

Holly Wooden Heart

Filmowa kariera Elvisa Presleya

JOANNA STACEWICZ

*Wszedł na estradę i ledwie otworzył usta, widownia się obudziła. W dziesięć minut później sala przypominała zebranie polityczne w szpitalu wariatów...*¹ – tak wspominał pierwsze sceniczne występy Elvisa Presleya amerykański korespondent *Filmu*. Zdumiony skalą niepojętej zbiorowej histerii, nie krył głębokiego rozgoryczenia faktem, że *co pewien czas musi być jakiś Presley*². Nie mógł wówczas przypuszczać, że oszałamiająca kariera „jakiegoś Presleya” może okazać się czymś innym niż tylko gorszącym, amerykańskim kuriozum okolic połowy lat 50. W obawie przed zapowiadaną również w amerykańskiej prasie rychłą detronizacją „Króla” prędko upomniało się o niego Hollywood, inaugurując tym samym wieloletnią, kompleksową eksploatację fenomenalnej popularności Elvisa.

Na początku był rock’n’roll

*Pojechałem do Hollywood. Tak to funkcjonuje. Nagrywa się płytę, występuje w telewizji, a potem zabierają człowieka do Hollywood i robią z nim filmy*³ – wspominał Presley w jednym z wywiadów. Spotkanie z „fabryką snów” było zatem nieuniknione, nastąpiło jednak nieco szybciej, niż można się było tego spodziewać, bo już w niespełna dwa lata po pierwszych profesjonalnych nagraniach w studiu Sama Philipsa w Memphis.

Na zdjęcia próbne do wytwórni filmowej Paramount Pictures przyjechał Presley w początkach kwietnia 1956 r. W ramach prezentacji swoich wokально-aktorskich umiejętności zaśpiewał *Blue Suede Shoes* oraz odegrał wspólnie z Frankiem Faylenem scenę z wyświetlanego wówczas w kinach *Zaklinacza deszczu*⁴. Podobno nie był z siebie zadowolony i domagał się kolejnych prób następnego dnia⁵. 16 kwietnia podpisał ostatecznie siedmioletni kontrakt, w którym zobowiązywał się do udziału w trzech produkcjach Paramount, za które miał otrzymywać kolejno sto, sto pięćdziesiąt oraz dwieście tysięcy dolarów. Te kwoty miały się stać potem przedmiotem piętrowych renegotjacji, które w imieniu Presleya przeprowadzał już jego przebiegły menedżer – „Colonel” Tom Parker.

Zanim przystąpiono do realizacji pierwszego zakontraktowanego filmu, zdążył Presley pokazać się w obrazie wytwórni 20th Century Fox, która już w trakcie pertraktacji z Paramount Pictures zaproponowała mu udział we własnej produkcji. Miał to być western pierwotnie zatytułowany *The Reno Brothers*, w którym dla Elvisa przewidziano rolę najmłodszego z trzech braci Reno – Clinty. Muzyczną ilustracją jego sercowych perypetii i historii związku z Cathy (Debra Paget), ukochaną najstarszego brata Vance’a (Richard Egan), stała się ballada *Love Me*

Tender, której oszałamiająca popularność skłoniła producentów do zmiany planowanego tytułu. Film przemianowany na *Love Me Tender* miał premierę 15 listopada 1956 r. w Paramount Theatre w Nowym Jorku i stał się natychmiast wielkim przebojem kinowym oraz znaczącym sukcesem kasowym. Przed kinem odsłonięto gigantyczną, 15-metrową podobiznę Elvisa, który choć nie występował w głównej roli, firmował swym nazwiskiem całe przedsięwzięcie. Ekscytacja była bezprecedensowa, wytwornia nie nadążała z produkcją kolejnych kopii, a za sprawą zelektryzowanych wielbicieli na ulicach Nowego Jorku *dochodziło do scen zupełnie do tej pory nie znanych. Już od godziny 7 rano na ulicach wokół kina tłoczyło się kilka tysięcy podnieconych fanów. Porządek usiłowało utrzymać 35 policjantów i kilkunastu bileterów. Wielbiciele byli nieprzytomni ze szczęścia, widząc Elvisa na ekranie, a scena jego śmierci powodowała ogólny szloch*⁶.

Elvis grał niedobrze. Próbując odnaleźć się w nowej dla niego rzeczywistości, podpierał się gestami i mimiką zapożyczonymi od ulubionych aktorów – Marlona Brando, Jamesa Deana czy Roberta Mitchuma. Niekiedy balansował na krawędzi karykatury, okraszając przy tym swą grę „swojskimi” elementami w typie *pelvis action*, szokującymi jeszcze w połowie lat 50., a co dopiero u schyłku wojny secesyjnej. Nie pomogła udatnie markowana naturalność oraz urok osobisty ukryty pod „kowbojskim”, manierycznym grymasem – krytyka była miazdżąca. Dziennikarze szybko rozsmakowali się w wynajdywaniu najwymyślniejszych określeń oddających mankamenty filmowej kreacji Presleya. Nazywano go *posepną, sześciostopową parówką o omdlewającym spojrzeniu i grubych war-gach*⁷, a jego karierze wrócono, już nie po raz pierwszy, rychły i nieodwołalny finał. Doniesienia o kinematograficznej klęsce „bożyszczu”⁸ przedarły się także na łamy prasy polskiej. Zagraniczni korespondenci informowali, że film *należy do kategorii tzw. „horse opera” – „końskiej opery”, czyli obrazu kowbojskiego, ze zwykłym lataniem na spoconych szkapinach i waleniem się w mordę*⁹, natomiast sam Elvis *jest słabiutkim aktorem – o ile go w ogóle można nazwać aktorem. Wyglądał nadąsanie i krnąbrnie – jak wygląda zawsze, i wywracał białkami swych wielkich i nie bardzo rozumnych oczu*¹⁰. Fala podobnych ataków przeto-czyła się przez całe Stany Zjednoczone i połowę Europy. Najlaskawsi recenzenci z krytyki wyłączali co prawda piosenki, całość kwitowali jednak bezlitośnie: *Film trwa 89 minut – o 80 za długo. Elvis śpiewa tylko 9 minut*¹¹. Radzono zatem Presleyowi, aby porzucił wysiłki aktorskie i skupił się na karierze muzycznej. Na przekór tym „życzliwym” radom popularność Elvisa stale rosła, entuzjazm widzów nie miał granic, a *Love Me Tender* okazał się drugim pod względem osiągniętych wpływów filmem roku. Na Presleya zaś czekał już wieloletni kontrakt z firmą Paramount, a wraz z nim pierwsze scenariusze filmowe pisane specjalnie dla niego.

Wczesną wiosną 1957 r. Presley przystąpił więc do realizacji pierwszego obrazu dla Paramount Pictures. Producent filmu Hal B. Wallis, zainspirowany sukcesem tytułowych „manewrów” produkcji Foxa, zdecydował się na analogiczne rozwiązania. Tytuł filmu w pierwotnej wersji brzmiał więc tak jak jedna ze śpiewanych przez Elvisa piosenek – *Lonseome Cowboy*. Jednak Presley, może z uwagi na niechlubny „kowbojski” debiut, nie chciał być kojarzony wyłącznie ze stylistyką country i ostro zaoponował¹². Zdecydowano zatem, że rolę tytułu przejmie inna piosenka z przebojowej ścieżki dźwiękowej i wkrótce wybór padł

na melodyjną *Loving You*. Możliwości wyboru było wiele, ponieważ Elvis wcielał się tym razem w postać piosenkarza, a taki scenariusz pozwalał naszpikować film dowolną ilością muzyki. Z czasem ten „przepis na sukces” miał się okazać przekleństwem filmowej kariery Presleya, któremu rzadko udawało się uciec od musicalowej, schematycznej formuły w kierunku ról charakterystycznych. W 1957 r. pomysł ten wydawał się jednak stosunkowo świeży i niewyeksplorowany, a scenariusz filmowy przypominający początki kariery samego Presleya miał dużo autentyzmu. Film opowiada historię Deke’a Riversa, biednego chłopaka z Południa, który dzięki niewątpliwemu talentowi i odrobinie szczęścia zostaje słynnym piosenkarzem. Wiarygodna kreacja Elvisa, grającego w zasadzie samego siebie, wspinała muzyka będąca jednym z lepszych filmowych longplayów Presleya oraz użyta po raz pierwszy do produkcji z jego udziałem kolorowa taśma filmowa złożyły się na obraz o sporej sile wyrazu. Scena, w której młody piosenkarz ze wzgardą odrzuca propozycję przyjęcia pseudonimu scenicznego, z dumą podnosząc walory swego własnego nazwiska, wydaje się osobistą deklaracją przywiązania do tradycji. W rzeczywistości aż do samego końca, nawet wówczas, gdy samo jego imię stało się znakiem firmowym legendy, Presley w każdych okolicznościach przedstawiał się podobno pełnym imieniem i nazwiskiem¹³.

