

Patrycja Włodek

(UP im. KEN w Krakowie)

Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała – męskość w klasycznym kinie Hollywood

Władcy spojrzenia

Jednym z najczęściej cytowanych, najbardziej znanych i wpływowych esejów w historii filmoznawstwa jest *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laury Mulvey¹. Autorka odnosi się w nim do sposobów przedstawiania kobiecych ciał i seksualności na ekranach w Hollywood ery klasycznej². Zgodnie z jej słynną tezą „przyjemność spojrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską”³, a władcami spojrzenia są bohaterowie, twórcy i widzowie płci męskiej. Sprawia to, że „pokazana kobieta funkcjonuje tradycyjnie na dwóch płaszczyznach: jako przedmiot erotyczny dla postaci ekranowych i jako przedmiot erotyczny dla widza (...) wzrok widza i mężczyzny z filmu biegną w jednym kierunku”, dzięki czemu mogą oni „rządzić filmową fantazją”⁴. Koncepcja Mulvey została zbudowana na fundamencie teorii psychoanalitycznej, ale w jeszcze większym stopniu na badaniu fabuł i środków filmowych przypisanych kobiecym bohaterkom. Wśród przykładów pojawiają się przede wszystkim „syreny” Hollywood – Marylin Monroe (*Rzeka bez powrotu*, reż. Otto Preminger, 1954), Lauren Bacall (*Mieć i nie mieć*, reż. Howard Hawks, 1944), Marlena Dietrich (zwłaszcza w filmach Josefa von Sternberga) – ukazywane jako „ekshibicjonistki” wystawiane na erotyczny ogląd. Obserwację Mulvey można jednak z powodzeniem odnieść do całego kina lat 30. i 40., zwłaszcza do *film noir* i fetyszyzowania figury *femme fatale*. Wśród strategii erotyzujących bohaterki należy wymienić: fragmentaryczne ujęcia ciała (np. zbli-

¹ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 95-107.

² Okres klasyczny obejmuje czas od wprowadzenia dźwięku (1927) do przemian w systemie produkcji i organizacji, które nastąpiły w latach 60., por. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, Londyn 2005, s. 548-606.

³ L. Mulvey, op. cit., s. 100.

⁴ Ibidem.

żenia na nogi, twarze), technikę POV (ujęcie z punktu widzenia; zapośredniczenie spojrzenia widza przez postać męską), specjalny rodzaj oświetlenia, sugerowanie nagości⁵, fabularne i wizualne łączenie postaci z przedmiotami konotującymi seksualność i/lub perwersję⁶. „Pojawienie się kobiety jest zawsze związane ze strachem. Mężczyzna ma liczne sposoby pozbycia się tego lęku: może (...) niszczyć ją i unieważniać (...) lub (...) uczynić z niej fetysz”⁷, a „fragment rozczłonkowanego ciała niszczy renesansową przestrzeń i charakterystyczną dla niej iluzję głębi, której wymaga tradycyjna narracja; czyni ekran płaskim i odrealnia go, nadając mu cechy wycinka lub ikony”⁸.

Sposób ukazywania kobiet w kinie tamtego okresu faktycznie był bardzo skonwencjonalizowany, ale także – jako wynikający z tej samej ideologii „świata rządzonego przez nierówność płci”⁹ – ściśle związany ze strategiami hollywoodzkiego obrazowania cielesności męskiej. „Postać męska nie może unieść ciężaru uprzedmiotowienia seksualnego. Mężczyzna nie chce patrzeć na swego ekshibicyjnego sobowtóra (...) Olsniewające cechy charakterystyczne gwiazdora filmowego nie są więc cechami erotycznego przedmiotu podziwu”¹⁰.

Władczyni spojrzenia?

Dlaczego tak się działo i męskość, w opozycji do kobiecości, pozostawała nieseksualna, a kobieta nie mogła być „władczynią spojrzenia”? Laura Mulvey jako przyczynę wskazuje heteronormatywny i patriarchalny charakter klasycznego kina amerykańskiego, wynikający oczywiście z ideologii dominującej w całym społeczeństwie. To była szeroko rozumiana stała, w ramach której następowały liczne zmiany, negocjacje i tarcia zależne od konkretnego momentu w historii XX wieku. Jak wiadomo, była ona dość dynamiczna, także pod względem obyczajowym, dlatego jako źródło wzorów męskości należy wskazać przede wszystkim ewoluujący sposób definiowania oraz rozumienia tej kategorii w kulturze amerykańskiej – porównując od czasów pionierów i herosów Pogranicza, poprzez dwie wojny światowe i czasy wielkiego kryzysu, aż po okres zimnej wojny. „W każdym momencie dziejowym jakaś forma męskości zostaje kulturowo wywyższona. Hegemoniczną męskość można zdefiniować jako konfigurację praktyk genderowych ucieleśniających aktualną odpowiedź na kwestię podtrzymania systemu patriarchalnego”¹¹.

⁵ Na tyle, na ile pozwalała hollywoodzka cenzura obowiązująca w latach 1934-1968 (Kodeks Haysa i administracja pilnująca przestrzegania jego zapisów, Production Code Administration – PCA).

⁶ Na przykład szminka w *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (reż. Tay Garnett, 1946), łańcuszek na nogę w *Podwójnym ubezpieczeniu* (reż. Billy Wilder, 1944).

⁷ W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1991, s. 104.

⁸ L. Mulvey, op. cit., s. 101.

⁹ Ibidem, s. 100.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ S. Cohan, *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington 1997, s. 35.

Do zakończenia drugiej wojny światowej dominujący i pozytywnie wartościowany wzór był dosyć stabilny, archetypiczny i maskulinistyczny, oparty na wynikających z historii oraz okoliczności indywidualizmie, sile fizycznej i odcięciu od emocji. Doskonale oddaje to nazwa popularnego (i czysto amerykańskiego) nurtu w literaturze, jakim był czarny kryminał, zwany *hard-boiled fiction*. Geneza tej nazwy w języku angielskim jest kulinarna, została bowiem zapożyczona od określenia jajek gotowanych na twardo (właśnie *hard-boiled*) i służyła do określenia – między innymi – zasady „dzikiego” kapitalizmu, zgodnie z którą zakłady pracy zwalniały pracowników w podeszłym wieku. Termin ten konotował zatem zarówno wyeliminowanie tego, co „stare, miękkie, nieostre, delikatne, kobiece, emocjonalne”¹², jak i konieczność „wykształcenia ochronnej powłoki, która osłaniałaby uczucia bohatera”¹³.

