do służby w wojsku Konfederacji. Choć są to niewolnicy z pola, na co wskazuje sam początek filmu z udziałem Dużego Sama (Everett Brown), Scarlett zna ich wszystkich z imienia. Duży Sam, podobnie jak Pork (Oscar Polk), nosi z kolei cechy typu dobrego Murzyna – wuja Toma (jego pierwowzór to tytułowy bohater słynnej powieści Harriet Beecher Stowe *Chata wuja Toma*) – za które Pork zostaje nagrodzony przez Scarlett zegarkiem Geralda O’Hary po jego śmierci.

²⁹ D. Bogle, dz. cyt., s. 7–8.

³⁰ M. Stokes, dz. cyt., s. 20–21. Sprzedaż „kłopotliwych” niewolników była częstą praktyką, co bez kamuflażu pokazują zarówno Tarantino w *Django*, jak i McQueen w *Zniewolonym*.

³¹ M. Haskell, dz. cyt., s. 18.

W *Przeminęło z wiatrem* przemoc zostaje zastąpiona przez paternalizm. O czarnoskórych jako dzieciach, które potrzebują opieki, kierownictwa, ale też łagodności białych państwa, mówi do Scarlett ojciec, Gerlad O'Hara (Thomas Mitchell). Napomina ją, by się do nich lepiej odnosiła, co zostaje jednak skontrowane faktem, że Scarlett podobnie ostro traktuje nie tylko swoje młodsze siostry, ale też równie wiele wymaga od samej siebie. Co więcej, w niektórych scenach Prissy, Pork (pytający w zniszczonej Tarze, kto wydoi krowę, skoro on jest służącym domowym), a nawet Mammy (choć tylko raz) faktycznie zachowują się infantylnie. Zwraca także uwagę kwestia padająca na ulicy w powojennej Atlantycie i przywołująca słynną obietnicę złożoną byłym niewolnikom, że otrzymają „czterdzieści akrów i muła”³² w zamian za głosy oddane pod dyktando ich białych „przyjaciół” z Północy. W filmie nie pojawia się jednak kontekst, żadna informacja tłumacząca, czemu świeżo wyzwoleni niewolnicy, którzy nigdy nie mieli prawa dysponować sobą, byli przyuczani i zmuszani do posłuszeństwa oraz surowo karani za jego brak, mogli się okazać niesamodzielnymi i podatni na manipulację oraz, że niekoniecznie różnili się pod tym względem od wielu niewykształconych białych (także tutaj *Przeminęło z wiatrem* nie odstaje od innych amerykańskich produkcji³³). Mimo że akcja filmu toczy się również kilka lat po kapitulacji Południa, jedynymi pokrzywdzonymi są tu biali z Konfederacji i nie ma mowy o tym, że sytuacja czarnoskórych mieszkańców południowych Stanów Zjednoczonych bynajmniej nie uległa zasadniczej zmianie po zniesieniu niewolnictwa.

Szczególnie znaczący związany z tym dialog pojawia się w drugiej części filmu, gdy Scarlett jest już żoną Franka Kennedy'ego (Carroll Nye) i prowadzi tartak, w którym na głodowych warunkach zostają zatrudnieni biali więźniowie. Niechętny partner Scarlett w interesie, Ashley, mówi, że nie chce żyć z cudzej, przymusowej i katorżniczej pracy. Scarlett trafnie zauważa wówczas, że nie przeszkadzało mu to w posiadaniu niewolników przed wojną. Odpowiedź Ashleya celnie podsumowuje obraz niewolnictwa znany z filmów o plantacjach, wpisuje się też doskonale w mit Straconej Sprawy: *To było coś innego. Traktowaliśmy niewolników dobrze i gdyby nie wojna, po śmierci ojca bym ich wyzwolił. Wojna zrobiła to za mnie*³⁴. Faktycznie, zwolennicy Straconej Sprawy nie upatrywali w niewolnictwie jednej z przyczyn konfliktu, ale winili abolicjonistów, którzy nie czekali, aż Południe samo z siebie odejdzie od tego systemu³⁵ (w scenie barbecue w Dwunastu Dębach Gerald O'Hara mówi: *za-trzymamy niewolników za ich [Unii] zgodą albo i bez*).

Oczywiście, pisząc o kwestiach rasy w filmie zrealizowanym w 1939 roku, należy brać pod uwagę ówczesne uwarunkowania i obostrzenia, z którymi musieli się mierzyć twórcy (wiele o nich świadczy zakaz ukazywania związków

³² Tak swoją firmę producencką nazwał Spike Lee.

³³ Ten kontekst pojawia się w *Django*, gdy bohater po raz pierwszy może zdecydować, jakie ubranie będzie nosił.

³⁴ O ile nie zostało zaznaczone inaczej, wszystkie cytaty (pisane kursywą) pochodzą z filmu, a nie z książki.

