



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

Michał Oleszczyk

Uniwersytet Jagielloński

„NAJPIĘKNIEJSZY UKŁAD”: MAŁŻEŃSTWO W DWÓCH FILMACH PRESTONA STURGESA

DAVID: Tomorrow I'm going to get married!

SUSAN: What for...?¹

Drapieżne małżeństwo (1938, reż. Howard Hawks)

SZEF: Don't you know what marriage is? Don't you know that marriage has always been the most beautiful... the most beautiful set-up between the sexes? Don't you know that a man without a wife is like a... a coat without the pants, like a... like a pig without a poke? Marriage is the most... the most...

McGINTY: Then why don't **you** try it?

SZEF: Because I ain't running for mayor!²

Wielki McGinty (1940, reż. Preston Sturges)

W sprawach małżeństwa, podobnie jak we wszystkich pozostałych dziedzinach życia i sztuki, Preston Sturges był człowiekiem niekonwencjonalnym i pełnym sprzeczno-

¹ „DAVID: Jutro się żenię! / SUSAN: Po co...?”. Wszystkie cytaty z filmów i książek anglojęzycznych podaję w swoim przekładzie – M.O.

² „SZEF: Czy nie wiesz, czym jest małżeństwo? Nie zdajesz sobie sprawy, że małżeństwo zawsze było najpiękniejszym... najpiękniejszym układem pomiędzy płciami? Nie wiesz, że mężczyzna bez żony jest jak... jak płaszcz bez spodni, jak... jak świnia bez pastucha? Małżeństwo jest najbardziej... najbardziej... / McGINTY: To czemu sam go nie spróbujesz? / SZEF: Bo nie startuję w wyborach na burmistrza!”, cyt. za: P. Sturges, *Down Went McGinty (The Great McGinty)*, [w:] *Five Screenplays by Preston Sturges*, ed. P. Sturges, B. Henderson, Berkeley-Los Angeles-London 1986, s. 104.

ści. Żonaty cztery razy, skory do romansów zarówno poza, jak i między kolejnymi małżeństwami, więcej niż raz składał deklaracje o całkowitym oddaniu i absolutnej miłości. Dopóki jego wybranka była jedynie (czy: aż) kochanką – pisze autorka biografii Sturgesa, Diane Jacobs – „Preston postrzegał ją niczym boginię”, która po ślubie stawiała się „żoną, wystawioną na wszystkie zmienne nastroje swego męża”. Sturges, podobnie jak jego ulubiony pisarz, Henry L. Mencken, „wyznawał filozofię męskiej supremacji”³. Gwałtowny w swych afektach – zarówno pozytywnych, jak i negatywnych – z jednej strony uwielbiał otaczać kobiety opieką, rozpieszczać i adorować, z drugiej jednak od czasu do czasu wybuchał agresją. Pierwszą żonę zaatakował nożem za sugestię, że przybrał na wadze, drugą w szamotaninie zepchnął ze schodów, trzeciej podbił oko, a długoletniej kochance, Biance Gilchrist, w bójkę złamał nos (ona zaś nie pozostając mu dłużna – zatrzasnęła przed nim szklane drzwi, które rozbiły się i przecięły mu trzy arterie). By wzbogacić fenomen Sturgesa kolejnym paradoksem, wspomnijmy, że wszystkie partnerki darzyły go – zarówno w trakcie trwania związków, jak i po ich zakończeniu – przyjaźnią i oddaniem. Był człowiekiem tak wielu sprzeczności, że jego przyjaciółka Priscilla Woolfan – wspominając epizod, kiedy to Sturges wyznał jej, że tak naprawdę jest bardzo prostym mężczyzną z prostymi potrzebami – powiada, że *nawet to było prawdą*⁴.

Dorobek Sturgesa jest – o ile to możliwe – nawet bardziej wielowymiarowy, fascynujący i wewnętrznie sprzeczny niż sama jego osoba. Twórczość ta pozostaje w Polsce praktycznie nieznana: nazwisko Sturgesa wymienia się zazwyczaj jednym tchem obok innego wybitnego twórcy hollywoodzkich komedii filmowych lat trzydziestych i czterdziestych – Franka Capry – przy czym autorzy podobnych stwierdzeń pozostają zazwyczaj niepomni na przepastne różnice (antagonizmy nawet) między filmami jednego i drugiego reżysera. André Bazin nazwał nawet Sturgesa – słusznie – „anty-Capra”⁵, mając na myśli przede wszystkim warstwę gorzkiej, gryzącej ironii wobec amerykańskiej demokracji, która – zawsze obecna u Sturgesa – u Capry byłaby nie do pomyślenia. Bazin, podobnie jednak jak inni komentatorzy (nawet wybitni, tacy jak René Clair, James Agee, Bosley Crowther), wyraża się z uznaniem o jednym aspekcie wizji Sturgesa, by skrytykować inny (w jego przypadku: sentymentalizm zakończeń). Dzieło Sturgesa mieni się sprzecznościami i bardzo trudno znaleźć autora, który chwaliłby je w całej wielokształtności i paradoksalności filmu. Jak napisał Manny Farber (w eseju powstałym we współpracy z W.S. Posterem): „René Clair, powiadając, że filmy Sturgesa potrzebują wolniejszego tempa, sugeruje w istocie, że Sturges stałby się lepszy, gdyby unicestwił samego siebie. Podobnie z Siegfriedem Kracauerem: zrugął on Sturgesa za to, że

³ D. Jacobs, *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1992, s. 132; dalej jako DJ z numerem strony. Fakty biograficzne zawarte w tekście – tam gdzie nie zaznaczono inaczej – przytaczam właśnie za tą pozycją.