Czas powojennej stabilizacji – ekonomicznej prosperity i *Pax Americana* – był już jednak mniej jednoznaczny, a wzorców męskości przybywało. „Siła narodu zależała od zdolności mocnego, męskiego mężczyzny do przeciwstawienia się komunistycznemu zagrożeniu (...) Według popularnych mądrości tamtych czasów, »normalne« heteroseksualne zachowanie kumulujące się w małżeństwie reprezentowało »dojrzałość« i »odpowiedzialność«”¹⁴. „Dominowało przekonanie, że do pokonania komunizmu najlepiej nadaje się tradycyjna amerykańska rodzina (...) kluczem do potęgi politycznej Stanów Zjednoczonych miała być prężna amerykańska męskość, niezłomny indywidualizm, przedsiębiorczość i umiłowanie wolności”¹⁵, choć w imię budowania rodziny, zwartej społeczności (np. na przedmieściu) i pracy w korporacji ów indywidualizm musiał być łagodzony i redefiniowany – udomowiony. „Polityczne różnice między Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim były ujmowane w kategoriach genderowych, zimną wojnę przedstawiano jako bitwę między tym, co męskie a tym, co kobiece”¹⁶, przy czym pozytywnie waloryzowana była męskość, która łączyła się z władzą i aktywnością. Innymi słowy, skoro kobiecość utożsamiano w dużej mierze z biernością, a kobiety były postrzegane i prezentowane jako obiekty pożądania, to męskość nie mogła nosić podobnych cech – sprowadziłyby one mężczyznę do roli przedmiotu, a nie podmiotu relacji, równoznacznej z pasywnością i słabością. Z drugiej strony jednak to właśnie lata 50. przyniosły wyraźną, przełomową zmianę w sposobach prezentowania mężczyzn na ekranie. Warto jednak zatrzymać się na chwilę na cza-

¹² W. Marling, *The American Roman Noir. Hammett, Cain and Chandler*, The University of Georgia Press, Ateny 1995, s. 224.

¹³ G. D. Phillips, *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington 2000, s. 3; oczywiście nie oznaczało to, że obraz męskości w kinie lat 40. (kiedy najczęściej adaptowano *hard-boiled fiction*) był całkowicie jednoznaczny – wręcz przeciwnie, w *film noir* (filmowym czarnym kryminale) tematyzowana była w dużej mierze męskość w kryzysie. Sam sposób jej obrazowania na ekranie – strategie wizualne – był jednak jednolity i archetypiczny.

¹⁴ S. Cohan, op. cit., s. 6-7.

¹⁵ A. Graff, *Wstęp. Mistyka po amerykańsku, mistyka po polsku*, [w:] B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, tłum. A. Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012, s. 11.

¹⁶ *Ibidem*, s. 7.

sach wcześniejszych, pojedyncze odstępstwa potwierdzają bowiem reguły rządzące hollywoodzkim kinem niemym, a także późniejszym – lat 30. i 40. XX wieku. Do wyjątków należy przede wszystkim Rudolf Valentino, pierwszy prawdziwy amant kina, wpisany w *emploi* latynoskiego kochanka. Valentino to oryginalny *great latin lover*¹⁷, ekranowy fantazmat konstruowany na podobieństwo gwiazd kobiecych (epoki niemej i wczesnej dźwiękowej, tu strategię były raczej statyczne). W świetle teorii Mulvey kluczowy jest przede wszystkim początek jego wielkiej kariery jako najsłynniejszego amanta kina niemej. Zdecydowało o nim bowiem kobiece spojrzenie należące do June Mathis, hollywoodzkiej scenarzystki i montażystki, która do filmu *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (reż. Rex Ingram, 1921) dodała zbędną dla akcji scenę, w której Valentino tańczy erotyczne tango z przypadkową dziewczyną. Podobnie jak fabuły późniejszych, najpopularniejszych filmów z gwiazdorem, czyli *Szejka* (reż. George Melford, 1921¹⁸) i *Syna szejka* (reż. George Fitzmaurice, 1926), także ten zabieg obliczony był na odwołanie właśnie do kobiet i ich skrywanych pragnień. Valentino opisywano jako ucieleśnienie „fenomenalnej młodości”, a *Szejka* dał nazwę nowemu stylowi młodzieńczej męskości¹⁹ – opartej zarówno na wieku, jak i egzotyce.

Te elementy, połączone ze sposobem filmowania podkreślającym fizyczne piękno Valentino, sprawiły, że stał się on pierwszą erotyzowaną męską gwiazdą przeznaczoną „do patrzenia”, co znalazło wielki oddźwięk (znaczony m.in. filmami dokumentującymi jego pogrzeb i przedstawiającymi setki fanek biorących w nim udział). „Stworzony dla kina przez kobiety, Valentino oferował nowy, zupełnie nieamerykański typ męskości (...) a jego wpływ na obiekcie był elektryzujący: do końca 1921 roku otrzymywał już 900 listów od fanek tygodniowo”²⁰. Valentino zmarł na sepsę po nieudanej operacji wycięcia wyrostka robaczkowego w wieku zaledwie 31 lat. Oznacza to, że gdy – wraz z *Szejkiem* i *Czterema jeźdźcami Apokalipsy* – zaczęła się jego sława, miał lat 26, co nie pozostaje bez znaczenia (wedle standardów ówczesnego Hollywood był to wiek nadal raczej chłopięcy niż męski). Otwarta seksualność w kulturze amerykańskiej (także popularnej) XX wieku od początku była bowiem wiązana z młodością, która – tym samym – stawała się centralnym obszarem istnienia męskiej seksualności w kinie głównego nurtu. Ponieważ przykłady erotycznego (wizualnego) definiowania mężczyzn i tak były sporadyczne, młody wiek Valentino, a po nim Franka Sinatra (który jednak w kinie zaistniał dopiero w latach 50.), miał szczególne znaczenie. To on, definiując ich obu jako nie-mężczyzn, chłopców w (mniej lub bardziej²¹) męskich ciałach, pozwalał im być obiektami pożądania bez groźby odrzucenia przez większość

¹⁷ Paradoksalnie, aktor miał korzenie włoskie i francuskie.