³⁵ M. Stokes, dz. cyt., s. 16.

międzyrasowych zapisany w kodeksie Haysa i zniesiony dopiero w latach pięćdziesiątych). Z jednej strony kodeks nie pozwalał na używanie obraźliwego słowa „nigger”, również nazwa Ku-Klux-Klan nie zostaje wspomniana³⁶. Na nieantagonistyczny sposób przedstawienia relacji między rasami i możliwie nieobraźliwy (z perspektywy lat trzydziestych i białych twórców) obraz Afroamerykanów miały wpływ także wydarzenia wojenne w Europie i niechęć wobec rasowej polityki nazistowskich Niemiec. Selznickowi bardzo zależało, by *Przeminęło z wiatrem* nie było „niezamierzoną reklamą dla nietolerancyjnych społeczeństw w świecie tak wypełnionym faszyzmem”³⁷ (co zresztą mu się udało, film nie odbiegał bowiem pod tym względem na niekorzyść od norm ówczesnego Hollywood). Jednocześnie trudno mieć wątpliwości, do której niechlubnej organizacji należą pozytywni przecież bohaterowie, tacy jak Ashley, Frank Kennedy i doktor Meade (Harry Davenport) – ale, co istotne, nie Rhett. Co więcej, w ramach diegezy ich cel jest szlachetny, ponieważ Południowcy są faktycznie zagrożeni – tak jak Scarlett napadnięta w Shandytown. Tu zresztą w jednej scenie pojawia się Afroamerykanin ucieleśniający najbardziej agresywny stereotyp mający usprawiedliwić lincze, czyli czarny brutal czyhający na cześć białych kobiet. Trzeba jednak przyznać Selznickowi, że zastosowane w scenie napadu ujęcie–przeciwujęcie ukazujące twarz nieprzytomnej Scarlett i drugiego, białego napastnika sugeruje, że to on jej zagraża, także gwałtem; bohaterka zostaje też uratowana przez Dużego Sama.

Przykrym, ale trafnym komentarzem do relacji rasowych w ówczesnej Ameryce było niezaproszenie czarnoskórej części obsady na uroczystą premierę w Atlancie (oburzony Clark Gable zagroził absencją podczas premiery, ostatecznie się jednak pojawił). W tym wypadku wynikało ono zarówno z obawy przed bojkotem filmu ze strony białej publiczności, jak i o bezpieczeństwo aktorów, nadal pamiętano bowiem brutalne zamieszki rasowe, które trwały w Atlancie przez ponad tydzień w 1906 roku. Z kolei na niekorzyść Hollywood świadczy fakt, że Hattie McDaniel, pierwsza czarnoskóra laureatka Oscara (za drugoplanową rolę żeńską), nie mogła siedzieć na uroczystości razem z białą obsadą i została umieszczona daleko z tyłu sali³⁸.

Jeśli można się zatem dopatrywać w *Przeminęło z wiatrem* polemiki z mi-tem Południa i Straconej Sprawy (jak chce chociażby Melvyn Stokes w cytowanym tekście), to niekoniecznie w dialogach, obrazach bądź środkach filmowych, ale raczej w samej relacji między Rhettem, Scarlett i Ashleyem. Stare Południe jest bowiem w narracji filmu Selznicka ucieleśniane przede wszystkim przez Ashleya, który za nim tęskni, nostalgizuje je i idealizuje (co warte zaznaczenia, nie robi tego Melania, reprezentująca przecież niepokalaną godność i szlachetność wielkiej damy z Południa). To jemu wspomnienie *starych, dobrych czasów* – jak sam to ujmuje, romantycznej *krainy dostatku i uroku* wypełnionej *miękkim śmiechem niewolników* – nie pozwala wprost odciąć się od Scarlett

³⁶ Quentina Tarantino krytykowany (m.in. Spike Lee) o nadużywaniu tej inwektywy w *Django*, jednakże czy tego typu pominięcia nie fałszują rzeczywistego obrazu życia na Południu?

³⁷ M. Stokes, dz. cyt., s. 16.

³⁸ M. Haskell, dz. cyt., s. 213.

i odrzucić jej awansów. To właśnie miłość Scarlett do Ashleya – która ucieka w wymaginowane i starannie pielęgnowane uczucie od okropności wojennego świata – problematyzuje ów porządek. „Tym jedynym” dla Scarlett jest Rhett – oni stanowią wszak melodramatyczną parę tego filmu – o czym wiedzą zarówno wszystkie postaci dookoła (zwłaszcza te wyznaczające moralną oś świata przedstawionego, czyli Melania i Mammy), jak i widzowie. To właśnie ten „inny”, „obcy”, którego odstępstwa od wartości Południowców zostają podkreślone już na początku filmu, jest więc wartościowany pozytywnie. Mimo swych – tak naprawdę nielicznych – wad jest kimś, kto nie tylko potrafi odnaleźć się w nowym świecie, właściwie odrzucając patriarchalizm tego starego, ale i reprezentuje jedyny pozytywny wzorzec męskości w całym filmie. Ashley jest zaś cieniem należącym do przeszłości. Choć jedyne, co można mu zarzucić, to słabość charakteru w zestawieniu z pozostałymi protagonistami, to jednak jako reprezentant mitu Południa nie okazuje się jego dobrym adwokatem, a raczej jednym z czynników wpływających na jego ambiwalentny obraz. Zwłaszcza, że i Rhett, i Scarlett, a nawet Melania patrzą na przeszłość bez podobnego sentymentu.