W *Loving You* pokazano filmowy pierwowzór młodzieżowego idola z połowy lat 50. – dumnego, bezkompromisowego buntownika, który przeciera nieznane szlaki, tworząc nową muzyczną jakość. Do tego obrazu będą nawiązywać wielokrotnie późniejsze redakcje tego tematu, a sam Elvis rozwinie go w swoim następnym, kultowym już dla historii rock’n’rolla filmie, *Jailhouse Rock*. Była to pierwsza produkcja wytwórni Metro-Goldwyn-Mayer z Elvisem w roli głównej. Film miał opowiadać historię Vince’a Everetta, skromnego kierowcy, którego zawiłe koleje losu wiodą ku wielkiej muzycznej karierze. Ta scenariuszowa kanwa była przesycona wątkami biograficznymi z kariery samego Presleya, a tym samym czytelnymi aluzjami do amerykańskiego mitu *self-made man*. Historia ta została jednak w filmie znacznie ubarwiona, a dzieje realizacji *american dream* – pokazanie u dramatyzowanie. Punktem zwrotnym akcji stała się tu bowiem przypadkowa bójka, w wyniku której główny bohater trafia do więzienia. Tam zaś, odkrywając swoje muzyczne powołanie, przedziera się jednak równocześnie w antypatycznego cynika.

Zdjęcia do filmu rozpoczęły się latem 1957 r., a wraz z nimi na wytwórnię MGM. spadł istny kataklizm tysięcy listów od fanów Elvisa¹⁴. Wszystkie zostały napisane w identycznej, kuriozalnej intencji – zapobieżenia obcięciu jego włosów! Nieprzebrana rzesza wielbicieli Presleya, zelektryzowana wiadomością o tym, że w scenariuszu filmowym ich idol trafia do więzienia, słusznie zatrwodziła się o długość jego włosów i fason kultowej fryzury. Wkrótce okazało się, że realizacja *Jailhouse Rock* ma w znacznie większym stopniu przyczynić się do zmiany wizerunku Presleya. To bowiem właśnie na potrzeby tego czarno-białego filmu Elvis po raz pierwszy ufarbował swoje ciemnoblonde włosy na legendarny, kruczoczarny kolor. Jego nowy *image* ponownie roznamietnił ogólnonarodową dyskusję, a filmowe sceny fryzjerskich ingerencji w stylowy „kaczy kuper” wzbudzały fale gwałtownej i niepokohamowanej rozpacz. Amerykańska prasa zjadliwie komentowała całe zamieszanie, a wtórowały jej echa powszechnego, europejskiego niesmaku. Korespondent *Filmu* pisał tak: *Realizacja nowego filmu*

z Presleyem miała na celu tylko jedno: jeszcze raz pokazać na ekranie bożyszcze pensjonarek amerykańskich, śpiewające przy akompaniamencie gitary. Kulminacyjnym momentem filmu jest scena, w której fryzjer więzienny goli czuprynę i słynne baczki Elvisa. Chcecie – to wierście, chcecie – nie wierście, ale na widowni mdleją dziewczęta w czasie tej sceny, histeryczne okrzyki entuzjastek Elvisa zagłuszają dialog i w ogóle dzieją się rzeczy nie z tej ziemi¹⁵.

Premiera filmu na specjalne życzenie Elvisa odbyła się w Loew's State Theatre w jego rodzinnym Memphis 17 października 1957 r. Po raz kolejny rozentuzjazmowany tłum wielbicieli ruszył szturmować amerykańskie kina, a w Nowym Jorku wybuchły nawet uliczne zamieszki, wymagające interwencji policji¹⁶. Cieniem na produkcji położyła się tragiczna śmierć filmowej partnerki Elvisa, Judy Tyler, która tuż po zakończeniu zdjęć zginęła w wypadku samochodowym¹⁷. Od samego początku jednak *Jailhouse Rock* bił wszelkie rekordy popularności, przynosząc krociowy dochód nie tylko producentowi Pandro S. Bermanowi, ale również samemu Elvisowi, dla którego „Colonel” wynegocjował udział w zyskach. Presley był pierwszą w historii gwiazdą Hollywoodu, która otrzymała taki udział. Nie bez słuszności jego dawny slogan promocyjny głosił w końcu: *Zanim inni zdążyli zrobić cokolwiek, Elvis zrobił już wszystko*. Potwierdzeniem tych słów była również kultowa scena, w której Elvis śpiewa tytułowego *Więziennego rocka*, będąca w istocie pierwszym w historii muzycznym teledyskiem. Energetyczna muzyka, doskonała dyspozycja głosowa i witalność Presleya oraz znakomita, dopasowana do jego sposobu poruszania się choreografia sprawiły, że scena ta weszła na stałe do kanonu muzyki popularnej. Elvis grał nieźle, ujawnił sporo naturalnego aktorskiego daru, który poddany odpowiedniemu treningowi miał szansę rozwinąć się w ciekawym kierunku. Reżyser filmu Richard Thorpe, widział w nim podobno *urodzonego artystę*¹⁸, a wśród krytyków zaczynały się pojawiać nieśmiałe głosy, że w młodym piosenkarzu kiełkuje jednak talent aktorski. Elvis był wówczas u szczytu popularności i dołączał właśnie do grona najlepiej zarabiających aktorów Hollywoodu. Kolejne ekipy filmowe zaskakiwał jednak niesłychaną skromnością, sumiennością i karnością wobec reżyserskich wskazówek, a także zupełnym brakiem gwiazdorskiego dąsu. Miał pełną świadomość swoich braków aktorskich, dlatego pilnie się uczył. Za swoich mistrzów – oprócz kolejnych reżyserów, z którymi współpracował – obrał idoli współczesnego kina, ze szczególnym uwzględnieniem Jamesa Deana. Z tym większą treścią musiał więc podchodzić do realizacji swojego kolejnego filmu – *King Creole*, w którym pierwotnie zagrać miał właśnie Dean. Po jego tragicznej śmierci etat hollywoodzkiego buntownika zwolnił się, a rola w filmie przypadła szykowanemu na następcę Deana Presleyowi.

*King Creole*¹⁹ był drugim z serii zakontraktowanych filmów Elvisa dla Paramount Pictures. Tym razem Hal Wallis dołożył starań, aby swą produkcję wyposażać w dodatkowe, bezdyskusyjne atuty. Film reżyserował Michael Curtiz, znany z obrazów takich jak *Casablanca*, a w skład obsady weszli m.in. Walter Matthau oraz Carolyn Jones. Elvis już po raz kolejny grał rolę młodego buntownika obdarzonego nieprzeciętnym muzycznym talentem. Akcja filmu toczy się w Nowym Orleanie, gdzie wspólnie z ojcem i starszą siostrą mieszka główny bohater – Danny Fischer. Żeby wspomóc niezaradnego ojca, Danny dorabia, pracując jako kelner w nocnym klubie. Wkrótce wychodzi na jaw, że chłopak

dysponuje wspaniałym głosem. Pewnego razu, nieświadom niebezpieczeństwa, staje w obronie napastowanej przez towarzysza Ronnie (Carolyn Jones). Dziewczyna okazuje się kochanką niebezpiecznego gangstera Maxie Fieldsa (Walter Matthau), a znajomość z nią na zawsze zmienia życie Danny'ego. Wyrzucony ze szkoły wplątuje się w środowisko miejscowego gangu, a wokół niego piętrzą się coraz większe kłopoty. Akcję dynamizują sceny bijatyk, pościgów i strzelanin, a fantastyczna muzyka awansuje do roli integralnego składnika fabuły.

Elvis w roli chłopaka zagubionego w przestępczym świecie był znakomity. Okazało się, że pod sterami uważnego reżysera potrafił wydobyć z siebie pokłady prawdziwego dramatyzmu i dużej wrażliwości aktorskiej. Wyjawszy wątki gangsterskie, filmowa historia była mu zresztą bardzo bliska. On sam przecież jeszcze kilka lat wcześniej dorabiał jako *bus boy* w nocnym klubie *Eagle's Nest* w Memphis i podobnie jak filmowy Danny zasypiał potem na szkolnych lekcjach. Z tej analogii wynikał zapewne autentyzm scen takich jak ta, w której z dumą odpięra niesprawiedliwe oskarżenia dyrektora szkoły. Być może w wyborze odpowiedniej formy ekspresji aktorskiej pomogła Presleyowi także rada, jaką otrzymał od przyjaciela Jamesa Deana, Nicka Adamsa: *nie jesteś aktorem, pamiętaj więc o tym, by być sobą*²⁰. Cokolwiek go naprowadziło na ów słuszny trop, zagrał dobrze, momentami wręcz błyskotliwie, wydawał się też obyty z kamerą i swobodny. Wszystko to sprawiło, że *King Creole* jest uważany do dzisiaj za jeden z najlepszych filmów Presleya. Również on sam, programowo krytyczny względem swoich aktorskich poczynąń, ten film akurat akceptował i lubił²¹. Wkrótce też, zachęcony powodzeniem, rozpoczął starania o główną rolę w produkcji Warner Bros. Pictures pt. *The James Dean Story*. Na przeszkodzie w realizacji tego marzenia stanęło jednak powołanie do wojska²². Mobilizacja Presleya uniemożliwiła mu zresztą podjęcie wielu innych aktorskich wyzwań, które w formie konkretnych ofert pojawiały się w ślad za sukcesem *King Creole*. Jedną z nich miała być podobno propozycja zagrania Colorado Ryana w kultowym *Rio Bravo* Howarda Hawksa²³. Ostatecznie rolę tę otrzymał młodziutki Ricky Nelson, tworząc niezapomnianą kreację u boku Johna Wayne'a i Deana Martina. Powołanie do wojska (najważniejsza cezura tak w muzycznej, jak i filmowej karierze Presleya) o mało nie udaremniło też realizacji samego *King Creole*. Nadeszło ono bowiem w styczniu 1958 r., a więc w trakcie pracy nad filmem, który ostatecznie udało się dokończyć wyłącznie dzięki załatwionemu przez „Colonela” Parkera dwumiesięcznemu odroczeniu. Po zakończeniu zdjęć nieodwołalnie czekały już na Elvisa wojskowe kamasze i 24 marca 1958 r., pomimo iż *nie wciela się do armii Beethovena*²⁴, szeregowiec Presley rozpoczął dwuletnią służbę w US Army.