¹⁸ Adaptacja bestsellerowej powieści Edith M. Hull pod tym samym tytułem.

¹⁹ J. Savage, *Teenage. The Creation of Youth 1875-1945*, Chatto & Windus, Londyn 2007, s. 203.

²⁰ Ibidem.

²¹ W porównaniu z męskimi i hiper-męskimi gwiazdami swoich czasów, takimi jak m.in. Douglas Fairbanks, Charles Farrell (kino nieme) bądź Humphrey Bogart, Robert Mitchum, Burt Lancaster (lata 40.), Valentino i Sinatra mieli sylwetki raczej androginiczne.

konserwatywnych odbiorców. „Podobnie jak Valentino, Sinatra nie był męski w tradycyjnym sensie: został zaprojektowany by pociągać młode kobiety”²².

Nie licząc więc absolutnego wyjątku, jakim w kinie niemym stał się Rudolf Valentino – fantazmat definiowany głównie przez swą seksualność – w Hollywood aż do lat 50. po prostu nie ukazywano bohaterów-mężczyzn jako przedmiotów erotycznego oglądu.

„Mafia chłopców”

Era Eisenhowera, zwana „ostatnią dekadą amerykańskiej niewinności”, była paradoksalna: rozpięta między stłumieniem i obyczajowym konserwatyzmem a ekscysem i postępującym permisywizmem, który wybuchł zresztą w okresie kontrkultury. Zmieniający się wówczas sposób obrazowania mężczyzn na ekranach był związany z szerszymi przemianami zarówno społecznymi, jak i produkcyjnymi, na każdej płaszczyźnie sprowadzał się natomiast do umiejscowienia prywatności – rodziny („domowej mistyki”²³), psychologii, seksualności – w centrum zainteresowania.

Wśród czynników, które miały szczególnie znaczący wpływ na dobór tematów w ówczesnym kinie, należy wskazać zimnowojenną atmosferę walki z komunizmem. Działalność Komisji Senackiej do Spraw Działalności Antyamerykańskiej (HUAC), czyli tzw. polowania na czarownice – trwające od 1947 roku poszukiwanie i wpisywanie na czarne listy rzekomych komunistów, w rzeczywistości najczęściej twórców o krytycznym nastawieniu do wielu aspektów życia w Stanach Zjednoczonych – było jednym z pretekstów do porządkowania wewnętrznych spraw przemysłu filmowego. Za pomocą stawiania pracowników sektora filmowego przed HUAC i wpisywania ich na czarne listy zarazem odpowiadano na zapotrzebowanie rządu w Waszyngtonie oraz regulowano kwestie strajków i źle widzianą działalność związków zawodowych w Hollywood. Ma to znaczenie także dlatego, że aktywność HUAC faktycznie przyniosła wiele zmian w krajobrazie filmowym – przede wszystkim przytłumione zostały społeczne zainteresowania Hollywood. Akcent tematyczny został przeniesiony z tak istotnych w latach 40. kwestii zapalnych (rasizm, antysemityzm, skutki wojny) na szeroko rozumianą psychologię, co znalazło odbicie między innymi w cieszących się wówczas szczególną estymą melodramatach rodzinnych oraz adaptacjach sztuk Tennessee Williamsa. Filmy te, np. *Tramwaj zwany pożądaniem* (reż. Elia Kazan, 1951), *Kotka na gorącym, blaszanym dachu* (reż. Richard Brooks, 1958), *Słodki ptak młodości* (reż. Richard Brooks, 1962), miały kluczowy wpływ na definiowanie ekranowej męskości i strategię jej wizualizowania.

Podobny efekt wywarły: rosnąca od lat 40. popularność psychoanalizy – niezwykle silnie wpisanej w amerykańską popkulturę – oraz koncentracja na seksie,

²² J. Savage, *Teenage. The Creation of Youth 1875-1945*, s. 445.

²³ S. Cohan, op. cit., s. 50.

zarówno wśród badaczy (np. William Masters i Virginia Johnson), jak i twórców filmowych (mimo częściowo prawdziwych opinii o pruderyjności tej epoki). Jak pisała Betty Friedan: „psychoanaliza stała się wygodną ucieczką przed groźbą bomby atomowej, McCarthyem, tymi wszystkimi denerwującymi problemami, które mogły zatruć smak steków, przyjemność, jaką daje posiadanie nowego samochodu i kolorowego telewizora oraz basenu na tyłach domu”²⁴.

Steven Cohan zauważa, że dominujący typ męskości w latach 50. to żywiciel rodziny – „człowiek w szarym flanelowym garniturze”, mężczyzna realizujący się w pracy korporacyjnej, ale udomowiony, wyznający propagowaną wówczas ideę małżeńskiej bliskości (*togetherness*). To jednak nie on zapisał się w kolektywnej wyobraźni, i to mimo mnogości filmów, których był bohaterem²⁵. Do masowej publiczności – w dużej mierze składającej się wówczas z nastolatków – przemówił zupełnie inny typ męskości i bohatera, zarówno wpisywanego w określony rodzaj fabuły i relacji między postaciami, jak i w specyficzny sposób wizualizowanego. Obrazowanie ciał mężczyzn w kinie lat 50. zostało najlepiej oddane w dwóch określeniach: „wiek klaty” (*the age of chest*) i „gra w stylu podartego podkoszulka” (*torn t-shirt style of acting*)²⁶. Oba trafnie podsumowują typ męskości i gry aktorskiej wiązany z magnetyczną ekranową obecnością Marlona Brando, którego na kinematograficzny piedestał wyniósł Elia Kazan w słynnym *Tramwaju zwanym pożądaniem*. To właśnie młody Brando w roli Stanleya Kowalskiego (którego grał wcześniej na Broadwayu) i w obiektywie Harry’ego Stradlinga unieważnił tezy Mulvey, tak adekwatne do kina poprzednich dekad²⁷.