Warto też zauważyć, że nie ma właściwie w *Przeminęło z wiatrem* ostrego przeciwstawienia Północy i Południa, a przynajmniej bardzo negatywnego obrazu Północy. Większość Jankesów pokazanych na ekranie (a nie ma ich zbyt wielu) to nie są postaci złe – a najgorsza (obok marudera zabitego przez Scarlett), czyli Jonas Wilkerson (Victor Jory), była obecna w Georgii już przed wojną jako zarządca Tary. Nawet oficerowie wojska Unii są uprzejmi, a nawet sympatyczni i odnoszą się do dam Południa z szacunkiem. Brak też, obecnego chociażby w *Jezebel*, porównania sugerującego, że Południe jest fascynujące i pociągające (choć przerażające), a Północ banalna i nudna. Wręcz przeciwnie: „ze wszystkim przymiotami piękności z Południa [Southern belle] Scarlett dysponuje dokładnie tymi »jankeskimi« cechami – ambicją, chciwością, przedsiębiorczością i materializmem – które łączone były z Nowym Południem i postępane przez piewców Straconej Sprawy”³⁹. Prawdą jest ponadto, że Unia w ogóle nie gra tu roli innej niż sprawcza. Najważniejsze w *Przeminęło z wiatrem* jest Południe – jeśli prezentowane w sposób narcystyczny, to bez krzywego zwierciadła w postaci Północy.

Płeć

O ile w kwestii rasy *Przeminęło z wiatrem* jest zachowawcze – Donald Bogle zauważa, że jeśli ramy rasowych stereotypów zostają tu naruszone, to tylko dzięki aktorom, którzy potrafili „przemienić swe postacie w złożone istoty ludzkie”⁴⁰ – o tyle w problematyzowaniu relacji genderowych film jest niezwykle subwersywny. Przede wszystkim jak na gatunek, jaki reprezentuje, ale nie

³⁹ Tamże, s. 38.

⁴⁰ D. Bogle, dz. cyt., s. 88.

tylko. Jak bowiem zauważa Molly Haskell, dla młodych Amerykanek „Scarlett stała się emblematem rebelii przeciw tradycji i hipokryzji”⁴¹.

Silne kobiety, równe i nieustępujące mężczyznom – także na polu zawodowym – nie były czymś bardzo nietypowym w kinie Hollywood lat trzydziestych i wczesnych czterdziestych. Ich obecność i związana z nią wyrównana walka płci stanowiły fundament niezwykle popularnych wówczas komedii typu *screwball*, np. *Straszna prawda* (*The Awful Truth*, reż. Leo McCarey, 1937), *Dziewczyna Piętaszek* (*His Girl Friday*, reż. Howard Hawks, 1940) bądź *Lady Eve* (*The Lady Eve*, reż. Preston Sturges, 1941). Jak zwracał uwagę Roger Ebert, „Scarlett nie jest produktem drugiej połowy XIX wieku, lecz lat trzydziestych wieku XX – wolną duchem, nowoczesną kobietą”⁴². Silna kobiecość była pożądanym wzorcem także w czasie II wojny światowej, gdy kobiety musiały zastąpić mężczyzn w pracy, także tej uważanej za typowo męską, co w konsekwencji całkowicie podważyło tradycyjne przekonania o ich naturalnej przynależności do przestrzeni domowej. Odwrót od tego trendu nastąpił jednak tuż po wojnie, gdy weterani zaczęli powracać i odzyskiwać poprzednie miejsce w przestrzeni publicznej. W kinie lęk i niechęć do samodzielnych, niezależnych kobiet zaczęła wówczas reprezentować silna obecność *femme fatale* w *film noir* (np. *Podwójne ubezpieczenie – Double Indemnity*, reż. Billy Wilder, 1944 bądź *Żegnaj laleczko – Murder, My Sweet*, reż. Edward Dmytryk, 1944).