Elvis movie

John Lennon powiedział swego czasu: *Elvis Presley umarł w dniu, kiedy poszedł do wojska*²⁵. Ta autorytatywna opinia miała i do dziś ma wielu zwolenników. Jakkolwiek by ją osądzać, faktem jest, że okres służby wojskowej Presleya istotnie wyznaczył wyraźną granicę w historii jego kariery. Tym razem nie chodziło bynajmniej o skrócenie włosów rekruta, które wywołało skądinąd spodziewaną falę historii wśród jego nastoletnich fanów. W tym czasie w życiu Elvisa zaszły jednak o wiele poważniejsze zmiany, pomiędzy którymi śmierć ukochanej

matki okazała się najistotniejsza. Hal Wallis opisywał to później następująco: *Najbardziej rzuca się w oczy to, że Elvis stał się bardziej dojrzały. Smutek po śmierci matki w połączeniu z twardym życiem w wojsku zrobiły z niego mężczyznę*²⁶. Producent miał okazję osobiście zaobserwować przemianę, jaka nastąpiła w Presleyu, odwiedzając go na miejscu jego służby, w Niemczech Zachodnich. Przyjechał tam specjalnie w sierpniu 1959 r., aby zapoznać się z realiami wojskowego życia Elvisa, miało ono stanowić inspirację kolejnego filmowego scenariusza. *Café Europa*, bo tak wedle pierwotnego zamysłu nazywała się planowana produkcja, opowiadać miała zabawną historię miłosnych perypetii artylerzysty czołgu – Tulsy McLeana. Aby kompleksowo wyeksponować artystycznie świeżo odzyskanego z wojska Presleya, załoga czołgowa Tulisy w wolnych chwilach muzykowała, występując pod nazwą *The Three Blazers*. Taka konstrukcja scenariusza pozwoliła opatrzyć film bogatą ścieżką dźwiękową, na której znalazły się przeboje takie, jak *Blue Suede Shoes*, *Tonight Is So Wright for Love*, *Pocketful of Rainbows* czy wybrana ostatecznie na tytuł całego obrazu *G. I. Blues*. W filmie Elvis zaśpiewał także piosenkę pt. *Wooden Heart*, wzorowaną na niemieckiej *Muss I Denn* i wyposażoną w „niemieckopodobne” wstawki wokalne. Premiera *G. I. Blues* odbyła się w październiku 1960 roku i okazała się tryumfalnym, prawdziwie królewskim powrotem Presleya do świata show biznesu. Film powszechnie się podobał i zbierał nie najgorsze recenzje, a ponowne pojawienie się Elvisa na ekranie było witane owacyjnie.

W tym samym roku Presley wystąpił także w jednej z najlepszych swoich ról – Pacera Burtona w filmie Dona Siegela *Flaming Star*. Była to druga z kolei produkcja 20th Century Fox z udziałem Presleya, podobnie jak *Love Me Tender* osadzona w ryzykownej, „kowbojskiej” formule. Tym razem Elvis grał półkrwi Indianina, rozdartego między poczuciem przynależności do dwóch odmiennych, a zwalczających się światów. Dramatyczna rola osamotnionego odmienca, odrzucona uprzednio przez Marlona Brando, dała Elvisowi szansę pełniejszego rozwinięcia możliwości aktorskich. W filmie, oprócz tytułowego motywu muzycznego, pojawia się tylko jedna piosenka, ginąca w gąszczu fabuły. Elvis prezentował się zatem w zupełnie nowej, *stricte* aktorskiej roli, co odpowiadało zresztą w pełni jego dawnym deklaracjom o niechęci do łączenia filmu ze śpiewaniem²⁷. Wydawało się, że znalazł się na dobrej drodze w rozwoju kariery filmowej, czego potwierdzeniem okazała się także kolejna produkcja Foxa – *Wild In the Country*. Oba filmy zbierały pochlebne recenzje, krytycy chwalili aktorskie kreacje Presleya, a on sam, w późniejszych latach życia przyznawał, że były to, obok *King Creole*, jedyne role, które cenił. Gdyby poszedł dalej tym tropem, jego filmowy dorobek mógłby dziś przedstawiać się znacznie ciekawiej. Stało się jednak inaczej. *Flaming Star* oraz *Wild In the Country* przynosiły zyski dużo niższe, niż można się było spodziewać. Trudniejsza fabuła, niejednoznaczność kreowanych przez Presleya postaci, a przede wszystkim brak umuzycznionego, cukierkowego wątku miłosnego bezpośrednio przełożyły się na wynik finansowy produkcji. „Colonel” Tom Parker zdiagnozował zaistniałą sytuację po swojemu i postanowił przesterować filmową karierę Presleya w pewniejszym z ekonomicznego punktu widzenia kierunku. Jego *master plan*²⁸ sprowadzał się zasadniczo do planu wyprodukowania trzech muzycznych filmów rocznie. Elvis miał się w nich pokazywać w bajecznej scenerii, otoczony jak najliczniejszym wianuszkiem urodziwych

partnerkę w bikini, a całej produkcji obowiązkowo musiała towarzyszyć bogata ścieżka dźwiękowa, której longplayowe wydanie zwielokrotniało zyski.

Pierwszym filmem powstałym na bazie tej receptury była kolejna produkcja Hala Wallisa – *Blue Hawaii*. Tym razem Elvis grał niesforne go spadkobiercę ananasowego biznesu – Chada Gatesa, który ponad rodzinny interes przedkłada muzykę oraz plażowanie w towarzystwie roztańczonych wyspiarzy. Jego droga do usamodzielnienia się, usiana licznymi spotkaniami z przedstawicielkami płci pięknej, została przedstawiona w lekkiej, farsowej formule. Elvis ujawnił sporo naturalnego komediowego zacięcia, a jego dialogi z filmową matką, nadopiekuńczą Sarah Lee (Angela Lansbury), zawierały dużą dawkę autentycznego dowcipu. Efektowne hawajskie krajobrazy utrwalone na kolorowej taśmie filmowej oraz kapitalna ścieżka dźwiękowa, na której znalazły się takie przeboje, jak *Rock A-Hula-Baby* czy *Can't Help Fallin' In Love*, dodały produkcji niewątpliwego uroku. Film wszedł na ekrany pod koniec 1961 r. i z miejsca stał się wielkim hitem kinowym. W tym momencie przyszłość kariery filmowej Elvisa została już definitywnie przesądzona. Na niespełną dekadę stał się bohaterem wieloodcinkowego serialu błahych komedii muzycznych, z których każda kolejna była gorsza od poprzedniej. *Blue Hawaii* pełniło zaszczytną rolę matrycy dla typowego *Elvis movie*, w którym Presley występował w malowniczych i egzotycznych miejscach, śpiewał 10-12 piosenek, dokonywał kilku wspaniałych wyczynów i od niechcenia całował swoje partnerki²⁹. W celu możliwie najbardziej precyzyjnego odtworzenia tej drogi do sukcesu przy wielu produkcjach zatrudniono nawet reżysera *Blue Hawaii* Normana Tauroga, z którym Elvis nakręcił kolejno: *Girls! Girls! Girls!* (1962), *It Happened At The World's Fair* (1963), *Tickle me* (1965), *Spinout* (1966), *Double Trouble* (1967), *Speedway* (1968) oraz *Live A Little, Love A Little* (1968).