Zdecydowało o tym kilka czynników. Obok Montgomery’ego Clifta, Jamesa Deana, Paula Newmana, a także Sala Mineo, Elvisa Presleya, Anthony’ego Perkinsa i innych, dziś najczęściej zapomnianych (jak John Saxon), Brando stanowił część istotnej zmiany w Hollywood. Należał do pokolenia młodych aktorów – „mafii chłopców”²⁸ – najczęściej wywodzących się z nowojorskiego Actors Studio, wczesnych antygwiazdorów grywających role zagubionych w życiu neurotyków. Co szczególnie istotne – były to postaci chłopców, a rozumienie tego pojęcia wykraczało poza kwestie metrykalne. Chłopiec był przede wszystkim nie-mężczyzną (i to niezależnie od wieku aktora, Brando i Newman zaczęli poważną karierę przed trzydziestką), a więc „innym”, „obcym”, na podobieństwo kobiet oraz mniejszości rasowych, etnicznych i seksualnych. Kategoria chłopięcości odnosiła się więc

²⁴ B. Friedan, op. cit., s. 183.

²⁵ Nazwa „człowiek w szarym flanelowym garniturze” została zaczerpnięta z tytułu książki (Sloan Wilson, 1955) i filmu (*Man In the Gray Flannel Suit*, reż. Nunnally Johnson, 1956), a pierwszego kinowego „mężczyznę w szarym flanelowym garniturze” zagrał Gregory Peck. Filmy o karierze korporacyjnej stanowiły w latach 50. osobny cykl, np. *Patterns*, (reż. Fielder Cook, 1956), *Wszystko na kredyt* (reż. Martin Ritt, 1957). Współcześnie ten typ postaci pojawia się w ramach krytycznego retro, np. w *Drodze do szczęścia* (reż. Sam Mendes, 2008) i serialu *Mad Men* (2007-2015).

²⁶ Za: S. Cohan, op. cit., s. 191.

²⁷ Biorąc po uwagę, że pisała swój esej w latach 70., Mulvey zdecydowała się pominąć ten aspekt kina amerykańskiego.

²⁸ Za: S. Cohan, op. cit., s. 240.

nie tyle do wieku, ile do zestawu cech stereotypowo przypisywanych kobietom. Były to intensywność i emocjonalność (czasem na granicy hysterii²⁹), fizyczne piękno nie kamuflowane, lecz właśnie podkreślane środkami filmowym, a niekiedy również androginiczna sylwetka, jak w wypadku Clifta i Perkinsa i w konsekwencji – ambiwalencja seksualna³⁰. Były to cechy, które wyraźnie odcinały aktorów od hiperżeńskich, „dorosłych” gwiazdorów starszego pokolenia (takich jak Humphrey Bogart, John Wayne, Robert Mitchum), a zwłaszcza od reprezentowanego przez nich typu mocnej męskości, poddawanego zresztą w kinie lat 50. wyraźnej i konsekwentnej krytyce (np. w melodramatach rodzinnych podważających silną pozycję ojca-patriarchy). „Montgomery Clift i Marlon Brando [i inni – PW] reprezentowali odrzucenie norm genderowych często utożsamianych z latami 50.”³¹.

„Wiek klaty”

Tak naprawdę pierwszym aktorem w nowym stylu był Montgomery Clift debiutujący w 1949 roku w *Rzece czerwonej*. W słynnym westernie Howarda Hawksa konfrontowane są dwa typy męskości – stary, maczystowski (postać grana przez Johna Wayne’a) z nowym, delikatnym, opiekuńczym i koncyliacyjnym, reprezentowanym przez Clifta. Dla sposobu wizualizowania męskich ciał istotniejszy był jednak Brando – „Valentino pokolenia bopu”³², aktor „z twarzą poety i ciałem gladiatora”³³. Nie tylko pokazywał muskularny tors – nagi lub w mokrym podkoszulku – ale był też filmowany technikami zarezerwowanymi wcześniej dla gwiazd kobiecych. Już w pierwszej scenie, w której się pojawia – i ściąga podkoszulek – jednoznacznie podkreślony zostaje punkt widzenia parzącej na niego Blanche (Vivien Leigh) oraz jego erotyczny charakter. Tym razem to więc nie mężczyzna, lecz bohaterka zapośrednicza spojrzenie publiczności – ona patrzy, on „jest oglądany” – poszerzając adresatów tego obrazu tak na kobiety, jak i nieheteroseksualnych mężczyzn. Podobnie dzieje się w najsłynniejszej scenie filmu, gdy Stanley w podartym podkoszulku przyzywa krzykiem niepotrafiącą mu się oprzeć żonę, Stellę (Kim Hunter). Jednoznacznie czyni to ze Stanleya-Brando seksualny spektakl³⁴. Oczywiście, w świetle przebiegu wydarzeń oraz atawistycznej agresji i brutalności bohatera, podszytych infan-

²⁹ Słynna Metoda nauczana w Actors Studio nakazywała – między innymi – sięgnąć do najgłębszych pokładów własnych emocji i doświadczeń, by w pełni utożsamić się z postacią.

³⁰ Częstym kodem dla homoseksualizmu bohaterów była właśnie ich młodość (łączona z innymi „niemęskimi” cechami, jak wrażliwość, niechęć do przemocy, otwarta emocjonalność), np. postać „chłopięcego” męża Blanche w *Tramwaju zwanym pożądaniem* lub Toma w *Herbacie i sympatii* (reż. Vincente Minnelli, 1956).

³¹ K. Hatch, *1951- Movies and the New Faces of Masculinity*, [w:] *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*, red. M. Pomerance, Rutgers University Press, New Brunswick 2005, s. 63.

³² S. Cohan, op. cit., s. 242.

³³ K. Hatch, op. cit., s. 59.

³⁴ Spektakl ów został natychmiast dostrzeżony przez urzędników PCA, którzy nakazali przemontowanie sceny tak, aby zniwelować zbyt jawne pożądanie Stelli żywione do Stanleya; por. R. Barton Palmer, W. R. Bray, *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*, op. cit., s. 91.

tylnym pragnieniem dominacji i histerycznym przywiązaniem do Stelli, było to zjawisko wielce dwuznaczne, igrające z tajonymi fantazjami. Doskonale wpisywało się jednak w klimat epoki zafascynowanej Freudem i podkreślającej rolę kobiecej seksualności³⁵.