W melodramacie owa nieprzychylność była jednak obecna zawsze, niezależnie od okoliczności zewnętrznych. Gatunek ten jest wdzięcznym materiałem badań ideologicznych i feministycznych, ponieważ w fabułach opowiadających o nieszczęśliwych, niemożliwych miłościach odzwierciedla wartości kultury patriarchalnej oraz rolę przydzieloną kobiecie⁴³. Zjawisko to można dostrzec w konstrukcji świata przedstawionego, samej bohaterki i jej relacji z innymi postaciami oraz w podstawowej strukturze kina gatunkowego, nieuchronnie prowadzącej do przywrócenia naruszonego konserwatywnego *status quo* (np. poprzez finałową eliminację związków nieakceptowanych społecznie – łamiących podziały społeczne, rasowe bądź rozbijających rodzinę⁴⁴). Światem melodramatu niepodzielnie rządzą mężczyźni, panuje w nich „patriarchalny punkt widzenia”⁴⁵, na co zwraca uwagę także Laura Mulvey w słynnym eseju *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*. Pisze w nim, że „w świecie rządzonej przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską i bierną – żeńską”⁴⁶. „Uprowadzenie kobiet w melodramatach”

⁴¹ M. Haskell, dz. cyt., s. 13.

⁴² Por. tamże, s. 101.

⁴³ G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 20.

⁴⁴ Warto zauważyć, że rozstanie Rhett i Scarlett nie jest w ten sposób motywowane – nie jest to nieakceptowana społecznie „miłość niemożliwa” przerwana przez Los, Fatum bądź Historię. Finałowa decyzja Rhetta została podbudowana psychologicznie i konsekwentnie budowana przez cały wątek ich małżeństwa.

⁴⁵ G. Stachówna, dz. cyt., s. 20.

⁴⁶ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 100.

następuje m.in. poprzez sprowadzenie ich do roli biernego przedmiotu oglądu (tu na „niekorzyść” będzie zatem działać ich uroda), odebranie im sprawstwa w ramach fabuły oraz nakładanie symbolicznej kary za aktywność i łamanie reguł. „Służy [ono] pomniejszeniu ich społecznego znaczenia jako osób samodzielnych i odpowiedzialnych”⁴⁷, struktury melodramatów przekonują bowiem o słuszności przestrzegania owych reguł, jednocześnie przedstawiając bohaterki samodzielne i niezależne jako zagrożenie dla porządku, które powinno zostać wyeliminowane bądź ukarane. Doskonałym przykładem – zbliżonym do *Przeminęło z wiatrem*⁴⁸ – jest wspomniana już *Jezebel*. Bohaterka nie tylko musi tu odkupić swe winy śmiercią⁴⁹, ale też jest ukazana nie jako samodzielna i niepokorna, lecz rozkapryszona i rozpuszczona, niebudząca sympatii i współczucia. Jest to podkreślone tym bardziej, że postaci stojące po właściwej stronie są z kolei odmalowane w jednoznacznie pozytywnych barwach (jak jej narzeczony Preston).

Co istotne, melodramat należy też do tych gatunków, które analizowane diachronicznie nie wykazują ewolucji. Są ideologicznie niezmiennie w czasie niezależnie od tego, czy sięgniemy po *Złamane lilie* (*Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl*, reż. David W. Griffith, 1919), czy po *Titanica* (reż. James Cameron, 1997) bądź *Pamiętnik* (*The Notebook*, reż. Nick Cassavetes, 2004). Tym bardziej wyjątkowo jawi się na tym tle *Przeminęło z wiatrem*, obwołane jednym z najsłynniejszych melodramatów w historii kina, będące jednocześnie niezwykle subwersywne w stosunku do każdej właściwie reguły rządzącej tego typu widowiskiem w jego ideologicznym aspekcie. Szczególne znaczenie ma tu tło, czyli zachowawcza obyczajowość starego Południa – obserwujemy wszak upadek, unicestwienie jej podstaw, co wywołuje w Południowcach tym silniejszą potrzebę jej konserwacji. Ponadto oparta jest ona na ściśle określonym wyobrażeniu na temat kobiecości (w chwili załamania Scarlett żałuje, że nigdy nie była podobna do swojej matki, prawdziwej damy z Południa) oraz na „rycerskich” relacjach między płciami, zakładających opozycję siły i słabości, potrzeby roztaczania i przyjmowania opieki, sprawowania i podlegania władzy, samodzielności i bezradności, czemu wyzwanie rzuca bohaterka.

Warto jednak od razu zaznaczyć, że i „emocjonalna metoda opowiadania” (choć film z pełnym rozmachem i ostentacją operuje stylem afektywnym), mająca „zagęszczać emocje, usuwać motywacje intelektualną”⁵⁰, niejednokrotnie ustępuje tu motywacji psychologicznej bądź kontekstowi historycznemu. Tym bardziej że bohaterowie mężczy są równie – o ile nie bardziej – emocjonalni jak bohaterki (czego kluczowym dowodem może być przyłączenie się Rhetta do wojsk Konfederacji już po upadku Atlanty, w momencie, w którym sprawa jest już faktycznie stracona).

⁴⁷ G. Stachówna, dz. cyt., s. 20.

⁴⁸ Film miał być „nagrodą pocieszenia” dla Bette Davis, która przegrała rywalizację o rolę Scarlett z Vivien Leigh. Obie aktorki zostały w kolejnych latach (1939, 1940) nagrodzone za swe kreacje Oscarami.