⁴ DJ, 141.

⁵ DJ, 184.

nie jest konsekwentnym, zaangażowanym społecznie satyrykiem atakującym bogatych, broniącym biednych i portretującym zło nowoczesnego życia – które to cechy są biletami wstępu do prywatnego Kracauerowskiego panteonu. Krytycy bardziej popularni potępiali Sturgesa za to, że nie dość kocha Amerykę; krytycy wyrafinowani za to, że kocha ją za bardzo. Wytaczano także zarzut o snobizm i pogardliwe traktowanie zwykłych ludzi”⁶.

W tym samym tekście Farber precyzyjnie zdiagnozował najgłębszą przyczynę owych kłopotów ze Sturgesem: „Ów bardzo nowoczesny artysta i dostarczyciel rozrywki włożył mnóstwo energii w umieszczenie swojego dzieła poza wszelkimi konwencjonalnymi kategoriami”⁷.

Jednocześnie, chciałoby się dodać, zaopatrzył swe filmy w elementy jak ulał pasujące do kategorii bardzo łatwo rozpoznawalnych (stąd pokusa uproszczeń, tak zwodnicza w jego przypadku). Pierwszą i najbardziej ewidentną jest farsa (najmocniej zadłużona u Moliera, ale i u Szekspira), kolejnymi: *screwball comedy*, *slapstick*, społeczna satyra (w typie Marka Twaina i wspomnianego Menckena), wreszcie melodramat. Elementy charakterystyczne dla tych konwencji nie tylko, że są obecne u Sturgesa, ale także ulegają w jego filmach hiperbolizacji, która czasami ociera się bądź o parodię, bądź o autotematyzm.

Oprócz wymienionych elementów jest jeszcze wigor Sturgesa-scenarzysty objawiający się w niebywałym (i chyba niemającym sobie równych w całym kinie amerykańskim, nawet u Billy’ego Wildera) połączeniu językowego wyrafinowania i potoczności. Jedno jest u Sturgesa ściśle związane z drugim. Słuch językowy objawia się u niego już na poziomie dowcipnej inwencji w wymyślaniu absurdalnych dla amerykańskiego ucha nazwisk (Kockenlocker, Diddlebock, Ratzkiwatzki, Hackensacker etc.). Język Sturgesowskich dialogów jest tak soczysty, tak zmyślnie opracowany, że odruchowo chciałoby się go porównać z językiem scenariuszy Bena Hechta, Charlesa MacAtrhura, Samsona Raphaelsona (ulubionego scenarzysty Ernsta Lubitscha) oraz spółki Billy Wilder – I.A.L. Diamond, jest jednak jedna podstawowa różnica: Sturges nie inwestuje aż tak wiele energii w aluzje seksualne. Pojawiają się one, oczywiście, u niego (tematycznie jego filmy są nawet odważniejsze od dzieł Lubitscha), ale nie są najistotniejszym miernikiem wartości literackiej. Sturges uwielbiał kolokwializmy i – co może najistotniejsze – istniały słowa, których samo brzmienie znajdował zabawnym. W komedii *Thirty Day Princess* (1934) w reżyserii Mariona Geringa, przy której scenariuszu pracował, od razu rozpoznajemy jego wkład, kiedy bohaterowie kilkakrotnie i w niedowierzaniu powtarzają diagnozę lekarza, brzmiącą po prostu: „świnka” (ang. *mumps*). Cztery różne wymowy i intonacje wystarczyły Sturgesowi do uzyskania komicznego efektu. W *Cudzie z Morgan’s Creek* osiągnię Sturges w tej samej sztuce niemal barokowy

⁶ M. Farber, W.S. Poster, *Preston Sturges: Success in the Movies*, [w:] M. Farber, *Movies*, New York 1971, s. 90–91.

⁷ *Tamże*, s. 91.

przepych, kiedy to w scenie ślubu wszyscy uczestnicy przekręcają nazwiska na kilka sposobów (Kockenlocker w „Suckenlocker”, Ratzkiwatzki w „Rasleywasley” etc.).

Warto wspomnieć, że – niestety – ten buzujący energią język traci bardzo wiele w tłumaczeniu, przez co film Sturgesa z obcą listą dialogową przestaje być w dużej mierze filmem Sturgesa (gry słów w rodzaju komplementu pod adresem dyrygenta w *Twojej niewiernej*: „the way you handle Handel, Sir Alfred! For me nobody handles Handel like you do...”⁸ – są u Sturgesa wszechobecne).

Nie jest moim celem analizowanie stylu Sturgesa. Co więcej – w świetle przytoczonego tu stwierdzenia Manny’ego Farbera – można się słusznie obawiać, że taka analiza n i g d y nie będzie wyczerpująca. Bardzo możliwe, że – aby pisać o kinie Sturgesa jako o całości – trzeba by wymyślić osobny język opisu. Taka idiosynkratyczna narracja najlepiej udała się Jamesowi Harveyowi w jego olśniewającej książce *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges* (New York, 1987). Czytelnika zainteresowanego całościowym opisem należy odesłać właśnie pod ten bibliograficzny adres. W niniejszym tekście postanowiłem przyjąć skromniejszą strategię, wyłuskując jeden powtarzający się u Sturgesa temat – małżeństwo – i pokazując, jak niejednoznaczne podejście do tego tematu objawiają dwa filmy, w których obecny jest on najsilniej.