Znaczenie tak ukierunkowanego spojrzenia bardzo często osadzone jest w kontekście biograficznym (homoseksualizmu Williama) i queerowym („jeśli w *Tramwaju zwanym pożądaniem* obecność kobiety staje się kamuflażem dla gejowskiego spojrzenia i identyfikacji, to sztuka może być rozumiana jako prezentowanie mężczyzny-obiektu męskiego pragnienia”³⁶). Nawet jeśli jednak przyjmiemy, że owo kobiece spojrzenie jest tak naprawdę męskim, homoseksualnym, to strategie twórców – Kazana i jego następców (np. Richarda Brooksa adaptującego *Kotkę na gorącym, blaszanym dachu* i *Słodkiego ptaka młodości*) – nie były wykluczające, lecz inkluzywne, uwzględniające nie tylko kobiety i gejów, ale też mężczyzn heteroseksualnych. „Znacznie więcej osób (zwłaszcza młodszych, homo i hetero) postrzegają wizerunki Brando w podkoszulku lub Newmana bez koszuli jako wyzwalające”³⁷.

Świadomość konwencji podkreślających kobiecie piękno nie tylko była powszechna i silna, ale też automatycznie kojarzona z potencjalnym zdemaskulinizowaniem. Wiele mówiąca jest kwestia Humphreya Bogarta – zdejmującego w *Afrykańskiej królowej* (reż. John Huston, 1951) koszulę – skierowaną do operatora, Jacka Cardiffa. „Widzisz moją twarz. Ma wiele linii i zmarszczek, bo kultywowałem je od lat i je lubię. Są częścią mnie, więc nie maskuj ich światłem”. Bogart obawiał się posądzenia o zniewieściałość i podważenia jego męskości³⁸. Faktycznie – odsłaniający torsy „męscy” mężczyźni byli filmowani zupełnie inaczej niż „chłopięcy” Brando w filmie Kazana (i jego następcy, zwłaszcza Paul Newman, modelowy przykład hollywoodzkiego piękna). Słynnego przykładu dostarczył w 1934 roku Clark Gable, który rozebrał się do połowy w *Ich nocach* (reż. Frank Capra). Wprawdzie zrewolucjonizował wówczas męską modę, ponieważ pod koszulą nie miał podkoszulka, jednak partnerująca mu Claudette Colbert bynajmniej na niego nie patrzyła, raczej uciekała wzrokiem. Mimo że film Capry to komedia, męska cielesność jest tu podskórnie wiązana z zawstydzeniem, ale też obawą (znielowaną dopiero finałowym małżeństwem bohaterów). Podobnie było w filmach przygodowych (np. pirackich; o Tarzanie z Johnnym Weissmullerem) oraz bokserskich (m.in. *Ostatnia runda*, reż. Robert Rossen, 1947; *Zmowa*, reż. Robert Wise, 1949),

³⁵ Betty Friedan, dająca w *Mistyce kobiecości* przede wszystkim obraz obyczajowości epoki, zwraca uwagę, że ówczesni psychologowie i psychoanalicy dowodzili nie tylko, że kobiecie z natury przeznaczona jest rola pani domu, ale także, iż tylko podporządkowując się tradycyjnej wizji kobiecości, jest ona w stanie osiągnąć satysfakcję seksualną. Por. B. Friedan, op. cit., s. 266-270.

³⁶ S. Madison, *Fags, Hags and Queer Sisters. Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Palgrave-MacMillan, Londyn 2000, s. 16.

³⁷ M. Paller, *Gentleman Callers. Tennessee Williams, Homosexuality and Mid-Twentieth-Century Drama*, Palgrave-MacMillan, Londyn 2005, s. 181.

³⁸ K. Hatch, op. cit., s. 58.

gdzie siła i aktywność fizyczna neutralizowały nieodzowną w tych nurtach i gatunkach, ale oderotyzowaną nagość.

Najlepszym przykładem jest jednak film z 1962 roku, czyli z czasu już po omawianej wizualnej rewolucji związanej z męskością. W *Przylądku strachu* (reż. J. Lee Thompson) Robert Mitchum gra psychopatycznego Maxa Cady'ego, człowieka szukającego zemsty i zagrażającego rodzinie protagonisty (Gregory Peck). W dwóch scenach i sekwencji finałowej Mitchum prezentuje muskulaturę – nagi, nader mocarny tors, dominujący w odpowiednio skomponowanym kadrze. W jednej ze scen wyraźnie zostaje podkreślone, że patrzy na niego kobieta, z którą zresztą spędza noc. W jej oczach – inaczej niż w wypadku Blanche i Stelli z *Tramwaju zwanego pożądaniem* – nie ma już jednak pożądania, lecz uzasadniony lęk przed przemocą, co ma pogłębić strach przed Cadym, zaakcentować brutalność i tkwiące w nim immanentne zło. W finale, gdy Cady rozbiera się do połowy, jest to przygotowanie do zbrodni i agresji, także seksualnej. Z jednej strony rola Mitchuma, podobnie jak innych ikon maczyzmu – np. Bogarta w *Pustce* (reż. Nicolas Ray, 1950) i *Godzinach rozpacz* (reż. William Wyler, 1955), Jamesa Cagneya w *Białym żarze* (reż. Raoul Walsh, 1949), Johna Wayne'a w *Poszukiwaczach* (reż. John Ford, 1956) – wpisywała się w trend budowania i pozytywnego waloryzowania nowego typu męskości w kinie lat 50., czyli żywiciela rodziny. Udomowiony mężczyzna przynajmniej częściowo rezygnujący ze swej niezależności na rzecz rodziny i pracy w korporacji zyskiwał w zestawieniu z bohaterem archetypicznie męskim, ale psychopatycznym, często zresztą broniąc przed nim rodziny (jak w *Przylądku strachu* i *Godzinach rozpacz*). Tradycyjny wzorzec – siła fizyczna, indywidualizm, emocjonalna niedostępność – został w podobnych fabułach spatologizowany i skompromitowany. Z drugiej strony takie ukazanie Cady'ego dowodziło, że w latach 50. i 60. można było erotyzować aktora reprezentującego nie typ męczyzny, lecz chłopca, czyli właśnie Brando, Newmana bądź Presleya³⁹. Paradoksalnie, dowodzi tego przykład obsadzenia dojrzałego już (37-letniego) Williama Holdena jako Hala w *Pikniku* (reż. Joshua Logan, 1955), adaptacji sztuki Wiliama Inge'a. Holden gra „ogiera” pożądanego przez wszystkie bohaterki i bezwstydnie wystawianego na ich spojrzenia. Rola była przewidziana dla młodszego aktora⁴⁰, a świadectwa z epoki (i sam film) przypominają, jak niekomfortowo czuł się w niej „męski” Holden, zwłaszcza w ujęciach pokazujących jego nagi tors – uczucie to udzielało się części krytyków⁴¹. Widać to zresztą na ekranie, szczególnie w scenie, gdy najbardziej rozhisteryzowana bohaterka (Rosalind Russell) zdiera z niego ubranie.

