

Aktor jako ikona – bogini seksu i idealny kochanek Rzecz o Mae West i Rudolfie Valentino

PATRYCJA BIESZK

*Czy ten chłopak naprawdę gra, czy został tak
perfekcyjnie dobrany do typu, że nie musi
grać?*

D.W. Griffith o Valentino
w *Czterech jeźdźcach Apokalipsy*

*Mae West nie jest aktorką, ona jest wydarze-
niem*

Paul Roen

Rudolf* Valentino i Mae West należą do największych gwiazd wczesnego Hollywood lat 20. i 30. Oboje osiągnęli wyżyny sławy za życia, zyskując status ikoniczny. Ich nazwiska do dziś przywołują aurę ekranowego erotyzmu. W wizerunku gwiazdy mieszają się elementy życia filmowego i prywatnego, zlewając się w całość, często ambiwalentną, nieodgadnioną tajemnicę.

Valentino nigdy nie był uznawany za świetnego aktora, i cóż z tego, skoro nie możemy od niego ani na chwilę oderwać oczu, od momentu kiedy pojawia się na ekranie? Niewielu dziś pamięta nazwiska jego reżyserów czy jego filmowych partnerek, a bez jego udziału filmy te niczym by się nie wyróżniały. Grywał w mało ambitnych, komercyjnych produkcjach, gdzie najczęściej reprezentował jedyną wartość. Do dziś wszyscy kojarzą nazwisko Rudolfa Valentino z określeniami takimi, jak „wielki kochanek” czy „latin lover”, nie znając zupełnie jego filmów, które może z wyjątkiem *Szejka* nie są szeroko dostępne. Najbardziej zdumiewające było to, że krytycy nie dostrzegali poczucia humoru, który przejawiał Valentino, zarówno względem własnego wizerunku, jak i granych przez siebie postaci. Aktor nie bał się grać na przekór przeciętnym standardom męskości stawianym ówczesnie bohaterom ekranu. Ustanowił własne standardy, tak jak kilka lat później zrobiła to Mae West, odbiegając od uświęconych wymogów kobiecości. Mae West jest mało znana współczesnemu polskiemu widzowi. Jej filmy rzadko są wznawiane, choć niewiele utraciły ze swojego komediowego uroku. Źródłem tego stanu rzeczy z pewnością jest po części głębokie zakorze-

* W literaturze polskiej występują różne formy pisowni imienia Valentino; Rudolf, Rudolph, Rodolpho. W niniejszym artykule zdecydowaliśmy się na tę najczęściej stosowaną (red.).

nienie wizerunku aktorki w stricte amerykańskiej kulturze popularnej. W dodatku wizerunek ten w znacznej mierze opiera się na bardzo trudnej do uchwycenia w tłumaczeniu grze słownej – West jest uznawana za kobietą, i może nieco bardziej rubaszną, wersję Oscara Wilde'a.

Warto przypomnieć przebieg kariery oraz zmieniający się w historii kina odbiór tej pary najbardziej kontrowersyjnych gwiazd swoich czasów, z wyszczególnieniem źródeł ich ekranowych wizerunków.

Latin lover

Daty narodzin i śmierci pierwszego amanta kina, Rudolfa Valentino, pokrywają się z datami narodzin i śmierci kina niemego, którego był największą gwiazdą, choć tylko przez krótki okres pięciu lat, od 1921 do 1926 roku. Valentino, a właściwie Rodolfo Alfonso Raffaele Pierre Filibert Guglielmi di Valentino d'Antonguolla urodził się 6 maja 1895 roku w miejscowości Castellaneta we Włoszech, a zmarł przedwczesną śmiercią 23 sierpnia 1926 w Nowym Jorku. Pochodził ze średnio zamożnej włoskiej rodziny i jako młody mężczyzna postanowił poszukać szczęścia w kraju nowych możliwości, Stanach Zjednoczonych, gdzie przybył w 1913 roku, okresie fascynacji tańcem, szczególnie pełnym namiętności tangiem. Młody i pełen wdzięku Włoch znalazł wkrótce zatrudnienie w modnym fachu nauczyciela tańca, żigolaka, w salonach i klubach. Taniec był pasją głównie kobiet, i to kobiet pochodzących ze średnich i wyższych sfer społecznych.

Typ żigolaka był znanym i wyszydzanym rodzajem transgresywnej męskości już w 1919 roku, kiedy Valentino zyskiwał popularność. Aktor pasował do tego stereotypu mężczyzny nadskakującego kobietom, jego wygląd wręcz go uosabiał. W artykule z 1919 roku nazywa takich mężczyzn *Romeami spod kiosku z cygarami, noszącymi różowe, jedwabne chusteczki w kieszeni marynarki i palaciami perfumowanych papierosów*¹. Najbardziej niebezpieczni spośród tego nowego typu mężczyzn byli obcokrajowcy, przystojni bruneci, gotowi utrzymywać się ze spełniania życzeń kobiet. Dla imigrantów zawód „męskiego motyla” był opcją korzystną i w miarę lukratywną, zostali zaadoptowani przez kobiety dla zabawy i z racji swojego doskonałego wyglądu. Valentino z egzotycznym typem urody, śniadą cerą, doskonałą symetrią twarzy, wypomadowanymi, błyszczącymi włosami, wreszcie smoliście czarnymi i lekko ukośnymi oczyma, realizował modny wówczas ideał męskości. Do kariery filmowej, poza wyjątkowo wypielęgnowanym wyglądem, dodatkowo predestynowały go atletyczne ciało, wdzięk i precyzyjne, lekkie ruchy tancerza oraz aura magnetyzmu – to tajemnicze „coś”, co mają gwiazdy nadające się do ról kochanek i kochanków na srebrnym ekranie, a co dostrzegła (w Clarze Bow) i zdefiniowała po raz pierwszy Madame Glyn². Przyznała ona, że Valentino zdecydowanie „to coś” miał.

Valentino zaczął się pojawiać w filmowych epizodach, najczęściej w rolach gangsterów, szantażystów i uwodzicieli, od roku 1917, po przeprowadzeniu się z Nowego Jorku do Los Angeles, gdzie zadebiutował w filmie *Alimenty*. Do 1921 roku aktor pojawił się w szesnastu małych rolach, ale uwagę producentów zdobył dopiero w filmie *Oczy młodości* (Albert Parker, 1919), rolą żigolaka, człowieka wynajętego w celu skompromitowania pewnej niewinnej damy

(gwiazdy filmu Clary Kimball Young), której mąż chce uzyskać pretekst do przeprowadzenia rozwodu. Kiedy Valentino wkracza do uwodzicielskiej akcji, zwabiając ofiarę do pokoju hotelowego, ekran ożywa siłą jego charyzmy: nie widać przy nim innych aktorów. Wciela się w bezwzględneho uwodziciela, wykorzystującego swój urok dla pieniędzy. Ten urok stanowi kombinację wysublimowania i barbarzyństwa, esencję typu *niebezpiecznego latynoskiego żigolaka*.

Swoją pierwszą główną rolę, W *Czterech jeźdźcach Apokalipsy* (Rex Ingram, 1921), najdroższej ówczesnie produkcji – wartej okragły milion dolarów i mającej się stać jednym z największych przebojów lat 20. – Valentino uzyskał za pośrednictwem hollywoodzkiej scenarzystki z wytwórni Metro, June Mathis, która zauważyła aktora właśnie w *Oczach młodości*. Adaptacja antywojennej powieści modnego wówczas pisarza, Vicente Blasco Ibañeza, to epicki melodramat rodzinny, którego centralny wątek opowiada o Julio Desnoyersie, rozpieszczonym wnuku argentyńskiego gaucho Madariagi. Dziadek kształci chłopaka na młodego libertyna, zabierając do domów uciechy, gdzie tańczy się namiętne i okrutne tango. Po śmierci dziadka Julio przenosi się wraz z rodziną do Paryża. Tam młody lekkoduch usiłuje być artystą, ale więcej czasu spędza tańcząc w eleganckich klubach i uwodząc piękne kobiety. Wkrótce zakochuje się w zamężnej Marguerite Laurier (Alice Terry), ale romans zostaje odkryty i kochankowie są zmuszeni się rozstać. Kiedy wybucha pierwsza wojna światowa, Julio ostatecznie decyduje się walczyć dla Francji, mimo że nie będąc jej obywatelem, nie ma takiego obowiązku. Jego miłość do Marguerite przekształca się w głębsze, uduchowione uczucie, które każe mu się poświęcić. Bohater umiera na froncie, a Marguerite postanawia zaopiekować się oślepionym na wojnie mężem, po tym jak ukazuje jej się duch Julio.

Etniczność aktorów miała przydać dziełu autentyczności i Valentino został wybrany ze względu na swój typ urody oraz doświadczenie tancerza. Kiedy twórcy filmu zdali sobie sprawę z tego, jak dobrze młody aktor wypada przed kamerą, rola Julio została poszerzona. Gaylyn Studlar tłumaczy fenomenalny i pełen paradoksów sukces Valentino oraz jego wizerunek właśnie związkami aktora z tańcem. Tango, uznawane wówczas za taniec nieprzyzwoity, łączyło namiętność z orientalizmem, egzotykę z erotyką, czego uosobieniem stał się Valentino w słynnej scenie tanga w *Czterech jeźdźcach Apokalipsy*. Jako Julio, odziany w dopracowaną do ostatniego szczegółu, hollywoodzką wersję stroju gaucha, włącznie z kapeluszem o rondzie obramowanym pomponikami, obserwuje tańczącą parę, paląc papierosa – ważny element jego wizerunku w każdym prawie filmie, do którego wkrótce dołączą także szable, bicz i pistolety. Biograf Alexander Walker żartobliwie porównuje palącego Valentino do *wspaniałego ogiera o mroźnym poranku*³. Następnie Julio za pomocą bicia przegania dotychczasowego partnera kobiety i tańcem wyrażającym żywiołową seksualność zmusza ją do uległości, w rytmie jednocześnie leniwym i brutalnym. Każda z pań na widowni miała tu okazję poczuć się kobietą wybraną, atrakcyjniejszą od nieciekawej tancerki. Filmy z Valentino od samego początku zakładały obecność kobiecej publiczności na widowni, w każdym ujęciu koncentrując uwagę na Valentino i jego wybuchowej mieszance machismo i wdzięku. Film miał rozbudowaną fabułę, ale to Valentino tańczący tango przyciągał widzów do kin. W *Czterech jeźdźcach* reżyser Ingram powtórzył scenę tanga z własnego filmu

sprzed kilku lat, której wówczas nikt nie zauważył⁴. Teraz po wyjściu z kina wszyscy mówili tylko o Valentino. Taniec taki jak tango był *uegzotycznioną karykaturą schematu dominacji i pasywności (hetero)seksualności patriarchalnej*⁵. Valentino, mający personifikować „egzotyczną groźbę”, eksponował ledwie powstrzymywaną namietność, stosując się do wskazówek Mathis, która poleciła mu grać prawie nieruchomą twarzą, z użyciem jedynie ekspresji oczu i ust.