* * *

Kariera Prestona Sturgesa dzieli się na czas, w którym pisał sztuki teatralne i scenariusze realizowane przez innych reżyserów (do 1940 roku), oraz na okres, kiedy (po raz pierwszy w historii Hollywood), połączył w swojej osobie funkcje scenarzysty i reżysera (pod koniec kariery także producenta). W tym tekście interesuje mnie dorobek z drugiego okresu. Stanowi go dwanaście filmów pełnometrażowych, z których tylko jeden – *Pamiętnik majora Thompsona* (*Les Carnets du major Thompson*, 1955)⁹, uważany za porażkę artystyczną (choć mający swych obrońców) – pozostaje niedostępny na kasetach wideo i płytach DVD.

Jedenaście pozostałych to (w kolejności premier): *Wielki McGinty* (*The Great McGinty*, 1940), *Gwiazdka w lipcu* (*Christmas in July*, 1940), *Lady Eve* (*The Lady Eve*, 1941), *Podróże Sullivana* (*Sullivan’s Travels*, 1941), *Jak rozwód, to tylko w Palm Beach* (*The Palm Beach Story*, 1942), *Cud Morgan’s Creek* (*The Miracle of Morgan’s Creek*, 1944), *Owacje dla bohatera* (*Hail the Conquering Hero*, 1944), *Wielka chwila* (*The Great Moment*, 1944), *Grzech Harolda Diddlebocka* (*The Sin*

⁸ „Jak dla mnie, nikt nie radzi sobie z Handlem tak, jak pan radzi sobie z Handlem”; cyt. za: P. Sturges, *Unfaithfully Yours*, [w:] *Four More Screenplays by Preston Sturges*, ed. P. Sturges, B. Henderson, Berkeley–Los Angeles–London 1995, s. 880.

⁹ Film ten powstał we Francji symultanicznie w dwóch wersjach językowych: francuskiej i angielskiej. Ta druga rozpowszechniana była pod tytułem *The French, They Are a Funny Race*.

of Harold Diddlebock, 1947), *Twoja niewierna* (*Unfaithfully Yours*, 1948), *Piękna blondynka z Bashful Bend*¹⁰ (*The Beautiful Blonde from Bashful Bend*, 1949)¹¹.

Małżeństwo jest stałym elementem intrygi melodramatycznej. Mimo że nie jest elementem koniecznym (tym pozostaje, oczywiście, miłość), to jednak w większości melodramatów pojawia się w jednej z dwóch funkcji: albo celu (raz osiągnięty, stanowi gwarancję szczęścia, które – dosłownie – tylko śmierć może zakończyć i czasem to czyni), albo przeszkody (kiedy jedno z kochanków pozostaje w bezmiłosnym związku, uświęconym konwencją i stającym na przeszkodzie miłości prawdziwej). Małżeństwo jest także stałym punktem odniesienia w komedii romantycznej, którą – jak pokazuje Grażyna Stachówna – łączy silne pokrewieństwo z melodramatem i która rutynowo posiłkuje się melodramatycznymi strukturami; czy to w celu ich wykpienia, czy umocnienia¹².

Sturges, pomimo całej swojej idiosynkrazji, pracuje w gatunku komediowym, czasem czyniąc swe filmy komediami romantycznymi z wyraźnym zacięciem *screwball*. Amerykańska komedia romantyczna lat trzydziestych, a zwłaszcza *screwball comedy*, jak żaden inny gatunek zasłynęła w kwestionowaniu instytucji małżeństwa jako gwarancji szczęścia między kochającymi się ludźmi. Albo – by ująć to precyzyjniej – kwestionowała ona tradycyjną formę małżeństwa jako układu, w którym po pierwsze – kobieta zajmuje podrzędną pozycję wobec męża, jeśli chodzi o dystrybucję władzy i moc decyzyjną, oraz – po drugie – w którym seksualna przyjemność jest podporządkowana prokreacji i nie stanowi spoiwa związku. Enklawą takiego tradycyjnego małżeństwa był w amerykańskim kinie western, w którego klasycznym wcieleniu energia seksualna jest kanalizowana poza małżeństwem (wątek romansowy związany jest najczęściej z postacią prostytutki), a żona – jakkolwiek silna – ma wyraźnie niższą pozycję od męża, co bierze się z priorytetowego wartościowania wspólnej ciężkiej pracy, bez której życie na pograniczu nie byłoby po prostu możliwe. Ktoś musi decydować, nie ma bowiem czasu na dyskusje – niebezpieczeństwa są zbyt liczne, a doraźne potrzeby nazbyt naglące (ten tradycyjny porządek widać znakomicie w klasycznych *Poszukiwaczach* [*The Searchers*, 1956]

¹⁰ Za pomoc w dotarciu do tego filmu dziękuję Michałowi Bobrowskiemu.