³⁹ Istotnym elementem scenicznej osoby Presleya była trudna do stłumienia seksualność (np. w telewizji był pokazywany tylko od pasa w górę): „Używał gitary jak fetyszu, uderzając w nią biodrami (...) był jak jeden z młodszych chłopców, którzy wiedzą, co robią starsi chłopcy”, A. Dowdy, *The Films of the Fifties: The American State of Mind*, William Morrow and Co., New York 1973, s. 145.

⁴⁰ W prapremierze na Broadwayu (1953) Hala grał 33-letni Ralph Meeker, w końcu rolę przejął po nim jednak młodszy o pięć lat Paul Newman. Rolę w filmie najpierw zaproponowano Marlonowi Brando.

⁴¹ Recenzent „Variety” dostrzegł „kamerę gwałcącą męskie ciało” [„camera-rape of male body”]; za: S. Cohan, op. cit., s. 173. Choć strategie filmowania były analogiczne, nie pisywano tak o ekranowej obecności aktorek.

Wiekowe niedopasowanie aktora do roli stało się motywem przewodnim wielu recenzji i analiz *Pikniku*⁴².

Oczywiście od każdej reguły występowały wyjątki. Można tu wskazać chociażby Burta Lancastera w roli Alvara, którego atletyczne ciało jest w *Tatuowanej róży* (reż. Daniel Mann, 1955) przedmiotem zachwyczonego spojrzenia Serafiny (Anna Magnani). Film nakręcony na podstawie sztuki Tennessee Williamsa jest jednak komedią. Męskość Alvara zostaje więc „rozbrojona” już niejako w punkcie wyjścia i ma zupełnie inny charakter niż w innych adaptacjach Williamsa bądź melodramatach rodzinnych stawiających w centrum zainteresowania seksualność (a nawet historię seksualną). Najbardziej pamiętnym występem Lancastera, który nie stronił zresztą od eksponowania imponującej muskulatury (*Karmazynowy pirat*, reż. Robert Siodmak, 1952; *Trapez*, reż. Carol Reed, 1956), było jednak *Stąd do wieczności* (reż. Fred Zinnemann, 1953). Mimo że jest to film wojenny, adaptacja powieści Jamesa Jonesa, najsłynniejsza scena – uważana w latach 50. za skandalizującą – rozgrywa się na plaży między sierżantem Wardenem (Lancaster) a Karen Holmes (Deborah Kerr). Oboje są w mokrych kostiumach, łączy ich namiętny pocałunek. Co jednak istotne, narracja podkreśla rolę Wardena jako żołnierza, nie kochanka – rezygnuje on z romansu dla służby (w filmie pada kwestia, że jest poślubiony armii).

Inne postacie, które problematyzują omawianą kwestię to – ponownie – Stanley oraz Hud (Paul Newman; *Hud syn farmera*, reż. Martin Ritt, 1963). Z jednej strony środki filmowe i fabuły ustawiają bohaterów w roli „chłopców” i obiektów kobiecego spojrzenia (w *Hudzie* patrzy służąca, Alma [Patricia Neal]). Z drugiej jednak obaj są seksualnymi agresorami. Stanley w finale gwałci Blanche, Hud atakuje Almę. W obu wypadkach można jednak mówić o powszechnym w stosunku do filmów klasycznego Hollywood odczytywaniu wbrew fabule i dydaktycznym ramom, w jakie często były wpisywane. Chodzi o to, że już sama ekranowa obecność i magnetyzm konkretnych aktorów niejako odciągały uwagę od czynów ich postaci⁴³. Brando słusznie zauważał, że obsadzenie go w roli Stanleya (w sztuce starszego i dalece mniej atrakcyjnego fizycznie) zmieniało rozkład sympatii między postaciami, na jego korzyść⁴⁴. Jednocześnie agresja Kowalskiego nie jest przecież znakiem siły i męskiego autorytetu, lecz historycznej niedojrzałości, a Blanche nie zostaje ukarana za pożądanie Stanleya – film niedydaktycznie problematyzuje bowiem kwestie inności i odrzucenia⁴⁵. Z kolei Newman w roli Huda wykroczył już poza *emploi* „chłopca do pożądania”, w które wpisywał się w *Kotce na gorącym*

⁴² Por. ibidem, s. 178.

⁴³ Współczesnym przykładem może być obsadzenie Michaela Fassbendera w *Fish Tank* (reż. Andrea Arnold, 2009), gdzie jest to już zresztą świadoma strategia wewnątrztekstowa.

⁴⁴ K. Hatch, op. cit., s. 57.

⁴⁵ Według Williamsa i Kazana scena gwałtu – eufemizowanego obrazem zbitego lustra – przynosiła główne przesłanie sztuki i filmu: „wszystko, co czułe i delikatne, zostaje zszargane przez dzikie i brutalne wpływy współczesnej kultury”, za: L. J. Leff, J. L. Simmons, *The Dame in the Kimono. Hollywood Censorship and the Production Code*, The University Press of Kentucky, Lexington 2001, s. 179.

blaszanym dachu, Słodkim ptaku młodości i Długim, gorącym lecie (reż. Martin Ritt, 1958), luźnej adaptacji prozy Williama Faulknera. Ponadto – w ramach diegezy – jego agresja zostaje użyta instrumentalnie (Hud odpycha od siebie kolejną postać), a także zniwelowana reakcją Almy. Bohaterka wprawdzie wyjeżdża, ale w ostatniej rozmowie przyznaje się do pożądania, stwierdzając, że Hud nie musiałby używać przemocy, ponieważ widok jego ciała niejednokrotnie odrywał ją od pracy.