Zaprezentował w tym filmie, w scenach z Alice Terry, wyrafinowaną technikę uwodzenia płci pięknej, kojarzoną z postacią żigolaka. Polega ona na cierpliwym usługiwaniu kobiecie, patrzeniu jej ze zrozumieniem głęboko w oczy i utrzymywaniu w stosunku do niej pewnego dystansu, który zostaje przekroczony dopiero w odpowiednim momencie, kiedy doświadczony kochanek bierze niemogącą mu się już oprzeć wybranek w ramiona. Ten nagły, zmysłowy ruch zagarnięcia kobiety w ramiona powtarza się w filmach Valentino jako punkt kulminacyjny skutecznej, perwersyjnej techniki zdobywania partnerki. Studlar zaznacza, że taka bestialska natura, kryjąca się za fasadą dobrych manier, była w owym czasie utożsamiana z seksualnością europejską w typie Ericha Von Stroheima⁶. Męczyzna odpowiada w ten sposób na nieme, niewyrażone kobiece potrzeby, których jest panem i władcą – motyw ten osiągnie apogeum w *Szejk*.

Film *Szejk* (reż. George Melford, 1921) uczynił z Valentino prawdziwe „bożyszcze kobiet” i do dziś pozostaje jego najbardziej znanym filmem i największym sukcesem komercyjnym. *Szejk* powstał na kanwie pionierskiego przykładu literatury popularnej dla kobiet, sensacyjnej powieści-romansu Edith Maude Hull pod tym samym tytułem, odwołującej się do modnych wówczas motywów egzotycznych. Valentino wcielił się w postać Ahmeda Ben Hussaina, stwarzając typ „idealnego kochanka” dla kobiet swojej epoki na całym świecie oraz wzór ekranowego amanta dla mężczyzn, którzy zaczęli go masowo naśladować. Postać szejka ma wzbudzać zarówno pożądanie, jak i strach, potrafi on okiełznać niezależną, wyemancypowaną kobietę, jaką jest Lady Diana (Agnes Ayres). Groźny bohater wzbudzał w kobiecie strach, ale jednocześnie był skrycie delikatny, potrafił bezbłędnie rozniecić jej namietność, wyrwać z rąk złoczyńców, wreszcie pokochać romantyczną miłością. Spojrzeniem Valentino wyrażał w tej roli jednocześnie namietność i frywolność, dzikość i melancholię.

Szejk to typowe dzieło kina popularnego. Sam Valentino nie przepadał za tym filmem, zdając sobie sprawę, że nie był to jego najlepszy aktorski wyczyn. Trzeba jednak wziąć pod uwagę zarówno wskazówki reżysera, do których aktor wyraźnie się stosował, jakoś oryginalnego materiału, jak i widoczną różnicę stylu Valentino w subtelniejszych kreacjach, włącznie z sequelem *Szejka*, *Synem Szejka*, gdzie nieobecne są już przesadne manieryzmy, takie jak zabawne szczyrzenie zębów czy wytrzeszcz oczu, choć sam film nie jest wiele lepszy od poprzedniego, jest za to świadomie ironiczny i lżejszy w tonie.

Fabula *Szejka* jest śmieszna i pretekstowa. Porywając Lady Dianę na pustyni, szejek wypowiada jedną z najsłynniejszych kwestii filmu: *Leż spokojnie, mała idiotko!* – na którą czekały rzesze fanek oglądających film po raz enty, aby jak na komendę masowo omdleć. W namiocie Valentino okrąża kobietę jak pantera, powoli zaganiając półprzytomną ze strachu i podniecenia ofiarę w kierunku łóżka. Scenę tę Jeanine Basinger nazywa *miniaturowym baletem*⁷. „Idealnemu kochankowi” zabawa w kotka i myszkę sprawia wyraźną przyjemność, syci się

strachem ofiary i odwleka moment spełnienia, bawiąc się najpierw swoją zdobyczą. Powoli się rozbiera, odkłada broń, pali, uśmiecha się pewny swego, aż wreszcie z nagle atakuje, biorąc swoją wybraną w ramiona i składając na jej ustach namiętny pocałunek w kulminacji „romantycznego gwałtu”.

Tę stronę osobowości szejka można porównać do męskiej wersji wampa – Valentino wzbudza podobny rodzaj pożądania, tyle że wśród kobiet. Namiętna fizyczność stanowi sekret sukcesu Valentino, dla którego specjalnie dobierano tego typu role. Ognisty „arabski” temperament szybko przechodzi z wściekłości do łagodności i odwrotnie: *Kiedy Arab widzi kobietę, której pożąda, bierze ją!* Jednak jako ideal kochanka szejka ma też drugą, skrytą naturę – okazuje słabość kobiecie, którą porwał: kiedy widzi, że Diana płacze, najpierw zgrzyta zębami, potem twarz mu poważnieje, staje się melancholijna i robi mu się jej żal, przechodzi przez całą gamę emocji, od wampira po Wertera.

Lata 20. to okres rosnącej emancypacji ekonomicznej i seksualnej kobiet. Film uznano za rozbudowaną, harlequinowską fantazję erotyczną – kobiecą fantazję, wyrażającą na ekranie skryte marzenia wielu kobiet na widowni. Tłumaczy to po części masowe omdlenia i wybuchy hysterii wśród żeńskiej publiczności, za resztę odpowiedzialna jest charyzma samego Valentino. Walker uznał uwielbienie dla mężczyzny tak pewnego swego, jeśli chodzi o kobiety, za *perwersyjny sposób celebrowania emancypacji*⁸. Jednak to właśnie celebrowanie Valentino, aktora dokonującego transgresji przyjętych wówczas norm na tak wielu poziomach, jest wyrazem tej emancypacji: *Szejka* raz na zawsze uświadomił patriarchalnemu społeczeństwu, że kobiety także mają fantazje erotyczne, a wytwórnie filmowe uznały kobiety za grupę znaczącą jako widownia, w sensie ekonomicznym i społecznym. Pełen sprzeczności, kontrowersyjny sukces aktora był tym bardziej niebywały, że miał miejsce podczas fali ksenofobii antyimigracyjnej w Stanach Zjednoczonych. Pisało się o „czystości” ras, sprzeciwiając się mieszaninowi krwi – związki mieszane stanowiły społeczne tabu, a dla kobiety oznaczały zupełny upadek. Stąd pod koniec filmu okazuje się, że Ahmed jest pół Anglikiem, pół Hiszpanem wychowanym na pustyni. Romans z osobnikiem odmiennej rasy byłby przekroczeniem norm społecznych niemożliwym jeszcze do spełnienia w rzeczywistości, oferowanym kobietom za pośrednictwem filmu. W recenzji pisma „Variety” z 1921 roku *Szejka* uznano za film zły: *Opowiada o marzeniu każdej zniewolonej kobiety o romansie z jakimś he-manem, który wziętby na siebie odpowiedzialność*⁹. Dalej mowa o wywracaniu oczami i szczerzeniu zębów jako podstawie stylu aktorskiego Valentino. Niezauważony pozostaje fakt, że kreacja aktora jest także prześmiewcza w stosunku do narzuconego wizerunku i zawiera sporą dawkę autoironii w swojej przesadności. Basinger odczytuje film jako jedną wielką *metaforę seksu w epoce zahamowań*¹⁰, w którym porwanie wyzwala kobietę od poczucia winy. Film wprowadził nowe słowo do popularnego obiegu – „szejka” stał się synonimem władczego mężczyzny, który jest nieodparcie pociągający dla kobiet. Dzięki popularności wśród widowni dzieło nadało gwiazdzie status kultowy.

Analizując *Cztery jeźdźców Apokalipsy*, Studlar wskazuje na transformację męskości, którą przechodzi bohater, aby móc spełnić kobiece wymogi – Valentino przekształca się z salonowego „motyla” w pełnego poświęcenia bohatera wojennego¹¹. Sytuacja ta powtarza się także w *Szejku*: z bezwzględnego arabskiego

szejka bohater staje się czułym kochankiem pochodzenia angielskiego. Każdy bohater, w którego wcielał się Valentino, pokazuje swoją czułą stronę, utwierdzając kobiety w ich wierze w siłę miłości, która może przekształcić nawet najmniej cywilizowanego mężczyznę w idealnego kochanka, okazującego zrozumienie i wyłączną uwagę swojej partnerce. Sformułowanie: *mężczyzna, którego stworzyły kobiety*, powtarza się w większości tekstów, recenzji i biografii poświęconych Valentino. Aktor symbolizował nowy, egzotyczny model męskości, był pierwszym filmowym idolem z prawdziwego zdarzenia i uosabiał „erotyczną obietnicę”. Valentino odpowiada definicji gwiazdy w przeciwieństwie do aktora: *zatrzymuje na sobie oko kamery, zupełnie nic nie robiąc i inspirowanie widownię, która przypisuje mu charakter, tożsamość i procesy myślowe*¹². Jest pokazywany najczęściej w zbliżeniach, aby publiczność mogła się nim nasycić, oraz w pełnym planie, który pozwala docenić wdzięk ruchów aktora oraz wyjątkowo dopracowane i eleganckie kostiumy (istotny element filmów Valentino), które zresztą świetnie na nim leżą. Aktor przebiera się w *Szejkę* oraz innych swoich filmach kilkakrotnie i zawsze wypada bardziej spektakularnie od swojej ekranowej partnerki. Legendarne spojrzenie Valentino, który jako prawdziwy znawca tanga nie odrywa magnetycznego wzroku od kobiety, ma jednak także bardziej prozaiczne podłoże: Valentino był krótkowidzem i jak dowcipkują niektórzy krytycy, nie miał wyboru, jak tylko wpatrywać się intensywnym, zamglonym wzrokiem w to, co najbliżej, najczęściej piękną kobietę we własnych ramionach.