¹¹ Dla wygody czytelnika i swojej będę posługiwał się spolszczonymi tytułami wszystkich filmów Prestona Sturgesa, mimo że *Encyklopedia kina* pod red. Tadeusza Lubelskiego podaje polskie odpowiedniki tylko w przypadku *Wielkiego McGinty'ego*, *Podróży Sullivana* i *Jak rozwód, to tylko w Palm Beach* (zob. ŁP [Lukasz A. Plesnar], *Sturges Preston*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, współpr. A. Garbicz, Kraków 2003, s. 907). Film *The Lady Eve* został wyemitowany przez TVP2 30 czerwca 1996 roku jako *Lady Eve* i tę wersję tytułu przyjmuję jako polską. Natomiast polski tytuł filmu *Hail the Conquering Hero* przyjmuję za Adamem Garbiczem i Jackiem Klinowskim jako *Owację dla bohatera* (zob. A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnąć filmu fabularnego. Podróż pierwsza: 1913–1949*, Kraków 1981, s. 403–404).

¹² Zob. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 371–383.

Johna Forda, w których seksualne przyciąganie istnieje na linii żona–brat męża, a nie żona–mąż, co nie znaczy wcale, by bohaterowie się temu pożądaniu poddali).

Screwball comedy redefiniuje małżeństwo: jest ono albo wyśmiane z racji tego po prostu, że jest konwencją, a *screwball comedy* śmieje się z każdej konwencji (vide cytaty z *Drapieżnego małżeństwa* [*Bringing Up Baby*, 1938] Howarda Hawksa, którego użyłem jako motta tego tekstu), albo – i ta strategia jest nawet ciekawsza – zostaje ono, by ukuć neologizm, re-seksualizowane. Ponieważ w całej swej subwersywności *screwball comedy* prawie nigdy nie pochwalała poligamii (w owym „prawie” mieści się oczywiście *Serenada we troje*¹³ [*Design for Living*, 1933] Ernsta Lubitscha), monogamiczne małżeństwo nadaje się w jej świecie do obrony tylko wówczas, kiedy istnieje w nim iskra seksualnego napięcia. Sztandarowym przykładem jest tutaj seria komedii kryminalnych o detektywie Nicku (William Powell) oraz jego pięknej i seksownej żonie Norze (Myrna Loy), otwarta *W pogoni za cieniem* (*The Thin Man*, 1934) Woodbridge’a Stronga Van Dyke’a i kontynuowana z powodzeniem do 1944 roku.

Na tym tle filmy Prestona Sturgesa, co postaram się udowodnić, stanowią najdzikszą subwersję typu *screwball*, nawet jeśli w życiu prywatnym Sturges traktował często małżeństwo z całą powagą jako związek „póki śmierć nas nie rozłączy” – przynajmniej w momencie jego zawierania. Ambiwalencja rządziła życiem Sturgesa i jego sztuką – stosunek do małżeństwa nie jest tu żadnym wyjątkiem. W dalszej części tekstu przedstawię dwa konkretne przypadki Sturgesowskiego podejścia do kwestii małżeństwa na przykładzie filmów: *Jak rozwód, to tylko w Palm Beach* i *Cud z Morgan’s Creek*.

JAK ROZWÓD, TO TYLKO W PALM BEACH: „PO PROSTU ZŁY NAŁÓG”

Bohaterami tego filmu z 1942 roku – który ze względu na frywolność i brak odniesień do drugiej wojny światowej bywał nazywany „potwarzą rzuconą Ameryce”¹⁴ – są Tom i Geraldine (Gerry) Jeffersowie (Joel McRea i Claudette Colbert), nowojorskie małżeństwo. W niekonwencjonalnej sekwencji czołowej (Preston Sturges z upodobaniem łamał dotychczasowe reguły także i w tej dziedzinie, nie czekając z rozpoczęciem akcji do zakończenia napisów) oglądamy niejasną pantomimę ich dnia weselnego. Pokojówka Gerry znajduje w jej szafie kobietę łudząco podobną do swej pani – związaną i zakneblowaną – po czym mdleje. Tom o mało co

¹³ Inny polski tytuł: *Sztuka życia*.

¹⁴ Zob. R. Maltby, *Censorship and Self-Regulation*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, ed. G. Nowell-Smith, Oxford 1996, s. 245.

nie spóźnia się na ślub, podobnie Gerry. Sensacyjne wydarzenia czołówki (pokojówka mdleje w niej jeszcze dwukrotnie) nie zostaną wyjaśnione aż do końca filmu, pojawi się jedynie dodatkowa poszlaka, która bynajmniej nie pomoże odbudować chronologii i istoty zdarzeń. Niemniej upakowując w pierwszych dwóch minutach swego filmu ogromne bogactwo chwytów wziętych ze świata melodramatu (dzień weselny zagrożony intrygą, mdlejąca pokojówka, wyścig do ołtarza etc.), Sturges daje widzowi do zrozumienia – i to bynajmniej nie dyskretnie, ale nonszalancko – że klisze go nie interesują. Zdaje się mówić: „Chcieliście klisz? Dostaliście klisze. A teraz rozpoczniemy naszą opowieść”. Potwierdza to finał sekwencji: bohaterowie ślubują sobie wierność przy ołtarzu, gdy nagle pojawia się konwencjonalny napis: „I żyli długo i szczęśliwie...”, tylko po to, by ustąpić miejsca przewrotnemu *post scriptum*: „Czy aby na pewno...?” („...or did they?”).