W sumie w całej swej karierze Presley wystąpił w 31 filmach fabularnych³⁰, z których większość, jak głosiły złośliwe komentarze, swobodnie mogła się obyć bez tytułów, poprzestając jedynie na numerach. Elvis bywał bokserem (*Kid Galahad*), kapitanem jachtu (*Girls! Girls! Girls!*), instruktorem jazdy na nartach wodnych (*Clambake*), ratownikiem (*Fun In Acapulco*), surferem (*Blue Hawaii*), płetwonurkiem (*Easy Come, Easy Go*), fotografikiem (*Live A Little, Love A Little*), pilotem (*It Happened At The World's Fair*; *Kissin' Cousins*; *Paradise, Hawaiian Style*), rajdowcem (*Viva Las Vegas*, *Speedway*) i cyrkowcem (*Fun In Acapulco*). Wszystkie te zawody sprawnie łączył z muzycznymi występami, które były wpłatane mniej lub bardziej zręcznie w tok fabuły. Schizofrenicznych rozdwojeń osobowości bohaterów filmowych udawało się uniknąć, gdy Elvis grał piosenkarza (*Roustabout*, *Girl Happy*, *Tickle Me*, *Spinout*, *Double Trouble*), jednak była to zasadniczo jedna i ta sama opowieść. Taka „polityka repertuarowa” była dziełem „Colonela” Parkera, który w połowie lat 60. bez najmniejszych obiekcji deklarował wytwórni Foxa, co następuje: *Scenariusz jest nieistotny. Po prostu wyślijcie mi milion dolarów, a Elvis zrobi ten film*³¹. Dramat potęgował się, ponieważ najczęściej równie mało istotna wydawała się Parkerowi jakość muzyki. Scotty Moore, gitarzysta i wieloletni przyjaciel Presleya, wspominał to następująco: *Boże, jak on tego nienawidził. Jak on wymyślał wszystkim i kłął, jak ciskał się po studiu i szalał, jak odwlekał nagrywanie tego – jak mówił – gówna. Godzinami śpiewał gospel. Naturalnie potem się uspokajał i kiedyśmy się wreszcie brali za nagrywanie, starał się zrobić to jak najlepiej. Naprawdę starał się i dawał*



Fun in Acapulco, rež. Richard Thorpe (1963)



Paradise, Hawaiian Style, rež. Michael D. Moore (1966)

z siebie wszystko. On już taki był, że nie potrafił śpiewać byle jak. Ale z tych piosenek na ogół nic się nie dawało zrobić, może poza paroma wyjątkami. One były po prostu kiepskie. A Colonel chyba czuł, że coś jest nie tak, bo nigdy podczas nagrań się nie pokazywał. Czasem wydaje mi się, że Elvis mógłby go wtedy zabić³².

Master plan funkcjonował jednak bez zastrzeżeń: zarówno filmy, jak i płyty ze ścieżkami dźwiękowymi sprzedawały się znakomicie i tylko frustracja Elvisa z roku na rok rosła. Na szczęście w niekończącej się serii sztabowych, banalnych piosenek znalazło się kilka muzycznych perełek, takich jak chociażby *Return To Sender* z *Girls! Girls! Girls!*, *Dirty, Dirty Feeling* z *Tickle Me* czy *A Little Less Conversation* z *Live A Little, Love A Little*. Wspaniała była również muzyka z *Viva Las Vegas* z wzorowaną na *Liebestraum* Liszta *Today, Tomorrow And Forever* oraz energetycznymi *If You Think I Don't Need You* i *C'mon Everobody*. Tę ostatnią Elvis śpiewał w duecie z najciekawszą ze swoich filmowych partnerek – żywiołową Ann Margret. Szwedzka aktorka i piosenkarka wprowadziła do filmu dużo świeżości i uroku a autentyczna, wzajemna fascynacja Elvisa i Ann ożywiła typowy scenariusz. *Viva Las Vegas* (1964) okazał się jednym z najbardziej udanych musicali Presleya, a filmowej parze wrócono wiele aktorskich sukcesów. Sympatyczny duet stworzył też Elvis z subtelną Shelley Fabares, jedną ze swoich ulubionych partnerek filmowych, jednak produkcje, w których razem wystąpili (*Girl Happy*, *Spinout* i *Clambake*), nie należały już do najwybitniejszych.

U boku Elvisa, podobnie jak w serii filmów z Jamesem Bondem, pojawiały się aktorki urodziwe, niekiedy nawet te same, które uwodził 007. Tak było w przypadku *Fun In Acapulco* (1963), gdzie w roli princessy (!) Margarity Dauphine wystąpiła – ponownie w bikini – Ursula Andress. W filmie stacza ona zwycięską walkę o względy Elvisa z piękną, lecz zepsutą torreadorką Dolores Gomez (Elsa Cárdenas). Jest to znamieny i chętnie powtarzany zabieg w *Elvis movie*. Otóż po chwilach dramatycznych wahań bohater wybiera najczęściej dziewczynę bardziej wartościową. Czasami przymioty jej charakteru są dodatkowo akcentowane garderobą bardziej kompletną niż ta, którą noszą rywalki. I tak, podczas gdy uwodzi cielska Robin Ganther (Stella Stevens) w *Girls! Girls! Girls!* (1962) z dumą demonstruje głębokie dekolty, elegancka Laurel Dodge (Laurel Goodwin) z uporem nosi golfy. Podobna sytuacja ma miejsce w *Girl Happy* (1965), gdzie rozneglizowana Deena (Mary Ann Mobley) sromotnie przegrywa starcie ze skromną Valerie (Shelley Fabares). Także w *Double Trouble* (1967), jednym z najmniej udanych filmów Elvisa, jego nieletnia wybranka Jill Conway (Anette Day) nosi marynarskie kołnierzyki, które choć stosowne do wieku, nie przystają jednak do wspaniałych kreacji podstępnej Claire Dunham (Yvonne Romain). Najbardziej wartościową i najszczelniej zapiętą pod szyję dziewczynę wybiera jednak Elvis pod koniec swojej filmowej kariery, kiedy to na planie, znakomitego skądinąd, *Change Of Habit* (1969) zakochuje się w... zakonniczy.

Elvis movie pokazuje więc zazwyczaj historię człowieka, który choć kuszony najwymyślniej, z powodzeniem odróżnia jednak tombak od złota. Człowiek ten, nawet jeśli akurat nie jest spadkobiercą wielkiej fortuny (*Blue Hawaii*, *Clambake*), swojej wybrance potrafi zapewnić kosztowną rozrywkę (loty helikopterem, przejażdżki konne, narty wodne) i pod żadnym pozorem nie przyjmuje finansowego wsparcia od kobiety (*Girls! Girls! Girls!*). Na ogół jednak dysponuje pie-

niędzmi, lecz jego stosunek do nich jest pogardliwy. Ma czułe serce. Wzruszają go zwierzęta (*Paradise, Hawaiian Style, Double Trouble*) i ponad wszystko kocha dzieci, zwłaszcza gdy są nimi małe Chinki (*Girls! Girls! Girls!, It Happened At The World's Fair*). Dzieci w *Elvis movie* są zazwyczaj potomstwem sąsiadów i przyjaciół głównego bohatera (*Paradise, Hawaiian Style*), który okazuje się też niejednokrotnie ich ostatnią deską ratunku w dramatycznych kolejach losu (*Speedway*). Sam Elvis w filmach jest bezdzietny, wszakże w każdym z nich dopiero spotyka „tę właściwą”. Ona czasami się opiera, choć częściej stara się nie kusić losu, świadoma niepowtarzalności egzemplarza, na jaki trafiła. Jest on bowiem męski, acz czuły, odpowiedzialny, zaradny, dowcipny i honorowy, słowem – „doskonały amerykański mężczyzna”, którego w *Spinout* szuka (i oczywiście znajduje) Diana St. Claire (Diane McBain).

Co mogło być, a nie jest

Gdyby twórcy *Elvis movie* poprzestali na samym tylko multiplikowaniu ekranowych wcieleń „doskonałego amerykańskiego mężczyzny”, kondycja kariery filmowej Presleya nie przedstawiałaby się zapewne aż tak mizernie. Niestety, dołożono wszelkich możliwych starań, aby obraz ten „podrasować” najgorszymi dostępnymi środkami. Tym sposobem wykoślawiał się on coraz dziwniej, przedzierzgamąc się stopniowo, jak i sam Elvis w schyłkowym okresie Las Vegas, we własną karykaturę. Piosenki stawały się coraz banalniejsze, fabuły nawet nie udawały spójnej całości, a wszystko zmierzało do finałowych scen tryumfu, w których śpiewający Elvis, ustawiany na eksponowanym, centralnym miejscu, stawał się obiektem zbiorowej adoracji. Taki finał możemy podziwiać m.in. w *Fun In Acapulco*, gdzie tryumfujący po popisowym skoku z wysokości Elvis w wiwatującym tłumie odśpiewuje *Guadalajarę*. Do klasyki tego gatunku należy też zaliczyć końcową scenę *Paradise, Hawaiian Style*, w której Elvis zostaje porwany przez paradnych Hawajczyków, by na tle wodospadów i przy wtórze bębnow oraz trąb odśpiewać wraz z nimi *This Is My Heaven* oraz *Drums Of The Islands*.

Sceny tryumfu pojawiały się zazwyczaj bez ściślejszego związku z resztą fabuły i miały na celu spojenie całości uniwersalną klamrą z przesłaniem o nieustającej chwale „Króla”. Kiedy te wypróbowane środki zawodziły, uciekano się jednak do bardziej „wyrafinowanych” conceptów. Do historii przeszła już próba „ratowania” koszmarnego scenariusza *Kissin' Cousins*, w którym Elvis pojawia się w podwójnej roli: czarnowłosego ambitnego pilota oraz prostego farmera – blondyna. Fatalny scenariusz nie kleił się, a zniechęcenie ogarniało powoli nie tylko Elvisa i resztę aktorskiej obsady, ale także samego reżysera – Gene’a Nelsona³³. Widząc postępującą demobilizację zespołu, doradca techniczny³⁴ „Colonel” Tom Parker znalazł szczęśliwie środek zaradczy – poradził mianowicie, by wprowadzić na plan... mówiącego wielbłąda (!). Wielbłąd ostatecznie się nie pojawia, jednak jego nieobecność z dużym powodzeniem rekompensują rozmaite zwierzęta gospodarskie z zagrody filmowej rodziny Tatumów.