Kolejnym filmem w dorobku aktora była następna adaptacja powieści modnego wówczas Ibañeza, *Krew na piasku* (Fred Niblo, 1922). Film opowiada o wiejskim torreadorze, który odnosi wielki sukces na arenie, zawiera szczęśliwe małżeństwo, ale wkrótce zostaje uwiedziony i zdradzony przez wampę, ostatecznie ginąc od rogów byka, ponieważ śmierć stanowi dla niego najbardziej honorowe wyjście. Akcja filmu została umiejscowiona w Hiszpanii, zgodnie z latynoskim wizerunkiem aktora. Valentino miał większą kontrolę nad produkcją, a postać torreadora Juana Gallardo była jego ulubioną rolą. Początkowo, jeszcze jako wiejski lekkoduch, Valentino w roli Juana ma w miarę „naturalny” wygląd, włosy pozbawione pomady, zawadiacki uśmiech i chustę na szyi. Kiedy staje się torreadorem z prawdziwego zdarzenia, prezentuje się w tradycyjnym stroju ze złotymi dodatkami oraz akcesoriami, w znajomej wypomadowanej fryzurze i z wypielęgnowanymi bokobrodami. Film ten także zawiera scenę tańca, tym razem flamenco, wzorowaną na *Czterech jeźdźcach*, ale wzbogaconą o element okrucieństwa: Juan brutalnie odrzuca kobietę, którą uwiódł swoim tańcem, kiedy ona chce czegoś więcej – pocałunku. Bohater stwierdza: *Nienawidzę wszystkich kobiet... poza jedną*, wypowiadając skrytą nadzieję każdej z wielbicielek Valentino na widowni. Wybranka, o zupełnie nieodpowiednim imieniu Carmen (Lila Lee), *właśnie wróciła z klasztoru*. Aksamitne, wręcz błagalne spojrzenia w stronę ukochanej szybko doprowadzają do ślubu. Już jako szczęśliwy mąż, bohater zostaje jednak uwiedziony przez namiętnego wampę, Doñę Sol (Nita Naldi), dla której mężczyźni stanowili „hobby”. Naturę ich związku dobrze oddają kwestie z filmu: *Żmijo z piekiel, raz cię kocham, raz cię nienawidzę i namiętność to gra wymyślona przez diabła*. Przy Sol Juan robi wrażenie delikatnego i podatnego na zranienie, jego pozycja macho znana z *Szejki* zostaje zachwiana. Współczesne odczytania porównują wampę Naldi do dominatrix¹³. Jej relacje



Sainted Devil, rež. J. Henaberg (1924)



Syn szejka, reż. G. Fitzmaurice (1926)

Idąc do miasta, reż. A. Hall (1935)



z przystojnym torreadorem mają charakter wyraźnie sadomasochistyczny, Sol stawia mu specyficzne żądania. Mówi: *Chcę poczuć uderzenia twoich pięści na moim ciele*, po czym w następnym ujęciu gryzie kochanka w rękę, doprowadzając go do wściekłości. Dla niej Juan jest tylko *dużym, wspaniałym zwierzęciem*, czego dowiadujemy się z rozmowy w towarzystwie, gdzie Juan czuje się odrzucony i nie na miejscu. Paradoksalnie postać grana przez Valentino nie jest tu seksualnym agresorem, rolę tę przejmują wamp kobiety, kusząc i łamiąc wolę bohatera, który okazuje słabość, dając się uwieść – wystawia się na śmieszność i żarty ze strony widzów, ponieważ nie ma dla idealnego kochanka nic gorszego niż upokorzenie ze strony kobiety. Niedawny szejk zostaje wielokrotnie upokorzony przez kobietę-wampa, a ostatecznie Doña Sol okazuje swoją władzę nad nim w obecności jego własnej żony. W sposób symboliczny: upuszcza chusteczkę, zmuszając kochanka do podniesienia jej i okazania uległości. Akcent został w filmie położony bardziej na cierpienie niż na uwodzenie. Alexander Walker zwraca uwagę na fakt, że Valentino grywał romantycznych bohaterów, których można było pozbawić życia na końcu filmu, nie rozczarowując publiczności¹⁴; cierpienie związane z miłością było częścią jego wizerunku. Miriam Hansen interpretuje ten aspekt osobowości ekranowej aktora jako *żeński masochizm*¹⁵. Kontrowersyjne elementy wizerunku aktora wzbudzały niejasne podejrzenia współczesnych, przede wszystkim mężczyzn, którzy atakowali go na łamach prasy. Recenzja filmu *Krew na piasku* z 1922 roku zamieniła się w litanie podszytej zazdrością nienawiści¹⁶: *Nienawidzę Valentino! Wszyscy mężczyźni nienawidzą Valentino. Nienawidzę jego orientalnego wyglądu; nienawidzę jego klasycznego nosa; nienawidzę jego rzymskiego profilu; nienawidzę jego uśmiechu; nienawidzę jego błyszczących zębów; nienawidzę jego wypomadowanych włosów; nienawidzę jego swengalskiego spojrzenia; nienawidzę go, bo zbyt dobrze tańczy; nienawidzę go, bo jest taki wypiełgowany; nienawidzę go, bo jest wielkim kochankiem ekranu; nienawidzę go, bo jest złodziejem serc; nienawidzę go, bo jest zbyt zdolny w sztuce uwodzenia; nienawidzę go, bo partneruje na ekranie Glorii Swanson; nienawidzę go, bo jest zbyt przystojny.*

Amerykańscy (i nie tylko) mężczyźni nie mogli dorównać Valentino w sztuce uwodzenia, wymagającej nakładu czasu, cierpliwości oraz walorów „idealnego kochanka”, co doprowadziło do oskarżeń w prasie dotyczących jego „zniewieścialego” wizerunku ekranowego. Następny film Valentino, *Młody radża* (1922), nie został dobrze przyjęty, między innymi z tego właśnie powodu. Ten niestety zaginiony film cytuje się jako przykład nieodpowiedniego obrotu kariery aktora, ponieważ eksponuje on egzotyczność Valentino, odartą z autoironii. Winę za ten stan rzeczy zrzuca się na drugą żonę Valentino, dekoratorkę Nataszę Rambovą, która pragnęła, by zaczął on grać w ambitniejszych filmach. Jeszcze zanim film *Czterej jeźdźcy Apokalipsy* trafił do kin, Valentino został zaangażowany jako partner rosyjskiej aktorki Alli Nazimovej w filmie Raya C. Smalwooda *Dama kameliowa* (1921). Nataszę aktor poznał właśnie na planie *Damy kameliowej*. Paradoksalnie w życiu prywatnym to właśnie Valentino grał rolę okielznanego, wybierając silne, dominujące partnerki. Magia, jaką wytwarzał na ekranie, nie odnosiła takich rezultatów w rzeczywistości – pech aktora do kobiet stał się przysłowiowy.

Valentino był mężem posłusznym i akceptował ambicje Natashy, która chciała tworzyć dzieła artystycznie wartościowe, wspólnie wydali nawet tomik wier-

szy, *Day Dreams*, ponoć strasznych. Aktor dzielił z żoną pasję do kostiumów i widowisk z epoki szczegółowo odtwarzających realia, ale produkcje takie były oczywiście zbyt kosztowne dla producentów. W ten sposób Natasha, chcąc kontrolować poczynania artystyczne Valentino, doprowadziła do konfliktu aktora z wytwórnią. W 1922 roku Valentino zerwał kontrakt z Famous Players-Lasky i jego kariera została przerwana na dwa lata. W tym okresie aktor nie stracił jednak nic ze swojej popularności i nie schodził z pierwszych stron gazet.

Powrócił na ekran dopiero w 1924 roku, w filmie kostiumowym *Monsieur Beaucaire*, z akcją umiejscowioną w XVIII wieku i kostiumami zaprojektowanymi przez Natashę. W prasie pojawiły się artykuły, w których pisano o aktorze w kontekście mody, co przyczyniło się do pogorszenia jego „męskiej” reputacji. *Monsieur Beaucaire* uwypuklił kontrowersje związane z androgynicznością wizerunku Valentino i nie odniósł dużego sukcesu wśród widzów. Natasha zamierzała zajmować się także produkcją filmów męża, ale wytwórnia nie chciała się na to zgodzić, przewidując ogromne koszty związane z *ego i ekstrawagancją*¹⁷. Kiedy upadł wspólny projekt małżonków, *The Hooded Falcon*, średniowieczna opowieść o Cydzie, a kontrakt Valentino zabronił Natashy pojawiać się na planie, ich związek został zachwiany. Aktor rzucił się w wir pracy, aby naprawić swój nadszarpnięty wizerunek.

Niedoceniany film *Kobra* (1925) jest jednym z niewielu filmów współczesnych, w którym aktor wcielił się we włoskiego arystokratę Rodriga Torrianiego, pragnącego się zmienić i porzucić nieczne zwyczaje przodków polegające na korzystaniu z przyjemności życia i uwodzeniu pięknych kobiet. Widz zostaje przygotowany na pojawienie się aktora na ekranie autoklamowym chwytem, podobnym do techniki, jaką stosowała później Mae West. Ojciec szuka kochanka córki, aby wymóc finansowe zadośćuczynienie, następnie pojawia się napis: *W kłopotach czy nie, w młodym hrabi Torrianim było zawsze coś wspaniałego*. Widzimy go w doskonale skrojonym garniturze, palącego papierosa w eleganckiej kawiarni, obserwującego, a następnie flirtującego z ładną kobietą przy stoliku naprzeciwko. Zaskakującym wobec wizerunku Valentino elementem fabuły jest zdobycie przez bohatera względów dwóch pięknych kobiet, wampa i prawdziwej miłości, oraz ich utraty na rzecz jego pocziwego, ale nudnego amerykańskiego przyjaciela Jacka (Casson Ferguson). W złą kobietę-wampa, Elise, ponownie wcieliła się Nita Naldi, personifikując tytułową kobrę, która uwodzi swoje ofiary, kusząc je niebezpiecznym pięknem. Bohater grany przez Valentino kolejny raz przechodzi transformację i dla przyjaciela poświęca swoje pierwsze czyste uczucie do sympatycznej sekretarki Mary (Gertrude Olmstead), po czym samotnie wraca do Włoch.

Film zawiera jednak sceny służące afirmacji męskości bohatera: kiedy zazdrośny o względy Elise konkurent obraża hrabiego na przyjęciu, nazywając go *pokojuwym szepkiem* – w bezpośredniej aluzji do hitu Valentino – bohater, nie tracąc czasu, zdejmując sygnet i zwała wroga z nóg. Torriani jest też w stanie oprzeć się urokowi żony Jacka, Elise, ponieważ przyjaźń do przyjaciela okazuje się silniejsza, a niewdzięczny wamp ginie z innym mężczyzną w hotelowym pożarze.

Kolejny film z Valentino, *Czarny orzeł* (Clarence Brown, 1925), odniósł sukces zarówno wśród widzów, jak i krytyków. Utrzymany w lekkim tonie film przyszedł o zemście i miłości, zainspirowany dziełem Aleksandra Puszkina,

ze scenariuszem autorstwa Hansa Kraly, współpracownika Ernsta Lubitcha, odświeżył wizerunek aktora i wykorzystał jego naturalny talent do komedii. *Czarny orzeł* opowiada o młodym oficerze gwardii carskiej, Vladimirze Dubrovskim. Już w pierwszej scenie ratuje on powóz, który poniosły konie. W powozie znajduje się uroczą panną, Masza (Vilma Banky), w towarzystwie ciotki. Kiedy powóz odjeżdża, bohater obserwuje go przez lornetkę, oczekując oznak zainteresowania czy wdzięczności od ślicznej Maszy. Okazuje się jednak, że to jej ciotka zawzięcie macha w jego kierunku. Dubrovsky, początkowo zły i rozczarowany, po chwili śmieje się z własnej reakcji. Chwyt ten, polegający na przechodzeniu od śmiertelnej powagi do śmiechu, jest typowy dla aktora. Gra z własnym wizerunkiem jest widoczna także w scenie spotkania z carycą Katarzyną (Louise Dresser), która obserwowała całe wydarzenie i traktuje bohatera jak kolejnego kandydata na kochanka i obiekt seksualny, obchodząc go dookoła i oceniając. Podczas oględzin Dubrovsky szeroko otwiera oczy, spostrzegając, co się dzieje i wyraźnie przetyka ślinę. Po pocałunku Katarzyny, bohater wyciera się z obrzydzeniem ręką odzianą w białą rękawiczkę i decyduje się na dezercję. Kiedy uzurpator Kyrilla (James Marcus) przechwytuje rodzinny majątek bohatera, Dubrovsky przekształca się w bandytę, odważnego Czarnego Orła. Ostatecznie dla ukochanej Maszy, która jest córką wroga, rezygnuje z zemsty: *Zemsta jest słodka, ale czasami dziewczyna jest słodsza*. Film należy do najbardziej dopracowanych wizualnie: w dorobku aktora, który miał okazję sprawdzić się w filmie akcji, zawierającym mniej tak dla niego charakterystycznych statycznych pól.