Pragnienie Innego

Kolejnym dowodem na to, że system gwiazd i kino lat 50. owszem, „zerwały z tradycyjnym zróżnicowaniem technik filmowania w zależności od płci”⁴⁶ (choć dotyczyło to przede wszystkim nie-mężczyzn) było erotyzowanie odmienności etnicznej i rasowej. Jest to kolejna złożona ideologicznie kwestia, przykład, że klasyczne kino hollywoodzkie było polem nieustannych gier z cenzorami, starć i napięć między tym, co oficjalnie akceptowane (i zgodne z Kodeksem Haysa) a subwersją. Podkreślić należy, że w kinie okresu klasycznego odbijał się rasizm społeczeństwa amerykańskiego, choć nie w otwartej niechęci bądź nawoływaniu do nienawiści. Twórcy najczęściej nie wybierali tak bezpośredniej drogi (nie licząc obrazowania rdzennych Amerykanów), a jawna agresja wobec mniejszości stała się dominantą dopiero „Reaganizmu” lat 80. W dekadach wcześniejszych, zwłaszcza w latach 30., 40. i 50., dominowało reprodukowanie rasistowskich stereotypów⁴⁷. Jednym z nich był „czarny brutal” [„black buck”]⁴⁸ – typ postaci oparty na lękach przed związkami między reprezentantami różnych ras (zwłaszcza między czarnym mężczyzną a białą kobietą), które zresztą były zakazane przez Kodeks Haysa (w latach 1934-54). Jakakolwiek erotyzacja czarnoskórych mężczyzn na ekranie była więc z definicji wykluczona. Ich obsadzanie w rolach pierwszoplanowych było akceptowane pod warunkiem, że postacie reprezentowały asekualny typ „wujka Toma”, czego najlepszym przykładem był Sidney Poitier, pierwszy czarnoskóry laureat Oscara za główną rolę męską⁴⁹ i gwiazdor nie mniejszy od białych aktorów. Poitier był bardzo przystojny i należał do tego samego pokolenia, co Clift, Brando, Dean, jednak nigdy nie był erotyzowany na ekranie, a związki jego bohaterów z białymi kobietami były całkowicie asekualne (aż do 1967 roku, gdy zagrał w *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* w reż. Stanleya Kramera).

Nieco inaczej, choć nie mniej stereotypowo, wyglądało postrzeganie Azjatów. Ponieważ w Hollywood objętym Kodeksem Haysa nie wolno było pokazywać seksualności w sposób dosłowny, twórcy wypracowali szereg kodów, które ją kamu-

⁴⁶ S. Cohan, op. cit., s. 165.

⁴⁷ Pamiętać należy, że w Hollywood, które nigdy nie było ani jednolite, ani jednoznaczne, kręcono też filmy problematyzujące kwestie antysemityzmu i rasizmu (np. filmy Elii Kazana – odpowiednio – *Dżentelmeńska umowa*, 1947 i *Pinky*, 1949).

⁴⁸ Por. D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001.

⁴⁹ Pierwszy Oscar, który trafił do rąk czarnoskórej osoby, to ten dla Hattie McDaniel (za drugoplanową rolę Mammy w *Przemiętło z wiatrem*, 1939, reż. Victor Fleming i inni).

flowały (należały do nich też wspomniane strategie filmowania gwiazd kobiecych). Jednym z nich były nawiązania do Orientu, gdy chciano pokazać – szeroko wówczas rozumianą – perwersję. Postrzegane w duchu kolonialnym kraje azjatyckie kojarzone były ze zmysłowością i seksualnością, także tymi nienormalnymi. Stąd chociażby przydomek bohaterki granej przez Marlenę Dietrich w filmie *Szanghaj Ekspres* (reż. Josef von Sternberg, 1932) – Szanghaj Lili – bądź osadzenie akcji wielu produkcji w tamtych rejonach (*Kasyno w Szanghaju*, reż. Josef von Sternberg, 1941; *Makao*, reż. reż. Josef von Sternberg, 1952). Tak kodowano też homoseksualizm, czego przykłady można znaleźć w *Sokole maltańskim* (reż. John Huston, 1941), *Laurze* (reż. Otto Preminger, 1944) bądź *Wielkim śnie* (reż. Howard Hawks, 1946). Podobnie jak młodość, także inność – rasowa i etniczna – definiowały bohatera jako nie-mężczyznę. *Emploi* Valentino to wszak *latin lover*, w *Szejku* grał on arabskiego księcia o mieszanym pochodzeniu; Sinatra był Italo-Amerykaninem. W latach 50. pozwalało to być mężczyźni obiektem erotycznego oglądu.

Dobrym przykładem jest urodzony we Władywostoku Yul Brynner⁵⁰, choć nie we wszystkich filmach, najstynniejszym pozostaje „męski” western *Siedmiu wspaniałych* (reż. John Sturges, 1960). W biblijnym peplum *Dziesięcioro przykazań* (reż. Cecil B. de Mille, 1956) jego ciało zostaje poddane szeregowi estetyzujących – a zarazem poniżających w tej optyce – zabiegów. Przede wszystkim obsadzony w roli Ramzesa aktor często nosi kostiumy odsłaniające tors. Co charakterystyczne – jest on wydepilowany (co cechowało także Brando przygotowującego się do roli Stanleya) – a więc pozbawiony jednej z najistotniejszych cech konotujących silną męskość. Potwierdzeniem tej obserwacji może być zestawienie Brynnera z Charltonem Hestonem grającym Mojżesza, a więc postać już nie egzotyczną, w dodatku patriarchę. Szaty i zbroja zakrywają całe jego ciało ukazywane w kontekście militarnym. Jeśli zaś widać nagi tors, to jest on owłosiony. Obraz ten odwołuje się więc do tradycyjnej męskości, a nie seksualności określanej przez chłopięcość bądź inność.

Ta ostatnia zaistniała jednak w kinie, stając się może nie hegemonicznym, ale na pewno równoprawnym wzorcem męskości – obok archetypicznie maskulinistycznej i udomowionej. Definicja owego trzeciego wzorca padła z ekranu w 1955 roku w *Buntowniku bez powodu* (reż. Nicolas Ray), jednym z najstynniejszych dzieł nie tylko tej dekady. Judy (Natalie Wood) mówi w nim do poszukującego męskiej tożsamości Jima (James Dean): „mężczyzna może być delikatny i miły, jak ty. Jest kimś, kto nie ucieka, jak ty byłeś przyjacielem Platona, gdy nikt inny go nie lubił. To właśnie jest siła”.

Dziedzictwo spojrzenia

Jak wiadomo, współczesna popkultura nadal seksualizuje przede wszystkim kobiecość – często technikami znanymi z klasyki kina. Nie zmienia to jednak faktu,

⁵⁰ Brynner nigdy nie doprecyzował kwestii swojego pochodzenia, jednak elementem jego gwiazdorskiej legendy była egzotyka – przyznawał się do mongolskich przodków, miał też lekko wschodnie rysy.