Kissin' Cousins (1964) był kolejną stacją na wiodącej donikąd trasie filmowej kariery Presleya. Film został nakręcony w rekordowym czasie dwóch i pół tygodnia, co pozwalało mieć nadzieję na bezprecedensowe możliwości dalszej eksplo-

atacji Elvisa. *Jak tylko zorientowano się, że można tak szybko zrobić film z tym facetem, kręciliśmy same szybkościowe obrazy*³⁵ – wspominał dubler Presleya. Tajemnicą tej niezwyklej sprawności Elvisa na planie filmowym była jego chro-
 niczna wręcz niechęć do kolejnych tuzinkowych produkcji. Zawsze doskonale
 przygotowany do wszystkich swoich ról, starał się skrócić czas pracy do mini-
 mum, by jak najszybciej zapomnieć o całym przedsięwzięciu. Po zakończeniu
 zdjęć przeżywał zaś podobno nieopisane katusze, próbując oglądać kolejne taś-
 mowe obrazy. Nie znosił większości ze swoich filmów i nie mógł patrzeć na
 siebie na ekranie. *Kim jest ten palant, co tak szybko gada z południowym akcen-
 tem?*³⁶ – zżymał się wielokrotnie. Po wielu latach cały ten okres wspominał ze
 zgrozą: *Siedziałem w domu w Memphis i z przerażeniem czekałem na każdy tele-
 fon Parkera. Colonel mógł w każdej chwili zadzwonić i powiedzieć: Bądź w Hol-
 lywood za dziesięć dni, masz nowy film do zrobienia. Starałem się dowiedzieć
 czegoś więcej na temat scenariusza, ale on rzadko coś wiedział. Mówił wtedy:
 Zarobisz nowy milion dolarów*³⁷. Właśnie te łatwe i olbrzymie pieniądze stały się
 pułapką, w której utknęła cała kariera artystyczna Presleya. W okresie „szybko-
 ściowych obrazów” nie tylko bowiem nie koncertował, ale nie nagrywał również
 płyt z muzyką inną niż filmowa. Przez niemal dekadę w przemyśle rozrywkowym
 istniał wyłącznie za sprawą filmów oraz pojawiających się w ślad za nimi – trzy
 razy do roku – longplayów ze ścieżkami dźwiękowymi. Na scenę powrócił dopie-
 ro pod koniec czerwca 1968 r., w legendarnym już telewizyjnym programie NBC
 Special. Okazało się, że po latach jałowej produkcji filmowej potrafił jednak
 wydobyć z siebie dawną, wspaniałą energię. Był rozluźniony, wyraźnie szczęśli-
 wy i w doskonałej dyspozycji głosowej. W czarnym skórzanym kombinezonie,
 szczupły i opalony, wyglądał też lepiej niż kiedykolwiek. Na małej scenie, uloko-
 wanej pośrodku publiczności, zebrał się dawny, wyjściowy skład zespołu Pres-
 leya. Grali znane przeboje w zmienionych kapitalnych aranżacjach, wspominali
 z dowcipem początki kariery, a na koniec Elvis odśpiewał nową, niezwyklej kom-
 pozycję *If I Can Dream*, która stała się jego osobistym wyznaniem wiary. Rok
 później, podczas konferencji prasowej towarzyszącej otwarciu nowego etapu ka-
 rier scenicznej, swoją wieloletnią „przygodę” z filmem skwitował następująco:
*Tak, myślę, że był to błąd. Jeżeli w każdym filmie śpiewa się po dziesięć lub więcej
 piosenek, to ani film, ani piosenki nie mogą być dobre*³⁸.

Granie w filmach było wielkim, datującym się od wczesnych lat młodzień-
 czych, marzeniem Presleya. Kiedy marzenie to zaczynało się spełniać, był podek-
 scytowany i pełen wielkich aktorskich ambicji. Widział się w poważnych,
 dramatycznych rolach i nie zamierzał robić musicali. W jednym z wywiadów
 mówił z przekonaniem: *Ludzie pytali mnie, czy będę śpiewał w filmach – nie będę
 – nie zależy mi na śpiewaniu w filmach*³⁹. Do zadań aktorskich podchodził nato-
 miast z wielką powagą i sumiennością. Członkowie wszystkich ekip filmowych,
 z którymi współpracował, po latach wspominali jego pracowitość, staranność
 i legendarną już punktualność⁴⁰. Hal Wallis, producent wielu filmów Elvisa, tak
 opisywał jego zaangażowanie: *Nigdy nie musieliśmy martwić się o jego listy
 dialogowe, bo był artystą niesłychanie zdyscyplinowanym – znał na pamięć nie
 tylko własne dialogi, ale wszystkich aktorów grających w filmie. Praca z Presle-
 yem była bardzo przyjemnym zajęciem, przez całe lata nie miałem z nim żadnych
 problemów. Był chętnym do nauki uczniem i zawsze pytał mnie, jak może popra-*

wić swoją grę, aby być jeszcze lepszym. Był zawsze taki uniżony, że umniejszało to jego wielkość. Był perfekcjonistą i pamiętam, że powtarzał każdą scenę, aż w pełni go satysfakcjonowała⁴¹. Swoją karierę filmową Presley traktował więc bardzo poważnie, za każdym razem starając się dać z siebie wszystko. Miał przy tym nadzieję, że jego ciężka praca pozwoli mu z czasem uzupełnić luki warsztatowe, których był w pełni świadomy. W jednym z wywiadów powiedział: *Jakim jestem aktorem? Raczej kiepskim. W niektórych scenach byłem naturalny, ale w innych „staralem się grać”, a kiedy „starasz się grać”, nie żyjesz*⁴². Kierując się radami przyjaciół oraz własną intuicją, stawiał więc przede wszystkim na naturalność. Niebawem miało się okazać, że najlepszym aktorem był wówczas, gdy grał samego siebie. Po wielu latach, opowiadając o swoim znakomitym filmie dokumentalnym *Elvis: That's the Way It Is*⁴³, powiedział: *Myszę, że jest to mój najlepszy film, jaki nakręciłem w ciągu ostatnich 10 lat*⁴⁴.

Na ekranie, podobnie jak na scenie, Elvis był bardzo wyrazisty. Niezależnie od tego, czy w filmie przewidziano dla niego rolę piosenkarza, czy pletwonurka, Presley pozostawał niezmiennie sobą – przystojnym „Królem rock'n'rolla” o bujnej, farbowanej czuprynie i charakterystycznym krzywym uśmiechu. Tego właśnie, przebijającego spod bladych kartek scenariuszy, „królewskiego” wizerunku Elvise przstraszyła się podobno Audrey Williams – wdowa po Hanku Williamsie, którego Presley miał swego czasu zagrać⁴⁵. W biografii legendy muzyki country Elvis ostatecznie nie wystąpił i może dobrze się stało, bo reżyserem obrazu był ten sam Gene Nelson, który kierował grą Presleya w dwóch jego fatalnych filmach – *Kissin' Cousins* (1964) oraz *Harum Scarum* (1965). Znamienna wydaje się jednak obawa o przytłoczenie postaci barwną osobowością Presleya. Istotnie, jedynie w kilku spośród jego ekranowych wcieleń dostrzec można niekojarzony z popularnym wizerunkiem Elvise rys indywidualności. Przykładem takich kreacji były na pewno dwa ulubione filmy Presleya: *Flaming Star* oraz *Wild In the Country*, a także późne westerny: *Stay Away, Joe* (1968) i *Charro!* (1969). W tym ostatnim Elvis zdecydował się nawet zapuścić brodę, przekreślając tym samym utrwalone skojarzenia wizualne. Do pewnego stopnia udało się Presleyowi uciec od samego siebie także w ostatnim filmie fabularnym – *Change of Habit* (1969). Była to ciepła i dobrze zrobiona opowieść o lekarzu z biednej dzielnicy, w którego życie niespodzianie wkracza pewna subtelna pielęgniarzka, która okazuje się... siostrą zakonną w cywilu. Elvis zagrał wiarygodnie i z dużym wyczuciem, jednak jego bujna, kreskówkowa wręcz uroda nadała postaci dobrego doktora Johna Carpentera charakter zupełnie nierzeczywisty. Wątpliwości mógł również budzić fakt, że urodziwy lekarz w chwilach, kiedy akurat nie leczy autyzmu (!) lub wad wymowy, zabawia swoje ponętne pacjentki rock'n'rollowymi minirecitalami. Te nieścisłości nie zmieniają jednak faktu, że *Change of Habit* odcinał się klasą od reszty dorobku aktorskiego Elvise, a on sam, tworząc kreację pełną autentycznego uroku, kończył z dużym sukcesem swoją wieloletnią karierę filmową.