To krótkie „...or did they?” wywraca na nice klasyczny schemat melodramatu i komedii romantycznej, zgodnie z którym małżeństwo zawarte wbrew przeciwnościom losu stanowi uwieńczenie egzystencji kochanków i gwarancję ich dożgonnej miłości. W istocie, mija pięć lat i Tom i Gerry bynajmniej nie żyją „szczęśliwie”, a bardzo być może, że byli ze sobą d o s t a t e c z n i e „długo”. Tom jest pechowym wynalazcą desperacko poszukującym inwestora z wolnym kapitałem 99 tysięcy dolarów i chęcią włożenia ich w rozwój pomysłu „lotniska śródmiejskiego” (samoloty miałyby lądować na pasach startowych rozpostartych nad miastem niczym gigantyczna pajęcza sieć). Mimo że jego pełne imię i nazwisko (Thomas Jeffers) p r a w i e pokrywa się z legendarnym prezydentem i wynalazcą (co zauważył John Pym¹⁵), nic nie zwiastuje sukcesu, wiele natomiast wskazuje na kryzys. Małżonkowie zalegają z czynszem w swym wystawnym mieszkaniu z antresolą i zanoszą się na to, że wkrótce wprowadzi się tam teksański milioner, zasuszony staruszek zawdzięczający fortunę wynalezieniu najsmaczniejszych parówek. „Król parówek”, jako postać tak jest nazwany, spotyka Gerry podczas oglądania jej mieszkania pod ewentualny wynajem i po udzieleniu jej krótkiej rady co do własnych świetnie sprzedających się produktów wędliniarskich („Trzymaj się od nich z dala, dłużej pożyczysz!”) oferuje jej pomoc finansową (pokaźną sumę), w zamian nie żądając niczego („Domyślam się, że nie należysz do wyposażenia tego mieszkania...? Szkoda. Ale i tak byłbym dla ciebie za stary”).

Uradowana Gerry obwieszcza Tomowi, że ich problemy (tymczasowo przynajmniej) się skończyły, na co Tom – poznaawszy źródło finansowego rozwiązania – reaguje oburzeniem. Gerry z dobrotliwym pobłażaniem poucza go, że zbyt poważnie podchodzi on do kwestii honoru i że jeśli chce cokolwiek osiągnąć w życiu, powinien docenić potęgę jej seksapilu i pozwolić jej wykorzystać go dla ich wspólnego dobra. Tom uparcie broni swego, na co Gerry reaguje odważną decyzją o roz-

¹⁵ J. Pym, *The Palm Beach Story*, [w:] *British Institute Film Classics*, ed. E. Buscombe, R. White, vol. I, London–New York 2003, s. 527.

staniu „dla dobra Toma”. Jako że Gerry – jak sama siebie opisuje – nie jest „dobrą żoną”, to znaczy: nie umie „pracć, gotować i robić tych wszystkich innych rzeczy”, odejdzie od Toma i użyje swych wdzięków, by zgromadzić dlań potrzebne 99 tysięcy dolarów. Tom protestuje i rusza w pogoń za żoną, nie udaje mu się jednak wsiąść do pociągu, w którym Gerry poznaje milionera o typowo Sturgesowskim nazwisku John D. Hackensacker III i safandulowatej aparycji Rudy’ego Valee (dopełnionej to zdejmowanym, to ponownie nakładanym – zawsze niezręcznie – *pince-nez*).

Gerry flirtuje z Hackensackerem, pozwala mu się obsypywać podarkami, dyskutuje małżeństwo, które on traktuje niezwykle poważnie i odpowiedzialnie. Kiedy razem docierają do luksusowej posiadłości Hackensackerów w Palm Beach, czeka tam na nich siostra Hackensackera – sześciokrotnie rozwiedziona księżna Centimilla (Mary Astor) ze swym najnowszym utrzymankiem Toto (Sig Arno) – oraz nikt inny jak gniewny Tom, którego Gerry przedstawia towarzystwu jako brata, kapitana McGlue (kolejne absurdalne nazwisko, tym razem wymyślone przez bohaterkę na poczekaniu). Księżna zaczyna adorować „kapitana”, a Hackensacker kontynuuje amory z Gerry – ku rosnącej wściekłości Toma będącego o krok od ujawnienia całej intrygi. Kiedy to wreszcie czyni (Gerry czuje zbyt mocny fizyczny pociąg do Toma, by nie spędzić z nim nocy pod dachem Hackensackerów), następuje nieoczekiwany, potrójny *happy end*. Wydawać by się mogło, że racje wszystkich bohaterów są nie do pogodzenia: Gerry powracająca do Toma ku rozpacz Hackensackera zaprzepaściłaby przecież szanse na wyłożenie przez tego ostatniego potrzebnych Tomowi 99 tysięcy dolarów... A jednak nie tylko że pieniądze zostają wyłożone („Nie muszę cię lubić, Tom, by robić z tobą interesy”), to na dodatek – zwrot akcji niemal surrealistyczny, ale rzucający odrobinę światła na absurdalną czołówkę – wychodzi na jaw, że i Tom, i Gerry mają bliźniacze rodzeństwo tej samej płci, tak więc wszyscy dostają takiego małżonka, o jakim marzyli, a finałowym podwójnym zaślubinom znów towarzyszy owo znaczące: „...or did they?”.