Utrzymany w podobnej sensacyjno-przygodowej konwencji *Syn szejka* (George Fitzmaurice, 1926), został oparty na sequele powieści Edith Hull, zatytułowanej *Synowie szejka*. Zdecydowano się zrezygnować z obecnej w książce postaci drugiego syna na rzecz gwiazdy; Valentino zagrał za to dwóch szejków naraz: oryginalnego szejka-ojca, przywdziewając brodę i srogi wyraz twarzy, oraz jego syna, młodego Ahmeda, i w obu rolach wypadł wiarygodnie. Centralnym wątkiem filmu jest wyrównanie przez młodego Ahmeda rachunków z tancerką Yasmin (Vilma Banky), którą posądza o zdradę. W rzeczywistości ich romantyczne uczucie zostaje zniweczone przez intrygę zazdrosnego Maura (Montague Love), któremu ojciec Yasmin obiecał rękę córki. Ahmed porywa Yasmin, aby się zemścić, scena zamachu na cześć bohaterki jest utrzymana w podobnej konwencji, co w *Szejk*u, choć zawiera wyraźną implikację, że gwałt miał miejsce. Ekran zostaje taktownie i złowieszczo zaciemniony w punkcie kulminacyjnym. Ostatecznie jednak wszystko zostaje wyjaśnione i szejka ma okazję usłyszeć z ust ukochanej: *Próbowałam cię nienawidzić, ukochany, ale moje serce zawsze było twoje*. Na premierze *Syna szejka* aktor pojawił się z Polą Negri, naszą Apolonią Chalupiec, ponoć pragnąc poprawić swój wizerunek. Film odniósł sukces, ale w tym okresie ukazały się w prasie kolejne obraźliwe ataki wymierzone w aktora.

Valentino zdawał sobie sprawę, że jego status idola ekranu nie może trwać wiecznie i miał ambicję reżyserowania i produkowania własnych filmów. Niestety jednak *Syn szejka*, jako ostatni film aktora, zamknął karierę Valentino, który nieoczekiwanie zmarł w wieku 31 lat na zapalenie wyrostka robaczkowego (przynajmniej według większości źródeł). Reakcja tłumów na śmierć idola nie miała precedensu. Negri, która utrzymywała, że była zaręczona z Valentino, po-

słała mu cztery tysiące czerwonych róż. Przed trumną aktora przeszło tysiące ludzi, najpierw w Nowym Jorku, a następnie w Los Angeles, gdzie Valentino został pochowany. Większość osób zgromadzonych podczas pogrzebu należała do grupy wiekowej poniżej 35 lat i można było zauważyć młodych mężczyzn w bolero, kapeluszach gaucho, z wypomadowanymi włosami i ukośnie przyciętymi bokobrodami¹⁸. Powszechna rozpacz po śmierci idola manifestowała się widokiem setek kobiet w żałobnej czerni na ulicach. Do bardziej ekstremalnych zachowań należały wybuchy hysterii, zrywanie z siebie ubrań w miejscach publicznych, a nawet samobójstwa, nie tylko kobiet, ale i mężczyzn. Valentino zyskał wymiar legendarny, a jego kult reprezentowała jeszcze przez wiele lat tajemnicza „kobieta w czerni”, która co roku pojawiała się z kwiatami przy jego grobie.

Prowokatorka

Kariera Mae West na srebrnym ekranie jest równie nietypowa. Po wieloletnich występach w wodewilu i na scenach Broadwayu, aktorka w końcu trafiła do Hollywood na niewiele ponad dekadę: 1932–1943. Renesans zainteresowania gwiazdą w latach 60. i 70. sprawił, że powróciła na ekran, będąc już po siedemdziesiątce. W sumie West pozostawiła po sobie niewielki dorobek, bo zaledwie dwanaście filmów. Poza tym pisała sztuki, powieści i własne scenariusze. Pokazywała żądnym sensacji tłumom świat marginesu w sposób niepowtarzalny i jako pierwsza na taką skalę.

Mary Jane West przysłała na świat w nowojorskim Brooklynie 17 sierpnia 1893 roku, zdrobniale nazywano ją Mae. Córką imigrantów, Irlandczyka i Niemki, zadebiutowała na amatorskiej, brooklyńskiej scenie w wieku lat siedmiu. Była typową *tough girl*¹⁹, twardą dziewczyną, pochodzącą z niższych warstw społecznych, uświadomioną seksualnie, rozumiejącą życie i styl ulicy, z silnym poczuciem niezależności.

Aktorka rozpoczęła swoje występy od wodewilu, gdzie zaczął się kształtować charakter postaci-ikony Mae West. Częścią stworzonego przez West wizerunku był element wulgarności. Chodziło tu o przyciąganie i szokowanie widowni. Wykonawca działający w wodewilu musiał mieć łatwo rozpoznawalny, bezpośredni styl i wyraźną osobowość sceniczną. *To nie to, co robisz, ale jak to robisz*²⁰, tłumaczyła West w swojej biografii, ma znaczenie podczas występu. Hollywoodzcy cenzorzy mieli się o tym niedługo przekonać. Scenariusze West, które na papierze wyglądały niewinnie, nabierały innych, nowych kolorów i znaczeń, kiedy aktorka powoływała je do życia. Do elementów złożonego ze skeczów i scenek występu West należały dowcipy okraszone czarnym humorem i cynizmem, rubaszne, slangowe teksty podawane w szybkim tempie oraz egzotyczne tańce, takie jak rytmiczny *cootch*, polegający na prowokacyjnych ruchach biodrami, ewokującymi intymne zbliżenie, oraz *shimmy* – ruchy torsu i bioder bez poruszania nogami, w rytmie przypominającym ekstatyczne konwulsje. Całość takiego występu była pozbawiona konkretnej fabuły. Wodewilowy repertuar West wzbudzał żywe reakcje widowni oraz kontrowersje – jej prowokacyjny styl bardziej pasował do burleski, co wytykali jej krytycy współcześni²¹. Burleska była niższą formą taniej rozrywki niż wodewil, w której seks ewokowano otwar-

cie. W celu zrobienia prawdziwej kariery w wodewilu West była zmuszona zmodyfikować nieco swoją sceniczną personę, dodając nieco więcej dwuznaczności i wyrafinowania, a ujmując wulgarność. Aktorka wzorowała się na gwiazdzie wodewilowej Evie Tanguay, która zbudowała swój występ na własnej, nieprzewidywalnej osobowości: nie była osobą piękną i przełamala oczekiwania co do tego, jak powinna wyglądać kobieta na scenie. Podczas spektaklu z dużą pewnością siebie stosowała autopromocję i oferowała inne, alternatywne interpretacje swojego niejednoznacznego zachowania na scenie. West przejęła te elementy, ale jej persona opierała się głównie na nieprzyzwoitościach natury seksualnej, do których wprowadziła więcej niuansów w celu poszerzenia swojej publiczności.

W 1926 roku Mae West wystawiła na Broadwayu swoją pierwszą sztukę, *Sex*, która odniosła duży sukces, utrzymując się na scenach przez ponad rok. Skandal wywołał już sam tytuł, którego użycia w celach reklamowych niektóre gazety odmawiały, czyniąc w jego miejsce aluzję do *tej pewnej sztuki*. West występowała w głównej roli, jako prostytutka Margy Lamont, zarządzająca domem uciech w Montrealu. Sztuka stanowiła mieszankę komedii i melodramatu obrazującą środowisko nizin społecznych i mówiła otwarcie i bezpośrednio o układach damsko-męskich, temacie tabu w owych czasach. West udało się pokazać elementy burleski, niskiej, podziemnej rozrywki na Broadwayu; krytykom sztuka wydawała się niebezpiecznie *autentyczna*²². Zaczęła się krystalizować przyszła ekranowa postać Mae West, z jej specyficznym poczuciem humoru, *double entendre* i widocznymi manieryzmami, jak kołyszące się biodra, powolne ruchy i namiętny, aluzyjny, nieco nosowy sposób wymawiania kwestii.

Kolejna sztuka autorstwa West, w której aktorka nie występowała, zatytułowana *The Drag* (1927), wywołała znacznie większy skandal. Treść tego dramatu rodzinnego dotyczyła związków homoseksualnych, a tytuł odnosił się do *drag ball*, gejowskiego balu przebierańców, który miał miejsce w trzecim akcie. Zamiarem West było przyciągnięcie widowni następnym szokującym tematem, pod pretekstem edukowania publiczności w kwestii homoseksualizmu. Sztuka oferowała przeciętnemu widzowi sensacyjny wgląd w niedostępny dlań świat subkultury homoseksualistów i jej wewnętrznych rytuałów. W rolach drugoplanowych aktorka „dla autentyzmu” zatrudniła homoseksualistów z Greenwich Village, wykorzystując ich jako kolorowe tło.

Władze odpowiedziały na prowokację West, oskarżając aktorkę w 1927 roku o obsceniczną – paradoksalnie za wcześniejszy *Sex*, ale w rzeczywistości cios był skutecznie wymierzony w *The Drag*, którą to sztukę zdjęto, zanim dotarła na Broadway – próbne przedstawienia odbywały się w New Jersey. W tym samym roku wprowadzono też zakaz pokazywania homoseksualizmu na scenie. West skazano na dziesięć dni więzienia, a jej nazwisko nie schodziło z pierwszych stron gazet. Jej reputacja w Nowym Jorku jako specjalistki od świata marginesu kultury miejskiej została utwierdzona.

Kłopoty z przedstawicielami prawa nie powstrzymały West. W 1928 roku wystawiła jeszcze jedną kontrowersyjną sztukę na podobny temat, a nawet powtarzając niektóre motywy z *The Drag* – *The Pleasure Man*. Jednak tym razem West zaangażowała nie tylko homoseksualistów, ale profesjonalnych *female impersonators* – mężczyzn opierających swój występ na perfekcyjnym udawaniu kobiet. Występy *female impersonators* miały długą tradycję wodewilową. Okres

ich największej popularności jako rozrywki rodzinnej przypada na lata 1870–1920²³, ale do tej pory publiczność traktowała je podobnie jak występy iluzjonistów. Artyści ci celebrowali wiktoriański ideał kobiecości: skromność, piękno i wdzięk, mając niewiele wspólnego ze współczesnymi, krzykliwymi *drag queens*. Skojarzenie takiego artysty z homoseksualizmem, które narzuciła West w swojej sztuce, insynuując, że *female impersonator* to homoseksualista wyrażający w ten sposób kobiecą stronę własnej natury nie tylko na scenie, ale także poza nią, nie mogło zostać zapomniane. W 1930 roku West stanęła ponownie przed sądem, ale z braku dostatecznych dowodów, przede wszystkim braku egzemplarza scenariusza, została zwolniona, a sprawę zamknięto.