W jednym z wywiadów Presley powiedział: *Nie wierzę w Stanislawskiego, czy jakkolwiek te metody grania się nazywają. Nie wierzę także w nauczycieli aktorstwa. Dlaczego miałbym? Moim nauczycielem jest reżyser, z którym pracuję (...)*⁴⁶. Problem polegał jednak na tym, że reżyserzy, z którymi Elvis pracował, często nie chcieli go uczyć. Nikomu poza nim samym na tym nie zależało, a od pewnego momentu nikomu nie było to już do niczego potrzebne. Filmy sprzeda-

wały się doskonale, przynosząc wszystkim ogromne zyski, a na dodatek wkrótce okazało się, że ten sam sukces można osiągnąć nawet minimalnym nakładem sił, czasu i środków. Gordon Stoker, członek zespołu *The Jordanaires*, z nieskrywanym żalem wspominał po latach tę sytuację: *Zdarzało się, że często producenci i reżyserzy nie poprawiali go tak, jak powinni to robić. Elvis miał predyspozycję do tego, by zostać jednym z największych aktorów wszechczasów. Dawał z siebie maksimum we wszystkim, co mu proponowali. Moim zdaniem zawsze spisywał się świetnie* ⁴⁷. Niezależnie od rezultatów niewątpliwych starań Elvisa filmy z jego udziałem były skazane na finansowy sukces i było to wszystko, czego od nich oczekiwano. Hollywood potrzebowało bowiem Elvisa z jego gwiazdorskim statusem symbolu seksu, nie zaś Elvisa aktora. Jego prywatne ambicje nie odgrywały tu żadnej roli lub przegrywały w starciu z prostą kalkulacją. Wcielenia ekranowe Presleya miały za zadanie po prostu trafiać do jak najszerszego grona odbiorców, co z kolei znacznie ograniczało spectrum ról, które pozwalano mu przyjąć. Nie mógł grać zatem w żadnej fabule, która zanadto odbiegałaby od wesołej historii o „doskonałym, amerykańskim mężczyźnie”. Nie bywał więc nigdy złym człowiekiem, jeżeli zaś scenariusz przewidywał „drobne grzeszki”, to wyłącznie w tym celu, by dodać mdławym rolom Presleya odrobinę „męskiego wdzięku”. Na tej zasadzie została skonstruowana między innymi postać zapalonego hazardzisty Johnny’ego w filmie *Frankie and Johnny* (1966). Pod żadnym pozorem nie mógł jednak Presley być łobuzem, alkoholikiem, narkomanem, homoseksualistą, nie mógł zdradzać, kraść, pożyczać i nie oddawać, nie miał w ogóle prawa być podobny do żywego człowieka ⁴⁸.

Tym też sposobem Elvis nie zagrał w wielu filmach, które mogły na zawsze odmienić bieg jego kariery. Ich długa lista mogłaby posłużyć za odrębny scenariusz historii zmarnowanych szans. Presley nie zagrał między innymi w *Wiosennej bujności traw* Elii Kazana ⁴⁹, *Nocnym kowboju* Johna Schlesingera ⁵⁰ oraz dwóch kolejnych filmach Richarda Brooksa: *Kotce na gorącym, blaszanym dachu* ⁵¹ oraz *Słodkim ptaku młodości* ⁵². W odrzuconych rolach z wielkim powodzeniem zastąpili go Warren Beatty, Jon Voight oraz Paul Newman. Presley nie zagrał również Johna Normana Howarda w *Narodzinach gwiazdy*, o co osobiście zabiegali Barbra Streisand i Jon Peters ⁵³. Tu negocjacje utknęły w martwym punkcie za sprawą sceptycznego wobec całego przedsięwzięcia „Colonela” Parkera, który postawił zaporowe stawki. Podobnie było w przypadku *Prawdziwego męstwa* Henry’ego Hathaway’a, gdzie u boku Johna Wayne’a Presley miał zagrać strażnika La Boeuf ⁵⁴. Z tych samych powodów nie pojawił się także w *Thunder Road* Arthura Ripley’a, gdzie rolę Robina Doolina specjalnie dla niego szykował Robert Mitchum ⁵⁵. Presley mógł zagrać również Tony’ego w *West Side Story* ⁵⁶, Johnny’ego Bannera w *The Fastest Guitar Alive* ⁵⁷ oraz Johna „Jokera” Jacksona w *Ucieczce w kajdanach* ⁵⁸. Wszystkie te plany skutecznie udaremnił swojemu podopiecznemu „Colonel” Tom Parker.

Nurtujące wydaje się pytanie, co mogło zadecydować o kuriozalnym ubezwłasnowolnieniu Presleya, trwającym wszakże od samych początków jego kariery w 1955 r. aż do śmierci 16 sierpnia 1977 r. Próba pojęcia przedziwnej zależności łączącej Elvisa z jego menedżerem do dzisiaj jest jednak zadaniem przekraczającym możliwości badaczy. Nieprzypadkowo relacja ta oraz jej smutne konsekwencje zostały nazwane *największą tajemnicą pop music* ⁵⁹.

Wielkie misterium błękitnych zamszaków

Należy dziś precyzyjnie oddzielać dwie osobne epoki w historii kariery filmowej Presleya: pierwszą, kiedy w spadku po Jamesie Deanie przypadł mu etat buntownika, oraz drugą, w której usiłowano go wpasować w gusta jak najliczniejszej grupy widzów. Trzeba też wyraźnie podkreślić, że każdy ze sposobów manifestacji aktorskich umiejętności Elvise wpisywał się doskonale w szerszy horyzont kulturowy kolejnych dekad XX wieku. Pierwsze filmy Presleya dokładnie odzwierciedlały walkę porządków, jaka rozgrywała się we współczesnej obyczajowości, między innymi za przyczyną samego Elvise. Bohater filmowy wkraczał przebojem w poukładany świat, by – tak jak sam Presley na swoich koncertach – dokonać podziału *na młodych i starych, na rodziców i dzieci, na zbuntowanych i porządných*⁶⁰. Prezentował zaś przy tym wszystkie typowe właściwości młodego wieku. Był więc atrakcyjny i witalny, lecz nie był bynajmniej ideałem. Mógł, tak jak w *Jailhouse Rock*, irytować niedojrzałością, bezmyślnością lub brakiem serca czy rozumu. Nie zawsze też bezwzględnie wygrywał; bywało, że budził niechęć, a zestawiony z postaciami starszych, dojrzałych mężczyzn, wydawał się często niepozorny. W *Love Me Tender* to starszy z braci, a nie grany przez Elvise Clint, zdaje się prawdziwą miłością Cathy. W *Loving You* niedojrzały Deke staje się obiektem przemysłnej manipulacji Glendy, która nieczuła na urok młodzieńca, kocha wytrwale swego starzejącego się i niemodnego „Texa”. Również w *King Creole* młodzieńcza zapalczliwość głównego bohatera zostaje zestawiona z rozwagą wiekowego zalotnika jego siostry.

Dopiero w filmach z lat 60. bohater Presleya zawsze zwycięża, jest tym najbardziej pożądanym, w przedbiegach dystansuje konkurencję. Staje się wówczas wcieleniem ideału, a zarazem doskonałym tworem swojej epoki, w kusej, pastelowej marynarce oraz zwężanych spodniach w kancik. Partnerują mu dziewczęta w bardzo krótkich spódniczkach i bardzo długich kozaczkach, z kolorowymi opaskami w natapirowanych do niemożliwości włosach. Fabuły stają się lekkostrawne, muzyka słodka, a wszystko perfekcyjnie wpisuje się w specyficzny moment dziejowy, kiedy to bohaterowie rock'n'rollowego przewrotu przycichli po młodzieńczych ekscesach, a kolejna rockowa generacja chodziła jeszcze grzeczniej do szkoły. Takie właśnie międzystylowe momenty stawały się zawsze głębą przyjazną dla narodzin kiczu. To na jałowym pograniczu pomiędzy tym, co przeszło już pełen cykl rozwojowy, a tym, co nie zdążyło jeszcze przyoblec się w formę, powstają zazwyczaj typowe, stylowe wynaturzenia. Sprzyjają im dodatkowo: kulturowa heterogeniczność⁶¹, dobrobyt i wzmożona konsumpcja⁶² oraz silne przywiązanie do tradycji⁶³, a więc to wszystko, co cechowało *neokiczową*⁶⁴ cywilizację amerykańską u progu lat 60. Nieprzypadkowo to właśnie w tamtym okresie obserwowano powszechny kult secesji, uznawanej za najbardziej typowy przykład kiczu⁶⁵.

Elvis movie nie wpisywał się oczywiście w *mainstream* współczesnej kultury filmowej, był jednak pełnoprawnym produktem swojej epoki, podobnie jak był nim pop-art⁶⁶, dla którego wizerunek Presleya stanowił skądinąd bezpośrednią inspirację. Zgodnie z koncepcją, że *muzyka popularna jest zarówno wytwórcą, odtwórcą i przetwórcą kiczu*⁶⁷, także musicalowa konwencja filmów Elvise nie ułatwiała im próby wyjścia poza niechlubną kategorię „B”. Dodatkowym manka-

mentem większości produkcji okazywała się również mierna jakość piosenek filmowych. Należy jednak pamiętać, że wpisywały się one niejednokrotnie w muzyczną stylistykę *post rock'n'roll*, którą już w 1964 r. Susan Sontag w całości zaliczyła do zjawisk w typie camp⁶⁸. *Elvis movie* wyrastał zatem z bardzo szczególnej gleby społecznej, w której zasiane było obficie niedobre ziarno czystego kiczu. Zasilone dodatkowo typową kiczotwórczą formułą *krócej, szybciej i łatwiej (...) oraz więcej, więcej, więcej*⁶⁹ ziarno to zakiełkowało i wydało niezaprzeczalnie bogaty plon. Filmy Elvise spełniają bowiem w większości wszystkie warunki kwalifikujące produkt kultury do zjawisk z obszaru „kiczosfery”. Były to zatem produkcje czysto komercyjne, trywialne, sentymentalne i epigońskie⁷⁰ oraz nieautentyczne, w tym znaczeniu, że – jak przyznawali potem przyjaciele Presleya – filmy te *to nie był Elvis*⁷¹. Charakteryzowały się ponadto *strukturą wewnętrzną zakłóconą, zwichrzoną*⁷², niespójną, seryjną i niedopracowaną⁷³. W typowym *Elvis movie* znajdziemy również większość spośród encyklopedycznej już listy wyróżników kiczu sporządzonej przez Abrahama Moles'a⁷⁴. Były to bowiem „skrojone na miarę” powszechnych gustów przeciętne produkcje o łatwej treści i miłej formie. Jak pisał Moles: *Zarys literatury kiczu jest zupełnie jasny: ta sztuka klasy średniej mówić będzie zawsze o szlachetnych bohaterach, omdlewających blondynkach, potężnych kowalach i siwobrodych starcach*⁷⁵. Do tego kanonu bez wahań możemy dodać także historię „doskonałego amerykańskiego mężczyzny” we wszystkich jej filmowych odsłonach.