⁴⁹ W finale bohaterka poświęca się i jedzie na wyspę trędowatych pielęgnować dawnego ukochanego, ofiarę epidemii żółtej febry. Jej śmierć nie jest pokazana, ale jest obecna w domyśle.

⁵⁰ G. Stachówna, dz. cyt., s. 46.

Postacią szczególnie subwersywną, rzucającą wyzwanie regułom jest oczywiście Scarlett O'Hara. Jej wyjątkowy status – zwłaszcza na tle innych słynnych heroin melodramatycznych – zostaje zaznaczony przede wszystkim w charakterze i zachowaniu. Działania Scarlett stawiają ją bowiem na równi z męskimi bohaterami pod względem dążenia do niezależności, poczynając od drobiazgow, które można przypisać rozkapryszeniu (jak w wypadku panny Julii z *Jezebel*) – kłótnie z Mammy o jedzenie, złośliwości wyrządzane siostronom – poprzez zachowania niekonwencjonalne (to Scarlett pierwsza wyznaje miłość Ashleyowi, nie czekając na jego inicjatywę) aż po samostanowienie i dźwiganie ciężaru odpowiedzialności za innych. Scarlett jest głową rodziny i postacią przejmującą obowiązki przypisane mężczyznom (gdy Gerald O'Hara popada w szaleństwo po śmierci żony, gdy Frank Kennedy i Ashley nie spełniają jej oczekiwań). Sytuacje, w których ucieka się do „kobiecych sztuczek” i próbuje zdobyć coś flirtem (słynna scena w sukni z zasłon, gdy Scarlett chce dostać od Rhettta pieniądze; odbicie Franka Kennedy'ego siostrze; wymuszenie fałszywymi łzami na Ashleyu pozostania w Atlancie), są zrównoważone tymi, w których bohaterka podejmuje trudne działania i bezpośrednio mierzy się z przeciwnościami. Najdobitniejsze przykłady to poród Melanii, przebycie drogi do Tary oraz zastrzelenie jankeskiego marudera. *Przeminęło z wiatrem* w dużej mierze skupia się bowiem na „froncie domowym”, czyli zmaganiach cywilów z wojną – przede wszystkim zdanych tylko na siebie kobiet. O ile jednak takie wychodzenie poza schemat jest uzasadnione okolicznościami – wojną, zagrożeniem dla Tary, głodem, koniecznością przetrwania – o tyle łamanie konwenansów bądź nakazów moralności już nie. Kluczowy jest w związku z tym fakt, że – inaczej niż w większości melodramatów, zwłaszcza tamtego okresu – bohaterka nie zostaje ukarana, ani faktycznie (np. śmiercią), ani nawet symbolicznie.

Dobrym przykładem nieosądzania jej (przez twórców) jest scena balu, gdy Scarlett – będąc w żałobie po pierwszym mężu – zgadza się (odziana w obowiązkową czerń) zatańczyć z Rhetttem Butlerem. Wprawdzie pewną asekurację stanowią tu okoliczności (chodzi o zbiórkę pieniędzy dla Konfederacji), jednak biorąc pod uwagę presję społeczną nałożoną na wdowy⁵¹, zachowanie Scarlett pozostaje wyjątkowym aktem nieposłuszeństwa, który jednak nie będzie w żaden sposób ukarany. Bohaterki nie dotyka nawet najmniejszy ostracyzm, całość ma zaś charakter humorystyczny – jako strażniczka obyczajów wykpiwana jest zwłaszcza ciotka Pittypat (Laura Hope Crews). Wyrazistość i tonacja tej sceny stają się szczególnie widoczne w zestawieniu z *Jezebel*, gdzie na bal debutantek („white ball”) Julia zakłada czerwoną suknię niegodną szanującej się panny⁵².

⁵¹ Zostało to obszernie opisane przez Margaret Mitchell w powieści, w filmie wątek ten zlagodzone i okrojono.

⁵² Postrzeganie owej sukni przez poszczególne postacie wydaje się przyczynkiem do obrazu Afroamerykanów w kinie Hollywood. Jedyną bohaterką, która wyraża dla kreacji (w przedstawianej rzeczywistości adekwatnej dla kobiety lekkich obyczajów) szczerzy zachwyty, jest czarna pokojówka. Strój ten zostaje jej zresztą подарowany. Można się tu dopatrywać kolejnego typu obrazowania afroamerykańskich kobiet, czyli rozwiązłej czarnej Jezebel – stereotypu usprawiedliwiającego gwałty na niewolnicach, a nieobecnego w kinie Hollywood ze względu na obyczajowe obostrzenia wynikające z kodeksu Haysa.