West musiała znaleźć inny kontrowersyjny temat, aby nie zawieść swojej publiczności. Sztuka *The Constant Sinner* została oparta na powieści West z 1930 roku, zatytułowanej *Babe Gordon* i przedstawiała temat związku białej kobiety z czarnym mężczyzną, w okresie największej fascynacji Harlemem. Adaptacja jednak okazała się zbyt ostrożna – aktor grający murzyńskiego kochanka bohaterki, Money Johnsona, był biały, z twarzą pomalowaną na czarno, a jego rola została pomniejszona. Najwyraźniej aktem mniej ryzykownym było pokazanie na scenie homoseksualisty niż Murzyna. Sztuka nie odniosła spodziewanego sukcesu.

Prawdziwy przełom w karierze aktorki ustanowiła dopiero jej sztuka *Diamond Lil* wystawiona w 1928 roku. Wizerunek West się ustabilizował i wreszcie zdobył sympatię szerokiej publiczności, z krytykami włącznie, a aktorka stała się gwiazdą Broadwayu. Prosta historia opowiada o Diamond Lil, królowej rozrywkowej dzielnicy Nowego Jorku przełomu wieków, Bowery, która zakochuje się w człowieku mającym zamiar ją zresocjalizować, kapitanie Cummingsie. Diamond Lil to kobieta z tajemniczą przeszłością, odnosząca niebywały sukces dzięki mężczyznom, którzy ją uwielbiają i których wodzi za nos. Akcja sztuki rozgrywa się około 1891 roku i w aurze nostalgii przedstawia półświatek drobnych złodziejasków, prostytutek, handlu narkotykami i żywym towarem. Na końcu bohaterka wychodzi zwycięsko z intrygi kryminalnej, podbijając serce Cummingsa, który okazuje się policjantem pracującym w przebraniu pastora.

Diamond Lil odniosła duży sukces ze względu na wykorzystanie efektu nostalgicznego dystansu przemawiającego do tego, co publiczność lat 20. pamiętała na temat Bowery, czasów, które bezpowrotnie minęły, ewokowanych przez muzykę, kostiumy, typy bohaterów, dekoracje. Pozbawiona przy tym była niepokojącego autentyzmu burleski, gdzie artyści często grali siebie samych. Sztuczność otoczenia sprawiła, że przestało niepokoić i stało się komercyjnie atrakcyjne.

Fizyczny styl West bardzo się różnił od modnej figury kobiecej lat 20., szczupłych, nieco chłopięcych dziewcząt, o szykownych, prostych sylwetkach. West reprezentowała nostalgiczną postać przełomu wieków o figurze klepsydry, podkreślając krągłości bujnej figury gorsetem, wdzierając wielkie kapelusze i skomplikowane kostiumy zakrywające nogi, w czasach kiedy kobiety pokazywały coraz więcej. Konserwatywne kostiumy idealnie kontrastowały z prowokacyjną i pełną dwuznaczności osobowością wykreowaną przez West, ujmując jej wulgarność, o którą była oskarżana na scenach wodewilu. Seks przekształca się w *Diamond Lil* we frywolną wymianę dowcipnych uwag, wszystko jest malownicze, eleganckie i nieco sentymentalne, czego, jak pisze Marybeth Hamilton, nie

można było powiedzieć o sztuce *Sex*²⁴. Postać Diamond Lil nosi cechy, które już pozostaną częścią wizerunku West: dobry humor, frywolny, ironiczny sposób bycia oraz fizyczne manieryzmy: wywracanie oczami do góry i dotykanie blond loków w kokieterijnym geście. Jej ruchy były spowolnione, jakby po to, żeby dać czas patrzącemu mężczyźnie (i widzowi) na wchłonięcie tego cudownego widoku, jaki łaskawie mu się przedstawia. Te natychmiast rozpoznawalne gesty zostały uznane za typowe dla West, której wizerunek przypominał postać enigmatycznej, luksusowej kurtyzany, kobiety nieprzynależącej do żadnej klasy społecznej, mającej możliwość wyboru i władzę, której źródłem jest seksapil.

Po ogromnym sukcesie *Diamond Lil* pojawienie się Mae West w Hollywood było tylko kwestią czasu. Okazja nadarzyła się w roku 1932, kiedy popularny wówczas aktor i znajomy West, George Raft, zażyczył sobie, aby aktorka pojawiła się obok niego w filmie *Night After Night*, reżyserowanym przez Archiego Mayo. Film opowiadał o gangsterze pragnącym stać się dżentelmenem i zerwać z działalnością kryminalną. West miała zagrać stosunkowo niewielką rolę dawnej kochanki, a obecnie „dobrego kumpla” bohatera, Maudie Triplet. Przyzwyczajona do kontrolowania swoich produkcji West nie tylko powiększyła swoją rolę i napisała na nowo wszystkie swoje kwestie, ale nawet reżyserowała swoje sceny. Rezultat był zaskoczeniem dla wszystkich związanych z produkcją filmu. Mimo nietypowej urody i blisko czterdziestu lat, West nie tylko skradła wszystkie sceny, w których się pojawiła, ożywiając przy tym ekran siłą swojej osobowości, ale publiczność chodziła do kin specjalnie dla niej.

Pierwszy występ West przed kamerą okazał się absolutnym sukcesem i sprawił, że w 1933 roku zdecydowano się na ryzykowną decyzję ekranowej adaptacji sztuki *Diamond Lil*, zatytułowaną *Lady Lou*, w reżyserii Lowella Shermana i z młodziutkim Cary Grantem, partnerującym West w roli kapitana Cummingsa. Konflikty z cenzurą były nieuniknione ze względu na tematykę sztuki (obraz półświatka, erotyka). Jednak przemysł filmowy przechodził wówczas kryzys ekonomiczny, który ogarnął cały kraj, i trzeba było przyciągnąć publiczność do kin. Starano się więc wyeliminować ze scenariusza wszystkie bardziej realistyczne i kontrowersyjne elementy, co się jednak nie udało, ponieważ nie doceniono siły aktorskiego stylu West, który oparł się wszelkim próbom zanurzenia całości w niewinnej komedii. Wszelkie aluzje i dwuznaczności były wpisane nie tyle w dialogi, ile w sposób ich wypowiedzania oraz manieryzmy West jako Lady Lou. Nawet najniewinniejsze piosenki przez nią śpiewane stawały się celebrazją erotycznych uniesień. Film odniósł wielki sukces finansowy oraz u krytyki i jako pierwszy pobił rekord liczby pokazów *Narodzin narodu* (1914) D.W. Griffitha, utrzymując się na ekranach ponad sześć miesięcy. Film *Lady Lou* uczynił z West największą gwiazdą Hollywood i uzyskał nominację do Oscara dla najlepszego filmu roku.

Kolejny film West, *Nie jestem aniołem* (Wesley Ruggles, 1933), odniósł jeszcze większy sukces i jest najbardziej udanym filmem aktorki. West wciela się w Tirę, cyrkową tancerkę, a także pogromczynię lwów i męskich serc. Na ekranie ponownie partnerował jej młody Cary Grant w roli milionera Jacka Clayтона, u boku którego niepoprawna dotąd Tira znajduje prawdziwą miłość. W filmie stosuje się nieco subtelniejsze aluzje do rzeczywistych związków Tiry z jej wielbicielami, bohaterka nie ma także nic wspólnego z kryminalnym półświatkiem

Nowego Jorku. Miejscem akcji filmowej jest tu cyrk. Osobowość West zostaje odcięta od nowojorskich korzeni, co przydaje jej uniwersalności i tym samym staje się jeszcze bardziej ikoniczna.

Te dwa filmy uczyniły z West najsłynniejszą kobietę w Ameryce. Jej nazwisko było równoznaczne z erotyzmem, a dla Legionu Przyzwoitości stało się synonimem hollywoodzkiej niemoralności. Kampania moralności rozpoczęła się właśnie w 1933 roku. Główną przyczyną niechęci do West był zaskakujący fakt, że najgorętszymi fankami aktorki w tym okresie były młode kobiety. Odbływały się nawet projekcje organizowane wyłącznie dla nich²⁵. Purytańskie organizacje podjęły działania przeciwko West właśnie z tego powodu – ponieważ stanowiła dla swojej publiczności wzór postępowania. Większość jej przeciwników czuła dyskomfort w obliczu kobiety, która decydowała o wszystkim, przejmując rolę społeczną zajmowaną wówczas przez mężczyznę. Rządzenie płcią brzydką sprawiło West wyraźną radość. Grane przez nią bohaterki są niezależne od męskiej kontroli i uprawiają seks dla przyjemności, co do tej pory było w kinie domeną wyłącznie męską. Późniejsze feministyczne odczytania postaci West znajdują poparcie w kwestii, jaką aktorka wypowiada w *Lady Lou*, pocieszając niedoszlą samobójczynię: *Wszyscy faceci są tacy sami. To jest ich gra, ja jestem na tyle sprytna, żeby grać w nią ich sposobem*.

Jej zachowanie stanowiło nowość i seksualną zagadkę. Aktorka najczęściej pokazywana jest w pełnym planie, w statycznych pozach, aby widoczna była cała jej sylwetka, z podkreśleniem kostiumu, oraz w półzblizeniach, często w ramionach jednego z wielbicieli. Jej twarz w zbliżeniach jest natomiast efektownie rozświetlona. Elementy farsy, nostalgii i fantazji obecne w jej filmach miały sprawić, że zachowanie bohaterek West nie będzie traktowane poważnie. Publiczność zostaje wcześniej przygotowana na jej wejście. W *Lady Lou* mężczyźni w barze są pod urokiem bohaterki, która jest tematem wszelkich rozmów, zanim ostatecznie pojawi się na ekranie. Kiedy Lou nadjeżdża powozem, odwracają się za nią głowy: *Jesteś wspianą kobietą* – słyszy od adoratora, po czym przyznaje mu rację: *Najwspanialszą, jaka kiedykolwiek chodziła po tych ulicach*. Postać stworzona przez Mae West oczarowuje publiczność wewnątrzdiegetyczną, podobny efekt, choć z przymrużeniem oka, mając nadzieję osiągnąć u publiczności kinowej. Nie sposób jej nie zauważyć, zawsze odcina się od otoczenia, mając na sobie oszałamiająco efektowne suknie w kolorze albo bardzo jasnym, albo bardzo ciemnym, przeważnie błyszczące lub w krzykliwy wzór. Do jej akcesoriów należą ogromne kapelusze, parasolki, muffki, laseczki, strusie pióra i oczywiście diamenty, często z prywatnej kolekcji samej West. Wszystko to sprawia, że mężczyźni Igną do niej jak ćmy.