Kiczotwórcza była zatem nie tylko epoka⁷⁶, ale też założenia i konwencje rządzące produkcją *Elvis movie*. Generatorem kiczu był w końcu także sam Presley, jedna z czołowych figur panteonu *świętych konsumpcyjnych*⁷⁷. Trudno do dzisiaj o bardziej typową wizualizację skumulowanego kiczu niż Elvis w swoim schyłkowym okresie Las Vegas. W mieście będącym świątynią kiczu był on jego głównym kapłanem. Chory i otyły, szczelnie zapakowany w biały, połyskliwy kombinezon z wysokim kołnierzem, szerokim pasem i spływającą z ramion pele-rynką, stawał się powoli swoją własną karykaturą. W *muzeum kiczu*⁷⁸ zamieniał też stopniowo Graceland – swój dom w Memphis, który został urządzony zgodnie z jego drobiazgowymi instrukcjami. Była to ta sama niesłychana mieszanina złego gustu i niepomahowanej ekstrawagancji, za którą dawniej bili Elvise rówieśnicy, widząc go w tęczowo-kolorowych strojach ze sklepu Lansky Brothers. Wraz z pierwszym większym sukcesem finansowym upodobanie Presleya do jaskrawych kolorów znalazło legendarny wyraz – różowego cadillaca, który miał się stać symbolem narodzin rock'n'rolla. Powoli materi alizowało się zatem dziecięce marzenie Presleya – przeistaczał się w bohatera swoich ulubionych komiksów⁷⁹. Starannie wystylizowany, w pastelowych garniturach i takich samych apaszkach, z ufarbowanymi na czarno włosami i obwiedzionymi konturówką powiekami, balansował na płynnej i niewyraźnej granicy campu⁸⁰. Campowe były jego stroje, jego dwuznaczność i przerafinowanie. Campowa była także pompatyczna oprawa, jaką w okresie Las Vegas nadawał swoim koncertom, rozpoczynając je między innymi od *Also Sprach Zarathustra* Straussa. Wokół błękitnych rock'n'rollowych zamszaków rozgrywało się wielkie misterium, a Elvis celebrował je z pełnym nabożeństwem. Było w tym coś perwersyjnego, podobnie jak w defiladzie Lili-puciego Fan Clubu Elvise Presleya zorganizowanej swego czasu przez „Colo-nela” Parkera⁸¹. Tym samym dopełnia się „lista przewinień” Presleya,



G.I. Blues, rež. Norman Taurog (1960)



Change of Habit, rež. William A. Graham (1969)

perwersja jest bowiem ostatnim tajemnym składnikiem potrzebnym do spreparowania kiczu⁸².

Trudno jest dziś jednoznacznie orzec, co w tej kiczotwórczej miksturze było elementem dodanym oryginalnie przez samego Elvisa, co zaordynował pomysłowy menedżer, a co wygenerowało się samo w ciągu ponad 20 lat scenicznej kariery „Króla rock'n'rolla”. Pewne jest jedynie to, że solidny fundament, na którym powstał wielki gmach popularności Presleya, a więc jego wspierający głos i niezwykła charyzma, były jakością samą w sobie. Niewątpliwy jest również fakt, że Elvis był pierwszym „eksperymentalnym modelem” przemysłu muzyki rozrywkowej i że za swoją pionierską rolę zapłacił ogromnie wygórowaną cenę. Scalając odmienne światy muzyczne, *pierwszy w historii show businessu Biały Murzyn*⁸³ być może sam skazał się na bakcyl kiczu, który wykwita przecież najchętniej tam, gdzie pod dużym ciśnieniem zderzają się ze sobą odmienne kultury. Sam Presley był zresztą uosobieniem sprzeczności: ekstrawagancki introwertyk, ultramęski, spowity w róż kolekcjoner pluszowych misiów i broni palnej, lekoman w randze agenta federalnego Biura Narkotyków i Niebezpiecznych Leków, a przede wszystkim genialny artysta, który stał się „twarzą” kubków, zszywaczy i podajników taśmy klejącej. Do dziś trwa nieustający festiwal podobnych „presleyowskich gadżetów”, które złowieszczo przypominają znane zdanie Kundery o tym, że *zanim zostaniemy zapomniani, przemieni się nas w kicz*⁸⁴.

Niektóre podgatunki kiczu mają jednak tę właściwość, że z czasem podlegają rewaloryzacji⁸⁵. Podobnie dzieje się także z klasyką campu, gdzie – jak zauważa Sontag – *czas zmniejsza sferę banału*⁸⁶. Wydaje się, że dorobek filmowy Presleya podlega właśnie analogicznym przewartościowaniom. Nawet w najgorszych produkcjach przechował się bowiem żywy obraz człowieka, który przez niespełna 10 lat wystarczał za jedyny pretekst do taśmowego nakręcania filmów, a przez kolejnych 40 stanowił wyłączny powód ich oglądania. Trzeba też precyzyjnie oddzielać fatalne scenariusze i ich byle jaką realizację od samego Presleya, który niejednokrotnie wykazywał się autentycznym aktorskim zacięciem. Miewał ciekawe role dramatyczne (*King Creole*) oraz dobre występy komediowe (*Follow That Dream*). Dysponował też rzadkim darem *milczącej obecności*⁸⁷, pozwalającym mu bez wysiłku monopolizować uwagę widzów. Wiedział, że jest interesujący i nie potrzebuje niczego udowadniać. Miał mnóstwo osobistego uroku i prawdziwą charyzmę, a także naturalne „pierzszoplanowe” predyspozycje, które gwarantowały mu – tak na scenie, jak i w filmie – wyłącznie role solisty. Tym sposobem, jak mówił jeden z jego przyjaciół, *nie musiał w zasadzie nic robić. Wystarczyło, że wszedł do pokoju i ten był natychmiast wypełniony bez reszty Elvisem*⁸⁸. Ten sam fenomen dotyczył także filmów, które niezależnie od swoich marnych fabuł i błahych piosenek w pełni przesycali się jego obecnością, co z kolei sprawiało, że odbiór całości oscylował gdzieś między wstydem a zachwytem⁸⁹. Być może faktycznie *jest w człowieku jakaś zdolność do akceptacji kiczu jako sposobu porozumiewania czy komunikowania się za pomocą uproszczonych symboli*⁹⁰. Niewykluczone też, że owa sztuka szczęścia⁹¹ zawiera niejednokrotnie pewien niedyskretny urok⁹². Pewne natomiast wydaje się to, że kicz jest kategorią relatywną i to odbiorca decyduje o jego istnieniu⁹³.

W jednym z wywiadów Presley powiedział: *Chciałbym kiedyś zrobić coś, w czym poczuje się jak dobry aktor w określonej roli. Ale myślę, że to przychodzi*

z czasem, że trzeba jeszcze trochę przeżyć. Sądzę, że w końcu się to stanie, taki mam cel⁹⁴. Właśnie to marzenie było siłą napędową całej kariery filmowej Elvisa. Jego niedoścignionym wzorem pozostał do końca James Dean, którego Presley nazywał geniuszem⁹⁵. „Cel” pozostał jednak niezrealizowany. Zabrakło dobrych scenariuszy lub były one bezmyślnie odrzucane. Zabrakło też warsztatu aktorskiego oraz życzliwej pomocy środowiska. Nie brakowało natomiast talentu *najczystszej próby*⁹⁶, jednak zawsze należy pamiętać, że kicz to niestety często właśnie *zwycięstwo talentu nad geniuszem*⁹⁷.