W obarczonej symbolicznym znaczeniem scenie – ponurej i lekko sadystycznej – narzeczony zmusza bohaterkę do tańca, w wyniku czego zostają na sali balowej sami, a wszystkie inne pary się odsuwają⁵³. Julię dotyka więc zwizualizowane wręcz wykluczenie, potwierdzone później w dialogu. Tradycyjna symbolika związana z czerwoną suknią zostaje przywołana także w *Przeminęło z wiatrem*, gdy Scarlett zjawia się na przyjęciu urodzinowym Ashleya i musi zmierzyć się z rozsiewanymi przez jego siostrę Indię (Alicia Rhett) plotkami na temat ich (nieistniejącego) romansu. Bohaterka zostaje więc oskarżona o niemoralne prowadzenie się w podwójnym wymiarze – zdradzanie męża oraz uwiedzenie żonatego mężczyzny⁵⁴. Scarlett, choć boi się tej konfrontacji, nosi jednak czerwień z dumą i wysoko podniesioną głową, czego nie da się powiedzieć o Julii, która pod koniec sceny wręcz błaga Prestona, by ją zabrał z balu.

Kolejne wykroczenia Scarlett to jej niechęć do posiadania następnych dzieci – po Bonnie Blue, córce Rhetta⁵⁵ – oraz (nieznajdujące potwierdzenia w fabule filmu) oskarżenia, że nie jest dobrą matką, tzn. nie realizuje się w najważniejszej roli, którą społeczeństwo przewidziało dla kobiety, a nawet nie chce tego robić. W tym aspekcie zostaje przeciwstawiona nie tylko własnej matce i Melanii, ale nawet prostytutce Belle Watling (Ona Munson). W tym akurat wypadku fabuła przewiduje sankcję – Bonnie Blue umiera, co ma fatalne skutki dla związku Scarlett i Rhetta, Scarlett traci też kolejną ciążę. Słynny finał *Przeminęło z wiatrem* pozwala jednak twierdzić, że nie wpływa to negatywnie na prawdziwość tezy o rzeczywistym braku kary dla bohaterki. Pozornie może wydawać się nią utrata Rhetta, który po kolejnych ciosach zadanych mu przez los i żonę (nieustannie snującą mrzonki o Ashleyu), wreszcie decyduje się ją opuścić ze słynnymi słowami: *Frankly my dear, I don't give a damn* na ustach.

W melodramacie, który jako gatunek „ostrzega [...], jak smutny los gotują sobie bohaterki, które odrzucają tradycyjne powołanie kobiety do uległości, wyrozumiałości i poświęcenia” oraz „poucza, że kobiety nie mogą się realizować poza mężczyznami”⁵⁶, odejście Rhetta (poprzedzone zrozumieniem przez Scarlett, że tak naprawdę nie chce Ashleya), mogłoby być równoznaczne z taką właśnie symboliczną karą. Twórcy filmu, bardzo konsekwentnie, od pierwszych scen wprowadzili jednak wątek, który problematyzuje ten, zdawałoby się oczywisty, wniosek. Chodzi tu o relację Scarlett do Tary, a szerzej – ziemi w ogóle. W jednym z początkowych dialogów ojciec wypowiada myśl, która – w toku akcji werbalizowana przez różnych mężczyzn⁵⁷ – stanowi swoisty lejtmotyw *Przeminęło z wiatrem*. Mówi: *chcesz mi powiedzieć, Katie Scarlett*

⁵³ Kamera pokazuje to z ptasiej perspektywy i analogiczne ujęcie zostaje zastosowane później, gdy tłum odsuwa się od zarazonego żółtą febrą Prestona.

⁵⁴ W jednym z początkowych dialogów Ellen O'Hara, matka Scarlett, stwierdza, że śmierć jest najlepszym losem nieślubnego dziecka.

⁵⁵ W powieści Scarlett miała po jednym dziecku z każdym ze swych mężów, jednak miłością darzyła tylko Bonnie Blue.

⁵⁶ G. Stachówna, dz. cyt., s. 20.

⁵⁷ Istotność Tary zdaje się umykać niektórym bohaterkom kobiecym – Suellen (Evelyn Keyes), młodsza siostra Scarlett, stwierdza w pewnym momencie, że jej nienawidzi.