Do standardowych elementów fabuły filmów z Mae West można zaliczyć przynajmniej jeden numer śpiewany w jej charakterystycznym, inspirowanym bluesem stylu, kilka zmian sukni i kapelusza, mnogość zainteresowanych bohaterką mężczyzn wszelkiego gatunku, zarówno czarnych charakterów, jak i przedstawicieli prawa, milionerów, służbę (często w postaci czarnych służących) w roli chóru śmiejącego się z żartów bohaterki oraz luźną intrygę kryminalną, z której bohaterka wychodzi oczyszczona z winy. Dodatkowo bohaterki West mają same najzabawniejsze kwestie i stosują cięte, dowcipne riposty, górując nad resztą towarzystwa nie tylko wyglądem i różnorakimi talentami, ale także umy-

słem. Z reguły potrafią poradzić sobie z każdą sytuacją. Pozornie niewinna kwestia, którą aktorka wypowiada do Cary Granta: *Odwiedź mnie kiedyś*, stała się jedną z jej najsłynniejszych. Dialogi z filmów West przeszły już na zawsze nie tylko do historii kina, ale także stały się obiegowe. Persona stworzona przez Mac West w różnych odmianach aspiruje do bogactwa i wyższego statusu społecznego, co osiąga, nie zmieniając swoich osobistych wartości czy zachowania, za pośrednictwem własnego talentu lub związku z mężczyzną. Ogólnie oś narracyjną filmów aktorki można podsumować dialogiem z filmu *Nie jestem aniołem*, w scenie rozmowy Tiry z zaprzyjaźnionym jasnowidzem: *Widzę w twojej przyszłości mężczyznę, na co West reaguje z niepokojem: Co, jednego, tylko jednego?!*

Na fali popularności West napisała kolejny scenariusz, który został przeniesiony na ekran jako *Piękność lat czterdziestych* (Leo McCarey, 1934). Poważne kłopoty z cenzurą sprawiły jednak, że fabuła filmu stała się mało czytelna. Akcja została umiejscowiona, jak w przypadku *Lady Lou*, na przełomie wieków, tym razem w Nowym Orleanie. Bohaterka filmu, Ruby Carter, jest artystką sceniczną, która przyciąga tłumy wielbicieli, ale jest też intrygantką, złodziejką i pośrednio morderczynią, która jednak zwycięża na końcu, odzyskując honor i byłego kochanka. Film został mocno pocięty, w rezultacie czego fabuła straciła sens i recenzje były negatywne. Przesadna dawka sensacji oraz mniej dwuznaczne potraktowanie postaci West sprawiły, że dzieło było mało śmieszne, zostało też wyglądzone do przesady przez cenzurę. Odcięty od swoich korzeni styl West stawał się coraz bardziej sztuczny. Podobny los spotkał również mało udany film *Annie z Klondike* (1936), który miał zreformować wizerunek West przez obsadzenie jej w roli zaplątanej w morderstwo piosenkarki Frisco Doll. Bohaterka filmu ucieka na Alaskę i przybiera tożsamość misjonarki Armii Zbawienia, aby jako osoba odrodzona moralnie ratować dusze górników. Pozbawiając postać bohaterki wieloznaczności, film zniekształcił styl aktorki, który przecież był źródłem jej sukcesu. West odegrała karykaturę stworzonej przez siebie postaci, zupełnie oderwaną od rzeczywistości i – co podkreślała krytyka – niewiarygodną. Film wywołał liczne kontrowersje także na tle religijnym, sprawiając studiu wiele kłopotów i kontrakt West z wytwórnią Paramount został zerwany.

Do 1936 roku gwiazda przynosiła swojej wytwórni największe dochody, ale już w 1938 roku była „trucizną” *box office*. W roku 1935, u szczytu kariery, przypadkiem ujrzał światło dzienne fakt, że w 1911 roku West zawarła krótkotrwałe małżeństwo z aktorem Frankiem Wallacem. W ciągu swojej kariery West zawsze twierdziła, że jest niezamężna, więc kiedy niezgodna z wizerunkiem gwiazdy prawda, i przy okazji jej autentyczny wiek, wyszły na jaw, wywołały skandal. Niepokoja West przyznała się dopiero po dwóch latach, rozwód uzyskując w 1943 roku. W życiu prywatnym West była dyskretna, ale krążyły plotki o jej promiskuityzmie i niezależności oraz romansach z przedstawicielami innych ras, co w owym czasie naruszało normy społeczne. W Hollywood aktorka nie była popularna, jako osoba pochodząca z klas niższych, manifestująca swoje upodobania, między innymi uczęszczaniem na walki bokserskie, kontaktami z nieodpowiednim nowojorskim towarzystwem podejrzanych osobników i kiczowato urządzonego mieszkaniem o nowobogackim przepychu. Zdanie West o Hollywood nie było wiele lepsze: *Nie jestem małą dziewczynką z małego mia-*

*steczka, która dobrze sobie radzi w dużym mieście. Jestem dużą dziewczyną z dużego miasta, która dobrze sobie radzi w małym miasteczku*²⁶.

Po zerwaniu kontraktu z wytwórnią West wyprodukowała, wspólnie z byłym producentem Paramountu, Emanuelem Cohenem, niezależne filmy: *Jedź na zachód młody człowieku* (Henry Hathaway, 1936) i *Every Day's a Holiday* (Edward Sutherland, 1938). *Jedź na zachód młody człowieku* opowiada o sfrustrowanej gwiazdzie filmowej, Mavis Arden, której kontrakt zawiera klauzulę zakazującą jej zamążpójścia przez następne pięć lat. Manager gwiazdy, Morgan (Warren William) ma za zadanie powstrzymać ją od wszelkich kontaktów z mężczyznami, ale – jak się w końcu okazuje – kierują nim osobiste pobudki. Film najbardziej zbliża się do parodii samej West w tym okresie jej kariery i zawiera nawet film wewnątrz filmu, parodię melodramatu miłosnego, w której bohaterka, grająca kobietę fatalną, mówi slangiem, znacznie bardziej wyrazistym niż język samej West. Podczas mowy do publiczności na premierze Mavis ubrana w białą błyszczącą suknię z mufką, stwierdza: *Jestem prostą i bezpretensjonalną wiejską dziewczyną*. West dokonuje w ten sposób autoparodii własnego wizerunku. Film ten jako pierwszy miał także bardziej rozbudowane postaci drugoplanowe.

Every Day's a Holiday natomiast ponownie ewokuje lata 90. XIX wieku. West jako nowojorska oszustka Peaches O'Day lubi sprzedawać imigrantom Most Brooklyński, ale pod koniec filmu prowadzi kampanię wyborczą na burmistrza Nowego Jorku dla znajomego funkcjonariusza policji i ukochanego, kapitana Jima McCareya (Edmund Lowe). W międzyczasie, po otrzymaniu nakazu opuszczenia miasta, Peaches odradza się jako Mademoiselle Fifi, francuska artystka, która jest... brunetką: *Madame Fifi ma tak wielki temperament, że sama ma siebie dość*. Niestety krytycy i publiczność nabrali tego samego przekonania co do Mae West.

Styl West zamiast oferować dawkę dowcipnej ironii zbliża się w oczach krytyków w tym i następnych filmach aktorki do mało zabawnej autoparodii – nie mogąc zamieszczać środowiska marginesu społecznego i skandalizujących, dwuznacznych treści, West pozostaje tylko przesadne wykorzystywanie jej własnych manieryzmów w zupełnie absurdalnych fabulach. W ten sposób stworzona przez aktorkę postać nabiera elementów groteskowych i traci urok. *Every Day's a Holiday* nie przyniósł nawet dochodu, co doprowadziło do upadku hollywoodzkiej kariery aktorki. Powróciła gościnnie, za znacznie pomniejszoną gażę, w komediowym westernie *Moja mała ptaszyna* (Edward Cline, 1940), gdzie zagrała obok komika W.C. Fieldsa. Film odniósł umiarkowany sukces, ale sama West nie przepadała za swoim ekranowym partnerem i nie zносиła tego filmu.

Ostatnim hollywoodzkim filmem West był *The Heat's On* (Gregory Ratoff, 1943), który poniósł klęskę i ostatecznie zakończył wszelkie związki aktorki z filmem na prawie trzy dekady.

Seksualna maskarada

W tekście o Rudolphie Valentino Miriam Hansen zamieszcza następujący fragment: *Im bardziej desperacko sam Valentino podkreślał atrybuty swojego fizycznego męstwa i męskości, tym bardziej perfekcyjnie odgrywał rolę „male impersonator”, genialnego odpowiednika amerykańskich filmowych „female impersonators” w kobiecym wydaniu, takich jak Mae West (...)*²⁷.



Dama kameliowa, reż. R.C. Smallwood (1921)

Monsieur Beaucaire, reż. S. Olcott (1924)



Wśród wielu często zaskakujących paralel w karierze i życiu prywatnym obojga aktorów najbardziej kontrowersyjna jest kwestia związana z gender i seksualnością, centralna dla ich ekranowych wizerunków. Zarówno West, jak i Valentino byli wielokrotnie podejrzewani o „udawanie” – męskości w przypadku Valentino kobiecości w przypadku West.

Przywołany wcześniej w „litanii nienawiści” negatywny aspekt wizerunku pięknego Rudolfa Valentino manifestował się nie tylko w zjadliwych uwagach Amerykanów, ale także wśród opinii naszych rodzimych krytyków. W popularnej *Historii filmu dla każdego* Jerzy Płażewski charakteryzuje aktora następująco²⁸ (podkreślenia moje): *Włoski tancerz, naturalizowany w Ameryce, pozujący na Hiszpana, miał ogniste, czarne oczy, prześliczne, ukośne baczki i wzięcie eleganckiego fryzjera*. Na ekranie Płażewski widzi jedynie *żałosnego kabotyna, śmiesznie wywracającego oczyma i niby to groźnie marszczącego swe k o b i e c e brwi*. Mało tego, Valentino jest bohaterem *najbardziej oglupiającej legendy w dziejach kina*, a jego sukces oraz wiara wytwórni w aktora są dla Płażewskiego *niewiarygodne*. Z opinii tych wyraźnie wynika, że Valentino prawdziwym aktorem nie jest, jedynie pozuje, udaje, podszywa się – pod idealnego mężczyznę (kochanka), jego warsztat aktorski zostaje dosadnie określony jako *prymitywny*, zaś jak na *bożyszcze kobiet* Valentino jest zdecydowanie zbyt ładny. Jego wizerunek okazuje się niewybaczalny, ponieważ ma także pewne cechy kobiece oraz bezgraniczne uwielbienie kobiet. Wszystko to czyni aktora godnym pożałowania i podatnym na satyrę obiektem drwin.

Przyczyną takiej oceny był fakt, że realizował on stworzony przez kobiety ideał, *typ androgyniczny, który łączył w sobie słabości obu płci*²⁹ i dokonywał w ten sposób na tyle skutecznej transgresji przyjętych norm związanych z gender, że wywoływał niepokój przez prowokacyjne naruszenie porządku dominującego, co prowokowało protesty i strategie obronne w postaci „wyszydzania” ze strony narzucającej ten porządek frakcji heteroseksualnych, białych mężczyzn. Sam fakt posiadania przez Valentino milionów fanek na całym świecie sprawiał, że postrzegali oni zawód uprawiany przez aktora, utrzymującego się z uwielbienia kobiet, jako zajęcie mało „męskie”. Kulminacją tego rodzaju ataków prasy (dziennikarzy-mężczyzn) był artykuł z „Chicago Tribune” opublikowany w okresie premiery *Syna szejka*, w którym anonimowy krytyk bezpośrednio oskarżał aktora o zniewieściałość i negatywny wpływ na amerykańskich mężczyzn, przywołując jako przykład automaty z pudrem, które zostały zainstalowane w męskich toaletach, w domniemaniu dla osobników chcących naśladować idola („Powder Puff”³⁰). Poruszony do żywego w poczuciu swojej męskości Valentino wyzwał dziennikarza na walkę bokserską, która jednak nigdy nie doszła do skutku.