JOANNA STACEWICZ

- ¹ H. Gris, *Bożyszcze i historia jego kariery*, „Film” 1957, nr 37, s. 8.
- ² Tamże.
- ³ *Elvis: The Great Performances*, 1990, reż. A. Solt.
- ⁴ *The Rainmaker*, 1956, reż. J. Anthony, wyst. Katharine Hepburn i Burt Lancaster. Niektóre tytuły filmów podaję w tekście w ich oryginalnym angielskim brzmieniu ze względu na to, że ich polskie tłumaczenia zbyt często są dość niefortunne (np. *Paradise, Hawaiian Style* jako *Podrap mnie w plecy*).
- ⁵ M. Gaszyński, *Filmowe lata Elvisa Presleya*, „Cinema Polska” 1997, nr 9, s. 52.
- ⁶ L. C. Strzeszewski, *Elvis*, Kraków 1986, s. 30.
- ⁷ Cyt. za: L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 31.
- ⁸ H. Gris, dz. cyt., s. 8.
- ⁹ M. Konopka, *Wcielenie boga Apollo*, „Dookoła Świata” 1957, nr 1, s. 16.
- ¹⁰ Tamże, s. 17.
- ¹¹ *Elvis Presley*, „Film” 1983, nr 23, s. 22.
- ¹² L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 35.
- ¹³ J. Płoński, *Elvis. Dlaczego ja, Panie?* Warszawa 1997, s. 70.
- ¹⁴ L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 37.
- ¹⁵ M. Gaszyński, *Elvis Presley i konkurencja*, „Film” 1958, nr 4, s. 14.
- ¹⁶ J. Płoński, dz. cyt., s. 49.
- ¹⁷ Według wielu biografów Presleya po śmierci Judy Elvis nie chciał już nigdy oglądać *Jailhouse Rock*. Analogiczna sytuacja podobno miała miejsce w przypadku *Loving You*, w którym w jednej ze scen na widowni pojawia się matka Presleya. Po jej śmierci miał już nigdy nie obejrzeć tego filmu.
- ¹⁸ L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 37.
- ¹⁹ Film pierwotnie miał nazywać się *A Stone for Danny Fisher*, tak jak książka Harolda Robbinsa, na podstawie której powstał.
- ²⁰ J. Płoński, dz. cyt., s. 48.
- ²¹ M. Szablowska, *Elvis. Amerykański sen*, Wydawnictwo RING, b.d., s. 43.
- ²² Ostatecznie zdecydowano, że *The James Dean Story* będzie filmem dokumentalnym. Film powstał w 1957 r., w reż. Roberta Altmana. Historię Jamesa Deana opowiadał narrator (Martin Gabel), a ilustrowały ją materiały archiwalne.
- ²³ http://www.sidereel.com/Elvis_Presley [dostęp: 17.06.2009].
- ²⁴ Jedno z haseł protestacyjnych wielbicieli Presleya, cyt. za: L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 39.
- ²⁵ Cyt. za: M. Szablowska, dz. cyt., s. 37.
- ²⁶ Cyt. za: L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 52.
- ²⁷ *Elvis: The Great Performances*, dz. cyt.
- ²⁸ J. Płoński, dz. cyt., s. 56.
- ²⁹ L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 73.
- ³⁰ Marek Gaszyński wspomina o jeszcze jednym, zatytułowanym *Disc Jockey*, nigdy niewyświetlanym w związku z niejasną kwestią praw własności. Por. M. Gaszyński, *Filmowe lata Elvisa Presleya*, dz. cyt., s. 53.
- ³¹ *Movie Icons. Presley*, Taschen 2008, s. 68.
- ³² J. Płoński, dz. cyt., s. 59.
- ³³ M. Szablowska, dz. cyt., s. 54.
- ³⁴ Tom Parker zarezerwował dla siebie enigmatyczną a dobrze płatną rolę „doradcy technicznego” w większości filmów swojego podopiecznego.
- ³⁵ M. Szablowska, dz. cyt., s. 43.
- ³⁶ Tamże, s. 35.
- ³⁷ L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 175.
- ³⁸ Tamże, s. 122.
- ³⁹ *Elvis: The Great Performances*, dz. cyt.
- ⁴⁰ L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 83.
- ⁴¹ M. Gaszyński, *Filmowe lata Elvisa Presleya*, dz. cyt., s. 52.
- ⁴² *Movie Icons. Presley*, dz. cyt., s. 26.
- ⁴³ *Elvis: That's the Way It Is*, 1970, reż. Denis Sanders.
- ⁴⁴ L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 125.
- ⁴⁵ <http://www.rockabilly.nl/general/movies.htm> [dostęp: 17.06.2009]; <http://www.imdb.com/title/tt0058765/trivia> [dostęp: 17.06.2009].

- ⁴⁶ *Movie Icons*. Presley, dz. cyt., s. 88.
- ⁴⁷ *Elvis: The Great Performances*, dz. cyt.
- ⁴⁸ J. Płoński, dz. cyt., s. 62.
- ⁴⁹ A. Nash, *The Women Who Loved Elvis*, „Ladies Home Journal”, sierpień 2007, s. 104.
- ⁵⁰ J. Płoński, dz. cyt., s. 62.
- ⁵¹ <http://www.imdb.com/title/tt0051459/trivia> [dostęp: 17.06.2009].
- ⁵² L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 195.
- ⁵³ J. Płoński, dz. cyt., s. 62.
- ⁵⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0065126/trivia> [dostęp: 17.06.2009].
- ⁵⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0052293/trivia> [dostęp: 17.06.2009].
- ⁵⁶ <http://www.filmsite.org/wests.html> [dostęp: 17.06.2009].
- ⁵⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0061652/trivia> [dostęp: 17.06.2009].
- ⁵⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0051525/trivia> [dostęp: 17.06.2009].
- ⁵⁹ Cyt. za: M. Szablowska, dz. cyt., s. 48.
- ⁶⁰ Tamże, s. 32.
- ⁶¹ P. Beylin, *Struktura i funkcje społeczne kiczu*, „Polska Sztuka Ludowa” 1966, nr 3-4, s. 148.
- ⁶² A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wendel, Warszawa 1978, s. 20.
- ⁶³ M. Łaszczki, *Bez-granicze kiczu*, w: *Kiczosfery współczesności*, red. W. J. Burszta, E. A. Sekuła, Warszawa 2008, s. 49.
- ⁶⁴ A. Moles, dz. cyt., s. 26.
- ⁶⁵ *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 14.
- ⁶⁶ K. Piątkowski, *Kicz jako problem antropologiczny*, w: *Kiczosfery współczesności*, dz. cyt., s. 12-13.
- ⁶⁷ M. Rychlewski, *Kiczosfery muzyki popularnej*, w: tamże, s. 27.
- ⁶⁸ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wertenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9, s. 309.
- ⁶⁹ W. Burszta, *Kicz konsumpcyjny*, w: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiederkiewicz, Katowice 2006, s. 32.
- ⁷⁰ Wyróżniki kiczu wymieniane przez Pawła Beylina, *Struktura i funkcje społeczne kiczu*, dz. cyt., s. 142-143.
- ⁷¹ *Elvis by The Presleys*, 2005, reż. Rob Klug.
- ⁷² Wyróżnik kiczu wymieniony przez Marcina Czerwińskiego w dyskusji dotyczącej kiczu, *Struktura i funkcje społeczne kiczu*, dz. cyt., s. 150.
- ⁷³ Wyróżnik kiczu wymieniony przez Janusza Sławińskiego w dyskusji dotyczącej kiczu, tamże, s. 163.
- ⁷⁴ A. Moles, dz. cyt., s. 76-80.
- ⁷⁵ Tamże, s. 121.
- ⁷⁶ T. Thorne, *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej: mody, kulty, fascynacje.*, tłum. Z. Batko, Warszawa 1999, s. 167-168.
- ⁷⁷ M. Czubaj, *Biodra Elvise Presleya*, Warszawa 2007, s. 245.
- ⁷⁸ M. Szablowska, dz. cyt., s. 8.
- ⁷⁹ Tamże, s. 8.
- ⁸⁰ A. Serafin, *Krótki kurs historii campu*, w: *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczo, Warszawa 2008, s. 15.
- ⁸¹ J. Płoński, dz. cyt., s. 44.
- ⁸² O „guście perwersyjnym” pisze A. Osęka w słowie wstępnym do: A. Moles, dz. cyt. s. 6-7.
- ⁸³ M. Szablowska, dz. cyt., s. 8.
- ⁸⁴ M. Kundera, *Niezdolność lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1992, s. 208.
- ⁸⁵ P. Beylin, dz. cyt., s. 144.
- ⁸⁶ S. Sontag, dz. cyt., s. 317.
- ⁸⁷ F. X. Feeney, *Elvis Presley: Tender Heart*, w: *Movie Icons*, dz. cyt., s. 11.
- ⁸⁸ J. Płoński, dz. cyt., s. 132.
- ⁸⁹ Wystawa *Kicz – między wstydem a zachwytem*, wg scenariusza Marii Fiederkiewicz, IV 2005–VIII 2006, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Narodowe w Gdańsku (Oddział Etnografii w Oliwie).
- ⁹⁰ K. Piątkowski, dz. cyt., s. 12.
- ⁹¹ A. Moles, dz. cyt., s. 35.
- ⁹² *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997.
- ⁹³ W. J. Burszta, K. Piątkowski, *O czym opowiada antropologiczna opowieść*, Warszawa 1994, s. 119.
- ⁹⁴ *Elvis: The Great Performances*, dz. cyt.
- ⁹⁵ M. Szablowska, dz. cyt., s. 35.
- ⁹⁶ *Ten chłopak jest talentem najczystszej próby* miał powiedzieć Bing Crosby, odpierając ataki prasowe na Presleya aktora (cyt. za: L. C. Strzeszewski, dz. cyt., s. 75).
- ⁹⁷ A. Moles, dz. cyt., s. 82.