*O'Hara, że ziemia jest nieważna? Ziemia to jedyne, dla czego warto pracować, walczyć i ginąć. Tylko ziemia trwa, wariacją czego są późniejsze kwestie Ashleya (Jest jeszcze coś. Coś, co kochasz bardziej ode mnie, choć może o tym nie wiesz. Tara) i Rhetta (Twa siła płynie z tej czerwonej ziemi. Należysz do niej⁵⁸). Tara, będąca dla Scarlett synonimem bezpieczeństwa, jest też jedyną rzeczą, dla której jest gotowa naprawdę się poświęcić. Słynne słowa: *Bóg mi świadkiem, że mnie nie pokonają. Przeżyję wszystko, a gdy się to skończy, nigdy już nie będę głodna. Ani ja, ani nikt z mego rodu. Choćbym miała kłamać, kraść lub zabijać, Bóg mi świadkiem, nigdy więcej nie będę głodna*, można równie dobrze odnieść do plantacji, ponieważ Scarlett, nawet jeśli zabija w obronie własnej, to kłamie, oszukuje i zwodzi z myślą o Tarze. Jej także dotyczą finałowe słowa bohaterki, która w momencie kryzysu – śmierci Melanii, zrozumienia złudności uczucia do Ashleya, a przede wszystkim odejścia Rhetta – wraca myślą właśnie do Tary. Gdy zrozpaczona pyta: *Co teraz robić? Co jest teraz ważne?*, na ścieżce dźwiękowej pojawiają się przytoczone powyżej słowa Geralda, Ashleya i Rhetta, a Scarlett natychmiast znajduje odpowiedź: *Tara. Dom. Pojadę do domu*. W ostatnim ujęciu filmu widać więc bohaterkę ze łzami w oczach, ale nie tyle porzuconą, załamana, sponiewieraną przez życie i ukaraną, ile pełną nadziei i pasji, którą tak podziwiali u niej Ashley i Rhett.*

Warto przyrzeć się funkcji tych dwóch najważniejszych mężczyzn w życiu Scarlett, a obydwaj są fantazmatami. Idealny Ashley – wyobrażenie w głowie Scarlett – jest tak naprawdę pozbawiony charakteru i słaby. Jak sam zauważa, nie jest w stanie jej pomóc w zdobyciu pieniędzy na ocalenie Tary, przez co ona wychodzi bez miłości za dysponującego potrzebną kwotą narzeczonego siostry (wcześniej zgadzając się zostać kochanką Rhetta, który jednak odrzuca tę ofertę). Jest więc nie tylko bezużyteczny, ale i – przez swoje niezdecydowanie, także emocjonalne, oraz ciążenie ku przeszłości – stanowi nieustającą przeszkodę między Scarlett a Rhettem. Ten drugi realizuje się z kolei jako idealny opiekun, fantazmat stworzony w głowie Margaret Mitchell i przeniesiony na ekran. Jest „niemal niemożliwą fantazją [...] pełen życia i wigoru, męski, doceniający inteligentne kobiety będące dlań wyzwaniem”⁵⁹. Właśnie w obecności Rhetta rozgrywają się wszystkie sytuacje, w których Scarlett wpada w histerię przytłoczona trudną sytuacją (np. gdy płacze i rozpaczliwie krzyczy, że „chce do matki” przed opuszczeniem Atlanty). Jest to widoczne także w podróży poślubnej Rhetta i Scarlett, gdy on łagodzi jej lęki związane z wspomnieniami wojennymi i pociesza, gdy budzi ją koszmar. Podobna sytuacja pojawia się w scenie z Bonnie Blue (Cammie King), gdy ta również ma złe sny i zostaje uspokojona przez ojca. Analogia ta zostaje zwerbalizowana w finale, gdy Rhett mówi: *Często myślałem, że Bonnie to ty, odmłodzona. Taka, jaka byłaś przed wojną i biedą. Tak cię przypomniała. Rozpieszczałem ją, skoro nie mogłem ciebie*.

⁵⁸ Znajduje to odzwierciedlenie w ścieżce dźwiękowej i słynnym „temacie Tary” napisanym przez Maksa Steinera.

⁵⁹ M. Haskell, dz. cyt., s. 172.

Wcześniej Rhett także porzuca Scarlett – raz, gdy kierowany zamiarem zaciągnięcia się do wojska Konfederacji zostawia ją na drodze do Tary. Mówi jej wówczas, że robi to, ponieważ wie, że dziewczyna sobie poradzi, i już *współ-czuje Jankesom, którzy by ją pojmali*. W finale, gdy zostaje przez niego porzucona po raz drugi, jest oczywiste, że cokolwiek by się stało, bohaterka także z pewnością sobie poradzi. Jest to też moment jej największej autorefleksji i dojrzałości (choć relatywnej, biorąc pod uwagę zawsze nieco infantylny charakter Scarlett). Nie potrzebuje więc już opieki, jest całkowicie samodzielna i gotowa na każdą przyszłość, także tę uwzględniającą obmyślenie sposobu, jak pogodzić się z Rhettem.

Zaznacza się tu pewne adaptacyjne przesunięcie. W finale książki myśli Scarlett dotyczą przede wszystkim odzyskania Rhetta („Potrafi odzyskać Rhetta. Czują, że potrafi. Nie było takiego mężczyzny, którego nie potrafiła zdobyć, jeżeli raz to sobie postanowiła”⁶⁰). W filmie natomiast – gdzie Selznick obstawał przy bardziej optymistycznym finale⁶¹ – akcent został przeniesiony na przywiązanie bohaterki do Tary (przede wszystkim przez dodanie głosów Ashleya i Rhetta podkreślających istotność plantacji w życiu Scarlett i nieco rozmywających jej małżeńską klęskę, a przynajmniej stawiających ją w innej perspektywie). Tym bardziej finał ten – przy jednoczesnym zachowaniu struktury filmu melodramatycznego – może być postrzegany nie jako kara, ale ostateczny triumf Scarlett: *Jutro jest przecież kolejny dzień*.