Natasha Rambova, żona Valentino, miała udział w kontrowersji wokół dwuznacznego wizerunku aktora: kreowała dla niego kostiumy nie tylko filmowe, ale także w życiu prywatnym. W pierwszym przypadku komentarze wywołały jej projekty w filmie *Młody radża*. Zachowały się fotosy z filmu, przedstawiające praktycznie nagiego Valentino w kostiumie sporządzonym prawie wyłącznie z różnej wielkości pereł. Do publicznego obiegu trafiły (ujawnione w trakcie procesu aktora o bigamię) także prywatne zdjęcia pary, na których Valentino widnieje wystylizowany przez Natashę na obraz i podobieństwo Wacława Niżyn-

skiego z *Popołudnia fauna*, w skąpym kostiumie leśnego fauna właśnie. Wizerunki te są nieodparcie androgyniczne, nasycone erotyzmem, potęgowanym przez egzotykę i etniczność modelu. Pięknie uformowane ciało tancerza, namaszczone i pozbawione owłosienia i zarostu, zostaje potraktowane jak element dekoracyjny. Natasha, która kilka lat wcześniej sama należała do grupy baletowej Theodore Kosloffa, znajdowała się pod wpływem estetyki *Les Ballets Russes*, projektantów Léona Baksta i Erté oraz twórczości Aubreya Beardsleya, a wszystkie jej projekty były przesiąknięte swoistą aurą dekadencji.

Kariera filmowa Valentino była pierwszym przykładem kultu i celebracji ciała męskiego na tak wielką skalę. Współczesny aktorowi anonimowy psycholog, wypowiadając się w plotkarskiej gazecie na temat fenomenu Valentino, nazwał aktora „męską Heleną Trojańską”³¹. Zaskakujące, szczególnie dla widzów znających jedynie *Szejkę*, sceny męskiej toalety obecne w *Krwi na piasku* i *Monsieur Beaucaire*, w sposób zamierzony pokazują ciało Valentino w pełnej krasie, jak piękny obiekt wystawiony na pokaz. W *Krwi na piasku* Valentino jako Juan przebiera się na corridę za parawanem w kwiatki, jego umięśniony tors jest jednak widoczny. Juan korzysta też z pomocy asystenta, który myje mu i obsypuje talkiem stopy, zakłada pończochy oraz pomaga wdziać obcisły i podkreślający figurę strój torreadora. Rytuałowi temu przygląda się publiczność wewnątrzdiegetyczna, w dodatku męska. Podczas tych przygotowań Juan lubi zapraszać gości i prowadzić z nimi pogawędkę. Przyjemność widzów ma źródło w oglądaniu bohatera w roli obiektu erotycznego, co sprawia, że wizerunek Valentino jest postrzegany jako zniewieściany. Zostaje on postawiony w takiej funkcji, jaką dotychczas pełniło ciało kobiece. Według współczesnych Valentino był dumny ze swoich muskułów i lubił wystawiać je na pokaz, drocząc się nieco ze swoją kobietą publicznością kinową. Wszystkie te elementy miały swoje znaczenie także dla campowego odbioru twórczości aktora w latach 60. i później, który dzielił z Mae West.

Podobnie jak Valentino zyskał sobie wiele przydomków związanych z jego statusem idealnego kochanka, West była znana współczesnym jako *królowa krągłości, syrena seksu i sensacji, hollywoodzka dziewczyna-kawaler numer jeden, pierwsza kobieta gangster*, a nawet *kobiety Babe Ruth ekranu*³². Trzy ostatnie z wymienionych epitetów wskazują na wyraźne postrzeganie elementu „męskości” w wizerunku West. Aktorka przejmując rolę męską, dokonując inwersji i traktując mężczyzn jak obiekty seksualne, co wyraźnie widać w filmie *Nie jestem aniołem*, w którym mówi opiekunowi pewnego atlety: *Przecież nie zrobię mu krzywdy, chcę tylko dotknąć jego muskułów*, co też oczywiście robi. Na wypowiedź Cary Granta w tym samym filmie: *Mógłbym być twoim niewolnikiem*, West odpowiada: *Myślę, że to się da załatwić*. To ona kontroluje mężczyzn, którzy zostają sprowadzeni do statusu dzikich bestii, kolekcjonuje ich tak jak porcelanowe figurki, które mają ich reprezentować: zdjęcie szefa cyrku stoi koło figurki skunksa, a fotografia bogatego, lecz naiwnego adoratora, koło podobizny jelenia. Pocieszając koleżankę z cyrku, West pokazuje jej kufer z pamiątkami i zdjęciami od wielu mężczyzn i tłumaczy: *Znajdź ich, otumaniaj i zapomnij o nich oraz: Bierz tyle, ile możesz dostać i dawaj jak najmniej*.

Colette wyraziła kobiece poglądy na *blond diabolicę*³³, zarzucając innym krytykom, że niepotrzebnie wytykają aktorce jej nadwagę, wiek i cynizm. Dla

Colette cechy te są manifestacją niezależności West, która w przeciwieństwie do tych wszystkich „nudnych” ekranowych bohaterek nie wychodzi za mąż pod koniec filmu, nie umiera, nie zostaje porzucona ani nie roztkliwia się nad przemijającą młodością. Nie posiada też typowej rodziny, męża ani dzieci, ani na ekranie, ani w życiu. *Zuchwalstwo* według Colette to cecha przede wszystkim męska, albo raczej mężczyznom przypisywana, a West nowatorsko wprowadziła ją na ekran, z *nonszalancją kobiety dowcipnej i zawziętością handlarza*. Mae West dla francuskiej powieściopisarki to *auteur*, kobieta samodzielnie tworząca i kontrolująca najważniejsze aspekty swoich filmów i ról, *dzielna przeciwniczka mężczyzny, używająca tej samej broni, co on*. Jeanine Basinger odczytuje również postać Rudolfa Valentino jako *auteura* argumentując, że w latach 1921–1926 aktor wystąpił w 14 filmach, wyprodukowanych przez różne studia i reżyserowanych przez różnych reżyserów, co wskazuje na gwiazdę jako główną siłę sprawczą³⁴, jak w przypadku West.

W jednym z wywiadów Mae West powiedziała, że jest *kobiecy ego*³⁵. Krytyka feministyczna odczytuje styl West jako zamierzoną i ironiczną kobiecą maskaradę, której częścią były przesadnie dekoracyjne, fetyszystyczne kostiumy, podkreślające żeńskie atrybuty, biust i biodra, w karykaturze kobiecej figury. Cała postać West unaocznia fakt, że tożsamość kobieca zawsze jest maskaradą. Dla Pameli Robertson West jest odczytywana jako *female impersonator*, ponieważ wygląda groteskowo, jak mężczyzna w *dragu*, żart z kobiety, a nie kobieta³⁶. W rzeczywistości West stworzyła swój wizerunek na podobieństwo *female impersonators* jej współczesnych, jak Bert Savoy, który stosował podobny styl bycia i dowcip na scenie. Tytułem anegdoty warto wspomnieć, że w 1920 roku Valentino wystąpił w zapomnianym dziś filmie *The Adventuress*, gdzie partnerował słynnemu *female impersonator*, Julianowi Eltinge, który grał w filmie główną rolę kobiecą³⁷.

Kiedy jestem dobra, jestem bardzo dobra, ale kiedy jestem zła, jestem jeszcze lepsza – stwierdza Mae West w *Nie jestem aniołem*. Publiczność lat 60. i 70., nowi odbiorcy twórczości aktorki, na pewno by się z tą opinią zgodzili. Mae West i Rudolf Valentino byli znani, każde z osobna, jako „najlepsi najgorsi aktorzy na świecie”. Ich ekranowe wizerunki stały się podatne na campowy odbiór, spopularyzowany w latach 60. przez Susan Sontag w eseju *Notatki o campie*³⁸, prezentującym camp jako styl wyzwalaający intelektualnie, sposób patrzenia na świat w kategoriach estetyki, ekstrawagancji i frywolności. Camp to swoisty proces kulturalnego recydingu, podszytego nostalgią i ironicznym dystansem, polegający na wyszukiwaniu niemodnych, zapomnianych czy uznanych za niegustowne obiektów oraz nadawaniu im nowych znaczeń, przy waloryzowaniu ich w kategoriach sztuczności, przesady i stopnia stylizacji. Podejście to zawiera dwuznaczną mieszankę sympatii i szyderstwa w stosunku do campowych obiektów, na tyle nieodpowiednich i nieprzystających do współczesnego „dobrego” smaku, że stawały się zabawne i podatne na parodię. To samo dotyczyło osób o podobnych cechach.

Dzisiaj typ urody, jaki reprezentuje Valentino, jest czymś anachronicznym, nie jest tak pociągający jak kiedyś, podobnie jak to, co reprezentował, wyszło z mody. Postać stworzona przez Mae West była uznawana za anachroniczną jeszcze w latach 20. W latach 60. wizerunki obu gwiazd stały się podatne na campowe odczytania, zgodnie z powyższymi kategoriami oraz ze względu na spe-

cyficznie seksualność przez nich reprezentowaną: *Gust campu czerpie z na ogół nieświadomionej prawdy o smaku: najbardziej wyrafinowana forma atrakcyjności seksualnej (...) polega na postępowaniu wbrew własnej płci. W bardzo męskich mężczyznach najpiękniejszy jest właśnie jakiś element kobiecości, w najbardziej kobiecych kobietach najpiękniejszy jest jakiś rys męski... Sprzymierzone z gustem campu do obojactwa jest coś, co się wydaje zupełnym przeciwieństwem, lecz nim nie jest: lubowanie się w przesadnym podkreślaniu cech płci i osobistych manierizmów*³⁹.