Na początku filmu Gerry porzuca Toma, rozumując bez najmniejszego logicznego potknięcia: „Zdziwiłbyś się, kochanie, gdybyś wiedział, jak wiele może zdziałać w tym świecie długonoga dziewczyna, nie robiąc praktycznie nic...”. Gerry wyklada swą filozofię, zgodnie z którą seks, a przynajmniej m o ż l i w o ś ć erotycznego zaangażowania, stanowi podbicie absolutnie wszystkich damsko-męskich relacji. Tom jest taką filozofią zniesmaczony, ale kolejne sceny dowodzą, że jego żona miała słuszość. Taksówkarz dowozi ją na dworzec kolejowy za darmo, a za bilet do Palm Beach płaci kolektywnie komiczny „Ale and Quail Club” („Klub »Pod kuflem i przepiórką«”) – zrzeszenie czerstwych zamożnych myśliwych, którzy do swego prywatnego wagonu zabierają nie tylko dwururki, ale także swe bezcenne gończe psy. Gerry – powiadają – jeśli tylko zechce, może stać się ich „maskotką” na czas podróży i tak rzeczywiście się dzieje; jedna z najpiękniejszych scen filmu pokazuje bohaterkę na jej kuszetce w męskiej piżamie, z męskim chórem w myśliwskich czapkach śpiewającym jej kołysanki.

Innymi słowy – przechodząc od streszczenia do poziomu uogólnień – w momencie, w którym Gerry uświadamia sobie moc własnego seksapilu i jego potencjał jako środka do uzyskiwania praktycznych, materialnych celów, odrzuca ona małżeństwo jako niepotrzebny balast, hamujący rozwój: i jej własny, i ukochanego mężczyzny. Jest bardzo istotne, by uświadomić sobie, że w filmie nie pada ani jedno słowo deprecjonujące uczucie łączące bohaterów. Odwrotnie – uczucie to raz po raz jest potwierdzane (zwłaszcza w dwóch scenach, by tak rzec, przedłożkowych, w których Sturgesowi udało się osiągnąć rzadką w kinie lat czterdziestych siłę w portretowaniu seksualnego przyciągania). Gerry nie porzuca Toma, bo przestała go kochać, ale właśnie dlatego, że kochać go nie przestała. Skoro jednak nie sprawdza się w ramach konwencji (nie szyje, nie gotuje etc.), postanawia się sprawdzić poza nią – ku osłupieniu męża.

Świat tego filmu wydaje się tak oderwany od ówczesnej wojennej rzeczywistości, a na dodatek tak pełen tropów kojarzonych zazwyczaj z bajką (Gerry – ilekroć wpada w kłopoty – napotyka kogoś, kto ją z tych kłopotów wybawia), że James Harvey określił ów świat mianem „Sturgesowskiej wersji krainy Oz”¹⁶. Ten sam Harvey wykazuje jednak, że ów niewiarygodny i bliski zasadzie *deus ex machina happy end*, który opisałem powyżej, służy tak naprawdę wyeksponowaniu nigdy niewypowiedzianej głośno, ale obecnej cały czas tezy – zgodnie z nią szczęście jednych musi być opłacone niespełnieniem innych. Gerry będzie z Tomem, dlatego nie będzie z Hackensackerem – figuratywnie mechanizm ów przedstawiony jest w scenie, w której wdrapując się na swoją kuszetkę, Gerry wspiera stopę na twarzy Hackensackera i wgniata mu w twarz jego *pince-nez*. Krew się nie leje, ale obraz jest niezwykle wymowny. Jak pisze Harvey: „[Ten film – dop. M.O.] jest idylliczną komedią o okrucieństwie świata”¹⁷.

Małżeństwo zostaje uratowane, ponieważ seksualny pociąg Gerry i Toma jest zbyt silny, by mogli oni żyć bez siebie – a nie dlatego, że sama instytucja jest przez nich ceniona. W scenie ich pierwszej kłótni, kiedy Tom pyta, czym lub kim jest on sam dla niej, Gerry odparowuje: „Po prostu nałogiem. Bardzo złym nałogiem”. To zdanie odnosi się do popędu seksualnego, a cała logika Gerry opiera się na możliwości uzyskania niezawisłości od tego popędu – na instrumentalnym wykorzystaniu go tak, „jak będzie jej się podobało”, czyli dla zdobycia pieniędzy. *Jak rozwód, to tylko w Palm Beach* pokazuje jednak, że taka niezawisłość od seksu jest niemożliwa, a także: że są ludzie mający szczęście poślubić dokładnie tych, których – z wzajemnością – pożądamy i kochają.

¹⁶ J. Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*, New York 1987, s. 595.

¹⁷ *Tamże*, s. 602.

CUD Z MORGAN'S CREEK: „CO JEST NIE TAK Z BIGAMIA?”

Cud z Morgan's Creek jest jednym z najbardziej obrazoburczych filmów, jakie kiedykolwiek powstały w Hollywood – a dodatkowej mocy przydaje mu fakt, że mimo ścisłej kontroli narzuconej przez kodeks producencki udało się Sturgesowi zawrzeć w *Cudzie...* niemal wszystkie pomysły z oryginalnego scenariusza. Trudno dziś sobie wyobrazić presję opinii publicznej i zawodowej, pod jaką znajdował się twórca komedii w Hollywood czasu drugiej wojny światowej. Pół biedy, jeśli jego film ostentacyjnie odcinał się od społeczno-historycznego kontekstu dnia codziennego – problemy zaczynały się wówczas, gdy dany twórca postanawiał wpleść wojenne tematy w strukturę swojej opowieści. Wszystko, co nie było jednoznaczną pochwałą wojennego wysiłku, automatycznie brano pod lupę i często potępiano. By zdać sobie sprawę z wszechobecności tej (auto)cenzury przemysłu filmowego, a także by uświadomić sobie, jak wielu poziomów produkcji cenzura ta dotyczyła, wystarczy wspomnieć, że jedna z uwag dopisanych na marginesie scenariusza Sturgesa (figurująca przy niewinnym „samochód zatrzymuje się z piskiem opon”), brzmiała: „Czy nie zdaje pan sobie sprawy, że kraj toczy wojnę i nawet na planie filmowym należy oszczędzać gumę...”¹⁸.