* * *

Przeminęło z wiatrem, arcydzieło hollywoodzkiego rozmachu, blisko 80 lat po premierze pozostaje aktualne i zaskakująco nowoczesne. Jako obraz relacji rasowych to wprawdzie odbicie konserwatywnych i rasistowskich czasów, choć i w tej kwestii było wówczas bardziej postępowe niż większość amerykańskich produkcji. Prawdą jest jednak, że Hollywood nadal podąża wytyczoną przez Selznicka zachowawczą drogą, czego przykłady nietrudno znaleźć we współczesnym kinie głównego nurtu. Jednocześnie jako obraz relacji genderowych film pozostaje subwersywny, wręcz rewolucyjny, zwłaszcza na tle gatunku, jaki reprezentuje.

Subwersywność staje się więc szczególnie zauważalna w odniesieniu do kreacji głównej bohaterki i związanego z nią wizerunku kobiecości, a także w grze z zachowawczą strukturą melodramatu; natomiast ciążenie ku obiegowym i stereotypowym opiniom ujawnia się w odniesieniu do kwestii rasowych. Niemniej jednak każdy ze wspomnianych elementów pozostaje ambiwalentny, ale także znaczący w kulturze i mitologii amerykańskiej także współcześnie. W ten sposób *Przeminęło z wiatrem* do dziś służy za doskonały przykład wielu przecinających się i ścierających płaszczyzn ideologicznych, dowodząc tym samym ambiwalencji kina hollywoodzkiego złotej ery, jedynie z pozoru jednoznacznie konserwatywnego.

⁶⁰ M. Mitchell, *Przeminęło z wiatrem*, przeł. C. Wieniawska, Warszawa 2005, t. III, s. 370.

⁶¹ M. Haskell, dz. cyt., s. 2.

Bibliografia

- Bogle D., *Toms, Coons, Mulattoes, Mammys, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York 2001.
- Guerrero E., *Framing Blackness. The African American Image in Film*, Philadelphia 1993.
- Goodlad L.M.E., Kaganovsky L., Rushing R.A., *Introduction: "Mad Man" in Its History*, w: *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*, red. L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing, Durham 2013.
- Haskell M., *Frankly My Dear. Gone with the Wind Revisited*, New Haven – London 2009.
- Martin B., *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From "The Sopranos" and "The Wire" to "Mad Men" and "Breaking Bad"*, New York 2013.
- Mitchell M., *Przeminęło z wiatrem*, tłum. C. Wieniawska, Warszawa 2005, t. III.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.
- Oleszczyk M., *Dawid Wark Griffith – narodziny autora*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasyki*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2006.
- Pitrus A., *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirka*, Kraków 2006.
- Stachówna G., *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001.
- Stokes M., „*Gone with the Wind*” (1939) and the Lost Cause: A Critical View, w: *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, red. J. Chapman, M.G.S. Harper, London 2007.

Streszczenie

Siedemdziesiąt pięć lat po premierze jednego z najsłynniejszych arcydzieł kinematografii warto przyjrzeć się kwestiom związanych z mitem Południa, systemem niewolniczym oraz konserwatywną ideologią filmu melodramatycznego, charakterystyczną dla klasycznego okresu kina amerykańskiego. W każdym z tych aspektów odbijają się – z różnie rozłożonymi akcentami – napięcia ideologiczne. Subwersywność staje się szczególnie zauważalna w kreacji głównej bohaterki i związanego z nią wizerunku kobiecości, a także w grze z zachowawczą strukturą melodramatu. Ciężenie ku obiegowym i stereotypowym opiniom ujawnia się natomiast w odniesieniu do kwestii rasowych. Niemniej jednak każdy ze wspomnianych elementów pozostaje ambiwalentny, choć znaczący w kulturze i mitologii amerykańskiej do dziś, co potwierdzają produkcje współczesne z *Django* (2012) Quentin Tarantino na czele.

Summary

**What is gone with the wind?
The Hollywood Masterpiece 76 years after premiere**

75 years after the premiere of *Gone with the Wind*, one of the most famous masterpieces of Hollywood cinema, it is interesting to look into some of key concepts introduced in the movie. The American South and its mythology, Civil War mythology, racism and conservative ideology characteristic for the melodrama are some of them. Still, *Gone with the Wind* is a unique movie – because of its exceptional (for melodrama) subversive potential, especially in matters of femininity, gender roles and feminism. On the other hand – racial matters are shown in a very conservative manner typical for Southern mythology that is still significant in American culture, as Quentin Tarantino's *Django Unchained* proves.