

## TRAFKI Z IMENTU

# W cieniu młodniejących mężczyzn

Adam Poprawa

Bogey, czyli Humphrey Bogart. W takiej właśnie postaci nazwisko amerykańskiego aktora wypowiada Jean-Paul Belmondo w *Do utraty tchu* (1960). Bogey. Te dwie ciche sylaby są błyskawicznym rozpoznaniem, podziwem, a też autokreacją: kreowany przez Belmonda Michel odgrywa coś w rodzaju relacji zażyłości, chciałby wypaść jako dobry znajomy Bogarta. Wzrok postaci z filmu Jeana-Luca Godarda przechodzi z plakatu na fotos wywieszony w witrynie. Michel wyraźnie przymierza się do Bogarta, co podkreślają cięcia szybkiego montażu: twarz aktora ze Stanów – twarz Belmonda – twarz Bogarta – twarz Francuza.

Ironia historii polega również na tym, że znikają z czasem kody odbioru i nie rozumiemy niegdysiejszych dwuznaczności lub przeciwnie, dopisujemy podważające sensory do intencji jednoznacznych. Dla środowiska „Cahiers du Cinéma” Bogart był aktorem wzorcowym, wręcz „ukochanym”, jak rzecz określa Tadeusz Lubelski, autor monografii francuskiej Nowej Fali. A skoro nurt filmowy wziął się z krytyki publikowanej we wspomnianym piśmie, to scena z przełomowego dzieła Godarda powinna być odczytywana przede wszystkim jako hołd. Wyłącznie? Po dekadach, mam nadzieję, kwestia nie jest już taka prosta. Twarze Bogarta i Belmonda Godard pokazuje przecież w relacji agonicznej. Owszem, Michel nie miałby pewnie nic przeciwko temu, by być całkiem jak Bogart, ale sam

Belmondo? A reżyser jak się na sprawę zapatrywał? A widzowie w ciągu prawie już 60 lat?

W jednym ze szkiców *Mitologii* (1957, a więc jesteśmy mniej więcej w tym czasie, co Godard kręcący *Do utraty tchu*) Roland Barthes omawia *Juliusza Cezara* (1953, reżyseria Joseph L. Mankiewicz). Autora bawią fizjonomie i fryzury amerykańskich aktorów i statystów. „Francuzowi, dla którego amerykańskie twarze zachowują jeszcze coś z egzotyki, owo zmieszanie wyglądu gangsterów-szeryfów z rzymską grzywką wydaje się zabawne: jest to raczej świetny gag z music-hallu” (przekład Adama Dziadka). Jest jednak wyjątek, skoro „ta sama grzywka nałożona na jedyne w filmie naturalne łacińskie czoło – Marlona Brando – narzuca się nam, nie budząc śmiechu, i niewykluczone, że ten aktor zawdzięcza po części swój europejski sukces owemu doskonałemu połączeniu rzymskiego owłosienia z ogólnym wyglądem postaci”. No cóż, Rzymianie dotarli również do Anglii, ale czy wszyscy aktorzy The Globe (bo film Mankiewicza jest adaptacją sztuki Szekspira) mieli rzymskie czoła? A i pochodzenie Brando było wcale skomplikowane: biografowie wskazują korzenie niemieckie, holenderskie, angielskie i irlandzkie, wszystkie więc genetyczne składniki są jak najbardziej europejskie... W każdym razie Barthes oddaje sprawiedliwość amerykańskiemu aktorowi z powodu rozpoznania swojskości, nowofalowców natomiast fascynuje

odmienność Bogarta. I mniej tu chodzi o fizjonomikę sensu stricto, bardziej zaś o (ogólniejszy) model kultury. Aktor zza oceanu reprezentował sobą to, czego w przednowofalowym kinie francuskim nie było.

I tu zaczyna się robić jeszcze ciekawiej, gdyż zapatrzony w Bogarta Belmondo jawi się jako kontrpropozycja. Nie myślę przy tym o starciu między amerykańskim a francuskim, ale o dwóch odmiennych propozycjach męskości: spełnionej, dojrzałej (Bogart, ale dorzucić tu można np. Sinatrę, a także Brando z tamtych lat) oraz młodzieńczej (oczywiście Belmondo, ale też Jacques Brel). Nie ma tu przy tym konsekwentnej asymetrii, w myśl której Ameryka oznaczałaby męską dojrzałość, Francja zaś kult młodości; wystarczy popatrzeć na zrobione w latach 50. zdjęcia Johnn'ego Casha czy choćby Elvisa Presleya, a z tej strony Atlantyku, dla przeciwwagi, na Jeana-Louisa Trintignanta. Hipisi pojawiają się za kilka lat, wychodzi więc na to, że to we Francji zaczęło się istotne kwestionowanie tradycyjnej męskości. Presley, hmm, cokolwiek propagandowo poszedł do wojska, natomiast na początku *Skradzionych pocałunków* (1968) Antoine Doinel zostaje zwolniony z armii, do której też się wprawdzie zaciągnął (jak twierdzi, z powodów osobistych), ale zupełnie się nie nadaje; co, rzecz jasna, źle o niej świadczy. Przypomnieć wypada, że postać ta, pojawiająca się w cyklu filmów François Truffauta, jest kreacją wybitnie autobiograficzną.

To, co męskie, określa się (również) w opozycji do kobiecego. W *Skradzionych pocałunkach* można obejrzeć scenę – kto wie, czy nie najpiękniejszą w całej historii kultury, dotyczącą tematu podziału ról płciowych. Otóż Antoine obawia się trochę randki z wyższą dziewczyną, zwierza się koledze z pracy, że ludzie mogą się oglądać. I pojawia się ujęcie ze statycznej kamery: najpierw plecy Jeana-Pierre'a Léauda w szarym płaszczu, zaraz widać całą parę, ona naprawdę dużo wyższa, idą chodnikiem, skręcają za kamienicą w prawo. Dalszą historię znamy z opowieści bohatera, który jest zachwycony spotkaniem, w tym (co określa metaforycznie) wspaniałym seksem.

Słyszeliśmy szybkie, a niepewne kroki idącej chodnikiem pary, razem wyglądali komicznie – ale i niesamowicie, jest w tej scenie wielka afirmacja odmienności. Prawie pół wieku później nawet w popularnym kinie francuskim (dwa następne przykłady będą dokonaniem zdecydowanie niższej rangi) można dostrzec dalekie wpływy Antoine'a Doinela, zgoda, bardzo już rozwodnione. W *Agentce specjalnej troski* Dany'ego Boona (2016) główna bohaterka jest policjantką przyjętą nepotycznie do oddziałów specjalnych. Jej dotychczasowy związek się rozpada, właściwie za pełnym porozumieniem stron. On

obawiał się swojej kobiety, zakładając również (zdecydowanie przesadnie) przemoc fizyczną ze strony partnerki. W *Facecie na miarę* Laurenta Tirarda (też 2016) różnica wzrostu obojga głównych bohaterów, na niekorzyść mężczyzny, jest jeszcze większa niż w *Skradzionych pocałunkach*. Kłopot w tym, że to on jest w pełni dojrzały, odpowiedzialny, przewidujący etc., kobieta natomiast musi dopiero dojrzeć do takiego związku. Czyżby mocna męskość upominała się o swoje?

A Jean-Pierre Léaud (i też w 2016) zagrał tymczasem umierającego Ludwika XIV.