że obraz erotyzowanej męskości lat 50. nie okazał się jedynie przejściową modą. Spuścizna Brando, Newmana, Brynnera⁵¹ i innych gwiazdorów tamtego okresu ujawnia się nie tylko w popularności niektórych współczesnych idoli, ale przede wszystkim w sposobie ich ukazywania na ekranie. I to nawet jeśli teoretyczne próby jej zniwelowania nie były rzadkie. W wydanej w 1974 roku książce *From Reverence to Rape* Molly Haskell, analizując obrazy kobiet w kinie, odnosi się także do kwestii spojrzenia w filmach lat 50. Píše, że „kobiety nie reagują na nagość *per se*, czyli wyizolowaną z romantycznych zalet psychologii i z kontekstu ani na fragmentaryczne ukazanie ciała”; dlatego, zdaniem autorki, „taka cielesność, od męskich i kobiecych *pin-ups* aż po magazyny z aktami, jest zaprojektowana dla spojrzenia męskiego – homo i heteroseksualnego – a nie dla kobiet (...) Postać «ogiera» (...) podobnie jak spragnionej seksu kobiety, jest więc fragmentem fantazji homoseksualnej”⁵². Nawet jednak w odniesieniu do lat 50. nie jest to obserwacja uzasadniona, ponieważ – choć Williams był gejem – opisał jednak Stanleya zupełnie inaczej niż zagrał go Brando, a zwizualizowali Kazan i Stradling. „Bohaterowie do patrzenia”, cechujący się przypisywanym wyłącznie kobietom potencjałem „to-be-looked-at-ness”⁵³, chwilowo zagrozili więc nie tylko tradycyjnej męskości, ale też pewnej totalności krytyki feministycznej sprzed trzeciej fali feminizmu. Kwestia ta nadal budzi zresztą kontrowersje i dyskusje⁵⁴.

Współczesna kinematografia dowodzi bowiem bezsprzecznie, że spojrzenie kobiety i homoseksualisty na mężczyznę może być wspólne – do historii kina przeszła chociażby scena z *Pokoju z widokiem* (reż. James Ivory, 1982), w której Lucy (Helena Bonham-Carter) podgląda kąpiących się nago mężczyzn. Film ten „wielokrotnie ukazuje na ekranie aktywne kobiece spojrzenie, które staje się w diegizie centralne dla tematyzowania przyjemności kobiecej”⁵⁵ (i to nawet jeśli reżyser jest gejem). Wielka kariera Brada Pitta zaczęła się od wykorzystania jego seksualności w *Thelmie i Louise* (reż. Ridley Scott, 1991). Wyraźnie erotyzowani i wystawiani na kobiecy ogląd bywają Daniel Craig – w *Casino Royale* (reż. Martin Campbell, 2006) wynurzający się z morza identycznie jak pierwsza dziewczyna Bonda, Ursula Andress, w głośnej scenie z *Dr. No* (reż. Terence Young, 1962)⁵⁶; Michael Fassbender w *Fish Tank* (reż. Andrea Arnold, 2009) i *Wstydzcie* (*Shame*, reż. Steve McQu-

⁵¹ Yul Brynner zaczynał karierę jako model i jest jednym z bardzo nielicznych męskich gwiazdorów (także współczesnych), którzy mieli nagą sesję ukazującą tzw. *full frontal*.

⁵² M. Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Penguin Books Inc., New York 1975, s. 250.

⁵³ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, <http://www.jahsonic.com/VPNC.html>, 15.05.2015; w polskim tłumaczeniu pojawia się określenie: „status bycia przedmiotem oglądu”; por. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, op. cit., s. 100.

⁵⁴ Koncepcja „odzyskiwania uprzedmiotowienia” przez kobiety [„reclaiming objectification”] budzi kontrowersje, czego dowodzą chociażby dyskusje wokół najnowszej książki Polly Vernion *Hot Feminist*.

⁵⁵ C. Monk, *The Heritage Film and Gendered Spectatorship*, <http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm>, 15.05.2015.

⁵⁶ Przed *Casino Royale* scena ta została powtórzona w innym filmie z serii o Bondzie, czyli *Śmierć nadejdzie jutro* (reż. Lee Tamahori, 2002); z morza wynurzała się tu Halle Berry w bikini.

een, 2011); Ryan Gosling – w słynnej już scenie otwierającej *Drugie oblicze* (reż. Derek Cianfrance, 2012) kamera fragmentaryzuje jego umięśnione ciało, pokazując jedynie tors, a potem plecy (bez twarzy); Chris Evans, Liam Hemsworth, Jake Gyllenhaal, Henry Cavill i wielu innych. Kwintesencją postępującego erotycznego równouprawnienia jest Channing Tatum, gwiazda filmów o męskim striptizie: *Magic Mike* (reż. Steven Soderbergh, 2012) i *Magic Mike XXL* (reż. Gregory Jacobs, 2015). Pierwszy z nich był chwalony za obrazowanie zarówno ciała, jak i ambicji oraz emocjonalnego wnętrza bohatera. W wypadku drugiego (typowej produkcji *post-plot*, w której liczy się nie fabuła, lecz atrakcja wizualna) chodzi wyłącznie o pokazywanie i seksualizowanie męskich ciał wystawionych na ogląd kobiet – władczyń spojrzenia – śledzących erotyczny spektakl zarówno w ramach diegezy, jak i na widowni.

Female Gaze, Boyish Bodies – Masculinity in Classic Hollywood Cinema

The concept of masculinity in classic Hollywood Cinema was as strong and strict as in culture itself. As was the division between what is masculine and non-masculine – rooted not only in stories told on screen, but also in cinematic ways in which those stories were told (lighting, camera angles etc.). According to long-standing classic Hollywood rules only femininity could be eroticised – never masculinity. Therefore, as Laura Mulvey insists, popular cinema was designed for a straight male viewer and for his point of view. However, as is widely known, there was (and is) a number of male stars, especially those that entered Hollywood since the '50s, that were defined either mostly, or also by their sexuality. Article shows that widening of the category of “non-masculine” (that in that period included women, boys, homosexuals and non-white males) made it possible also for male bodies to be shown and perceived as sexual spectacles.