Jeśli nawet guma była problemem, to zakrawa (*nomen omen*) na cud, że sam temat filmu Sturgesa nie spowodował zduśnienia pomysłu w zarodku. *Cud z Morgan's Creek* dotyczy bowiem – powszechnego w czasie wojny – problemu „błyskawicznych małżeństw”, zawieranych tuż przed wyruszeniem żołnierzy na front, często pod wpływem impulsu. Bohaterka Sturgesa – Trudy Kockenlocker (Betty Hutton) – wybiera się wbrew woli swego despotycznego ojca (William Demarest) na poże-gnalną potańcówkę dla rekrutów. Wraca rankiem, kompletnie pijana i nieświadoma wypadków minionej nocy – pamięta jedynie, że ktoś w trakcie imprezy zażartował: „Weźmy wszyscy ślub!”.

Pamięć jednak wraca, a dowody mówią same za siebie: najpierw obrączka, potem objawy ciąży. Wychodzi na to, że Trudy była jedną z dziewczyn, które wspomniany „żart” wzięły na poważnie. Trudy nie jest pewna, ale jej mąż nazywał się chyba Ratzkiwatzki. Nie potrafi go odnaleźć; nie ma zaświadczenia o ślubie; jest skazana na pogardę małego miasteczka i hańbę niemożliwą do zmazania.

Na ratunek przychodzi jednak znerwicowany Norvall (Eddie Bracken), od lat podkochujący się w Trudy i regularnie dostarczający jej alibi, ilekroć dziewczyna potrzebowała ojcowskiego zezwolenia na wieczorne wyjście z domu. Norvall raz jeszcze deklaruje swe uczucie, a Trudy tym razem odpowiada wzajemnością. Postanawiają przechytrzyć prawo: pobiorą się w sekrecie, on przedstawi się sędziemu jako Ratzkiwatzki, i w ten sposób Trudy uniknie wstydu bycia panną w ciąży. Ten plan

¹⁸ Zob. np. *tamże*, s. 526.

– jak większość planów u Sturgesa (plan poznania życia biednych ludzi w *Podróżach Sullivana*; plany zabójstwa żony w *Twojej niewiernej*), nie udaje się: młodzi zostają zdemaskowani przez sędziego i tym samym publicznie zniesławieni. I wówczas zdarza się tytułowy cud: Trudy rodzi sześcioraczkę. Cały kraj jest dumny, „Hitler żąda ponownego przeliczenia”, a Norvall jest oficjalnie uznany za ojca i męża (nie będąc tak naprawdę ani jednym, ani drugim). Jest to jeden z najradośniejszych, a jednocześnie najbardziej wywrotowych happy endów w historii amerykańskiego kina.

Wspomniana przeze mnie obrazoburczość *Cudu z Morgan's Creek* dotyczy wielu warstw przekazu – zarówno tej najbardziej oczywistej (sugestia, jakoby zwyczajna amerykańska dziewczyna była zdolna do pijaństwa, błyskawicznego ślubu i seksu z dopiero co poznanym mężczyzną), jak i odnoszącej się do kulturowych skojarzeń (przede wszystkim do niepokalanego poczęcia Maryi – w scenie pierwszych bólów porodowych obecne są nawet zwierzęta jakby żywcem wyjęte ze stajenki). Najodważniej jednak zostało potraktowane małżeństwo jako takie – przy czym w pierwszym bądź pobieżnym kontakcie z tym filmem można tego nie zauważyć.

Sturges naigrywa się z obowiązującej w Ameryce lat czterdziestych moralności, zgodnie z którą prokreacja akceptowana jest tylko w ramach uświęconego przez państwo (i / lub Kościół) związku. Kiedy siostra Trudy pyta ją, czy jest pewna swej ciąży, Trudy wskazuje na obrączkę jako dowód, zamiast – na przykład – opisać symptomy swojego fizycznego stanu.

Wszystko w tym małżeństwie – którego zawarcia nawet nie jesteśmy świadkami – jest absurdalne bądź śmieszne: inspiracją ku niemu był tyleż alkohol, co seksualna ciekawość nastolatki; nazwisko pana młodego to popis Sturgesowskiej inwencji; narodziny sześcioraczków stanowią ukoronowanie niezwykłości. A mimo to – bo tak nakazuje społeczna konwencja – właśnie to absurdalne małżeństwo chroni bohaterkę w oczach tych, którzy zadają sobie trud wysłuchania jej opowieści. Jakkolwiek oburzony byłby jej ojciec, jakkolwiek wstrząśnięty byłby Norvall – to sam fakt zawarcia małżeństwa usprawiedliwia Trudy o tyle, że nie popełniła czynu najstraszniejszego ze wszystkich (który nie jest nawet implikowany w dialogach), to znaczy – że nie dopuściła się kontaktu seksualnego bez ślubu.

Cud z Morgan's Creek jest w tym sensie pokrewny obrazowi *Jak rozwód, to tylko w Palm Beach*, że traktuje małżeństwo jako czystą, absolutnie skonstruowaną, niemającą nic wspólnego z ludzkimi instynktami, konwencję. Jest to jednak film radykalniejszy od poprzedniego, ponieważ tamten zawierał sugestię, że małżeństwo (jak powiada Szef w przytoczonym na wstępie cytacie), jest „najlepszym możliwym układem między płciami” – w tym sensie, że stanowi ramę bądź ośnowę dla międzypłciowego przyciągania – w jego granicach seksualne pożądanie i miłość (jakkolwiek zdefiniowana) ma szansę się rozwijać i trwać, nawet jeśli co jakiś czas będziemy zmuszeni podać to w wątpliwość i zapytać (za napisem końcowym): „Czy rzeczywiście...?”.

Cud... pokazuje, że małżeństwo jako instytucja – rozważane w pewnej socjologicznej abstrakcji – nie ma absolutnie nic wspólnego z miłością; ma natomiast wiele wspólnego z sankcjonowaniem kontaktów seksualnych między ludźmi. Trudy nie zostaje potępiona za seks jako „grzesznica” – bo jej seks był seksem małżeńskim; i ten fakt przesłania w dużej mierze zdroworozsądkową konstatację, zgodnie z którą był to przede wszystkim seks niemądry i nieodpowiedzialny.

Norvall grany jest przez niezrównanego Eddiego Brackena, z którym Sturges nakręci jeszcze *Owacje dla bohatera* i którego James Harvey nazwał „ulubionym [Sturgesowskim – dop. M.O.] ucieleśnieniem ludzkiej ekstremalności; [...] idealnym medium dla rządzących Sturgesem sprzeczności”¹⁹. I właśnie taki jest Norvall: niemal dosłownie rozerwany przez lęki, neurozy, kompleksy i kryzysy, które przychodzi mu zwalczać. Nie można o nim powiedzieć, by był bohaterem „zachowującym zimną krew” w obliczu kryzysu (tę rolę Sturges zarezerwował dla młodszej siostry Trudy); niemniej jest on jedynym bohaterem w tym filmie, który – po pierwsze – stara się tę zimną krew zachować i który – po drugie – będąc częścią całej poplątanej sytuacji, usiłuje tę sytuację przekuć w jakiś jej pomyślniejszy wariant.

Norvallowi to się nie udaje, ale z pomocą przychodzi mu los: kiedy Trudy rodzi sześcioraczkę, nikt nie wyrzuca młodym faktycznej bigamii, której się dopuścili – kiedy ktoś sugeruje, że „trzeba się pozbyć tego Ratzkiwatzkiego z horyzontu”, ktoś inny odparowuje: „On nigdy się nawet nie pojawił na tym horyzoncie!”.

A jednocześnie w tej najdzikszej Sturgesowskiej satyrze pojawia się scena poważnej (nawet jeśli zabawnie brzmiącej) deklaracji: adwokat, któremu Trudy zwierzyła się ze swego problemu, powiada tak: „Odpowiedzialność za zawarcie małżeństwa spoczywa całkowicie na kobiecie. Gdyby nie ona, małżeństwa dawno by już nie było. Żaden mężczyzna nie narazi dobrowolnie swojej teraźniejszości ani nie zatruje sobie przyszłości gromadką rozwrzeszczanych dzieciaków – chyba że pod przymusem. Zadaniem kobiety jest złapać go za fraki i zaciągnąć przed świadków tak szybko, jak tylko się da. Parę chwil – i może być za późno”.

Ta przemowa pozwala sobie uświadomić bardzo ważną warstwę Sturgesowskiego postrzegania małżeństwa: nawet jeśli jest ono czystą konwencją – w co Sturges nie wątpił ani przez chwilę – to pozwala ono jednocześnie na zbudowanie pewnego poczucia bezpieczeństwa w najbardziej burzliwej ze wszystkich dziedzin, jaką jest koegzystencja dwóch płci zamieszkujących jeden świat.

Słusznie powiada Stanley Cavell, że hollywoodzka komedia ponownego małżeństwa (*the comedy of remarriage*), „kwestionując prawomocność małżeństwa, kwestionuje prawomocność całego społeczeństwa”²⁰. Można jednak dodać, że Preston Sturges potrafił je d n o c z e ś n i e kwestionować i legitymizować. W tym pa-

¹⁹ *Tamże*, s. 617.

²⁰ S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Massachusetts)–London 1981, s. 53.

radoksie tkwi jego wielka mądrość: mądrość, która nie kłopotą się nadmiernym przywiązaniem do jednorodności poglądów (cechy zawsze noszącej znamiona uzurpacji).

“THE MOST BEAUTIFUL SET-UP”: MARRIAGE IN TWO FILMS BY PRESTON STURGES

Summary

The author focuses on two movies by the famous writer-director Preston Sturges: *The Palm Beach Story* (1942) and *The Miracle of Morgan's Creek* (1944), and specifically on the ways both works depict marriage. He connects those ways to Sturges' own life as well as to his other works and provides a biographical introduction in the first part of his essay. The author stresses subversive elements in Sturges' treatment of marriage, but also reveals its surprisingly conservative undercurrent.

Translated by Michał Oleszczyk