Wizerunki ekranowe Rudolfa Valentino i Mae West reprezentują właśnie takie związki z androgynicznością. Związki Mae West z campowym stylem i odbiorem mają jednak dłuższe korzenie niż postać Valentino, która została uznana za campową dopiero w latach 60. Campowy styl wywodzi się z subkultury gejowskiej i jako termin, o nieco innym znaczeniu, był popularny już w latach 20. i stosowany przez samą West w jej sztukach. West wspomina: *Homoseksualści, których spotkałam, byli zazwyczaj chłopakami z chóru w spektaklach, w jakich występowałam. Wydawali mi się zabawni, mieli wspaniałe poczucie humoru. Szaleli za mną i moimi kostiumami. Byli pierwszymi osobami, które imitowały mnie w mojej obecności*⁴⁰. Camp w latach 20. i 30. oznaczał parodiowanie silnych kobiet w ramach ekspresji tożsamości w subkulturze gejowskiej i manifestował się przez zniewieściałe zachowanie, używanie przez homoseksualistów żeńskich imion i kobiecych kostiumów we frywolnej parodii ról związanych z gender. Kreując swój wizerunek, West zapożyczyła elementy gejowskiego stylu campowego, włącznie z jego specyficznym humorem. Campowy element osobowości West był znany i odbierany jako taki w gejowskiej subkulturze lat 30.: *Mae West było popularnym drag-imieniem już we wczesnych latach 30.*⁴¹. Oznaczało to, że *drag queens* przebierały się za postać stworzoną przez West, przyjmując także jej nazwisko na *drag balls*. Na łamach *Vanity Fair* George Davis w 1934 roku skomentował postać West, wyrażając opinię, która przylgnęła do aktorki już do końca jej kariery: *Kochana pani, nie mogę pani złożyć większego hołdu, jak tylko mówiąc, że moja miłość do pani zaleczyła ranę w moim sercu spowodowaną śmiercią jedynego w swoim rodzaju Berta Savoya. Kocham panią, panno West, ponieważ to pani jest najwspanialszym „female impersonator” wszechczasów*⁴².

Pamela Robertson interpretuje personę West w kategoriach campu femninizystycznego: sposób, w jaki aktorka łączyła seks z humorem, parodiował sam koncept symbolu seksu⁴³. Wizerunek West charakteryzował się kojarzoną z klasami niższymi przesadą. Aktorka potrafiła włożyć na siebie kostium ozdobiony cekinami, koronkami, futrem i strusimi piórami naraz, dopełniając całości akcesoriami w postaci imponującej diamentowej biżuterii, kapeluszy, parasolek oraz mocnym makijażem i skomplikowaną, pełną loczków fryzurą. Stanowiła idealny i frywolny wzór do naśladowania dla wyznawców campu. Luksusowe otoczenie w filmach gwiazdy było zazwyczaj przedłużeniem jej kostiumu, barokowo przeładowane przedmiotami, takimi jak marmurowe posągi, lustra i zwierzęce skóry, należącymi do ulubionych dekoracji campowych. Przede wszystkim jednak ironiczne i zawierające element autoparodii poczucie humoru typowe dla West wyrażało jej campową osobowość, zarówno przez dowcipne kwestie dialogowe, jak i w momentach przedstawiających frywolną zabawę z gender oraz podczas awansów seksualnych wobec jej ekranowych partnerów, które ze względu na

męskie cechy seksualności West w roli agresora zawierały element inwersji: w *Jedź na Zachód młody człowieku* jako gwiazda filmowa Mavis, uwięziona w prowincjonalnym pensjonacie ze względu na awarię auta, usiłuje uwieść prowincjonalnego wynalazcę, Buda (Randolph Scott), w kostiumie mającym ewokować wiejskie otoczenie: kiścią sztucznych owoców w dekolcie i kokardkami we włosach (West ma tu 45 lat), a nawet kładąc się na snopku siana! Do Buda zwraca się z następującymi uwagami: *Masz piękne włosy jak na mężczyznę oraz: bardzo chciałabym zobaczyć twój model*, a podczas tańca w salonie nawet klepie go po siedzeniu. Dla widzów w latach 60. dodatkowy „smaczek” stanowiła wiedza na temat orientacji seksualnej jej filmowych partnerów – o więcej niż przyjacielskim związku Cary Granta i Randolpha Scotta krążyły pogłoski w Hollywood. Campową filozofię West wyraziła w *Every Day's a Holiday*, kończąc zdanie za przyszłego burmistrza: *Każdy potrzebuje pracy, miejsca do spania, czegoś do jedzenia i...* West: *...diamentowej tiary*. W *Mojej małej ptaszynie*, podczas napadu Indian na pociąg, strzały psują West widok, a ponieważ mężczyźni wokół niej sobie nie radzą, bohaterka postanawia wziąć sprawy w swoje ręce i to bardzo skutecznie: Indianie zostają przez nią wystrzelani co do pióropusza. Podchwytywano i używano campowych kwestii z jej filmów, takich, jak nieśmiertelna: *Beulah, obierz mi winogrono!* czy: *Liczą się nie mężczyźni w twoim życiu, ale życie w twoich mężczyznach z Nie jestem aniołem*.

Podczas prawie 30-letniej przerwy w karierze filmowej aktorka pojawiała się na scenie, w radiu i telewizji, a od 1954 roku miała w Las Vegas własny show, który zdobył dużą popularność. West była wynoszona na scenę na kanapce umieszczonych na ramionach umiędzionych i skąpo odzianych młodych mężczyzn. Dawna ekranowa osobowość Mae West, kostiumy oraz teksty z filmów były częścią jej występu. West stworzyła show z myślą o rozrywce dla kobiet, pokazujący atrakcyjne i prawie nagie męskie ciała w stylu parodiującym kluby strip-tizowe dla mężczyzn. Kobięca widownia nie zawiodła, ale campowy aspekt całego przedsięwzięcia oraz ikoniczny status West w subkulturze gejowskiej przyciągał także tę ostatnią widownię. Z „królowej seksu” West przekształciła się w latach 60. w „królową campu”, tym razem zupełnie otwarcie, ponieważ camp stał się zjawiskiem zasymilowanym przez kulturę popularną. Zainteresowanie aktorką zostało rozbudzone na nowo, stała się nagle ponownie modna, a renesans jej twórczości sprawił, że mimo zaawansowanego wieku zaproponowano jej udział w dwóch filmach klasy B, *Myrze Breckinridge* (Michael Sarne, 1970) i *Sextette* (Ken Hughes, 1978).

Oparty na powieści Gore’a Vidala film *Myra Breckinridge* opowiada o geju, który z Myrona dzięki operacji przekształca się w Myrę (Raquel Welch) i zaczyna zarządzać szkołą aktorską. Mae West zagrała w filmie Leticie Van Allen, hollywoodzką agentkę specjalizującą się w rekrutacji młodych mężczyzn do filmów i własnej sypialni. Reżyser filmu stwierdził, że zatrudnił West, ponieważ na ekranie funkcjonuje ona jako *drag queen*, mężczyzna w kobiecym przebraniu, właśnie ze względu na skojarzenia, jakie budzi jej wizerunek ekranowy. West wystąpiła jedynie w kilku epizodach, wypadając jak groteskowa karykatura swojego wizerunku z lat 30. i recytując swoje najbardziej znane kwestie oraz kwestie jej przypisywane, jak następujące nawiązanie do uwagi wypowiedzianej niegdyś przez Katarzynę Wielką: *Jestem dziś zmęczona. Jeden z nich będzie musiał sobie*

pójść – tekst ten West wypowiada, patrząc na kolejkę młodych mężczyzn przed swoim gabinetem. Z wiekiem aktorka zaczęła się coraz bardziej upodabniać do mężczyzny w przebraniu, a jej postać stała się w jeszcze większym stopniu sztuczna i niewiarygodna. W tekstach o West już zawsze nawiązywano do tego aspektu jej wizerunku.

Film *Sextette* aktorka nakręciła w wieku 84 lat, na trzy lata przed śmiercią – zmarła 22 listopada 1980 roku w Hollywood. West wcieliła się w legendę kina, Marlo Manners, która wychodzi za mąż po raz szósty, za angielskiego arystokratę, granego przez młodego Timothy Daltona. Wśród pozostałych mężów, z których większość chciałaby do niej wrócić, znaleźli się Ringo Starr, Tony Curtis i George Hamilton. Film stanowił rodzaj campowego holdu dla West, stwarzając jej okazję do ponownego przywdziania wszystkich kostiumów i wypowiedzenia po raz kolejny swoich najbardziej znanych kwestii oraz kilku nowych: *Czy to pistolet w twojej kieszeni, czy cieszysz się na mój widok?* Film wywołał bardzo ostre ataki krytyków, z których niewielu zauważyło, że wiekowy mężczyzna otoczony młodymi kobietami nie wywołałby takiego skandalu. Oba filmy są jednak tylko błędym i bardziej wulgarnym odzwierciedleniem poprzedniego okresu świetności aktorki i jako próby campu zamierzonego poniosły klęskę komercyjną i artystyczną. W latach 20 i 30. West tworzyła camp, w latach 60. i 70. stała się campowym obiektem, człowiek i legenda zlały się w jedno.

Na campowe odczytania w tym kontekście stał się podatny również wizerunek Rudolfa Valentino jako camp w większości niezamierzony. Teatralność gestów i przesadność wyrazu typowa dla kina niemego, niedoskonałości techniczne, niepoważne fabuły większości filmów aktora, karykaturalne postaci, w które się wcielał, nostalgiczność i fałszywa egzotyka oraz manieryzmy Valentino sprawiły, że jego filmy, przede wszystkim najbardziej znane, *Szejk* i *Syn szejka*, stały się idealnym obiektem podatnym na campowe odczytania. *Szejk* został uznany za film kiczowaty już w latach 20. Z dzisiejszej, nostalgicznej perspektywy jest uroczy i dla osób nastawionych campowo – bardzo zabawny. Alexander Walker porównuje go nawet do komiksu⁴⁴. Nic szybciej nie wychodzi z mody niż filmowe sceny miłosne, ponieważ każde pokolenie ma własne wzorce. Stąd pełne patosu, sentymentalne kwestie, jak ta wypowiedziana przez Lady Dianę w *Szejk*: *W twoich ramionach już się nie boję, Ahmedzie, moja pustynna miłości, MÓJ SZEJKU*, wywołują śmiech. Fakt, że Ahmed śpiewa serenadę, *Beautiful Dreamer*, pod oknem wybranki w filmie niemym nie pozostał niezauważony, tak samo, jak to, że Diana w momencie porwania ma na sobie strój jeździecki. Stanowią z Ahmedem interesujący kontrast, ponieważ ona posiada bardziej męski wizerunek od niego – jego szaty są bardziej zwiewne i mówi do niej nawet: *Uroczy z ciebie chłopiec*. Parodia *Szejka* z lat 20. podkreślała właśnie te elementy genderowej inwersji, które były zauważalne w najbardziej przecież macho roli Valentino: Will Rogers w skeczu dotyczącym *Szejka* z filmu *Big Moments from Little Pictures* (1922) pojawia się jako shejk ze szminką na ustach i umalowanymi oczyma, palący papierosa w niedwuznacznie zniewieściały sposób. Nie zwraca uwagi na kobiety wokół, dopóki nie pojawia się jedna w... spodniach. *Szejka* można było sparodiować na różne sposoby, ale wybrany został właśnie ten motyw, kwestionujący męskość Valentino. Podobną scenę zawiera film *Czarny orzeł*, o której wspomniałam wcześniej: Katarzyna Wielka jest star-

szą, noszącą się po męsku kobietą w skromnym mundurze, z krótko obciętymi włosami, która występuje w roli seksualnego agresora, co stanowi odwrócenie ról z *Szejka*. Przy niej Dubrovsky nie tylko jest młodszy, ładniejszy i ma lepszy makijaż, dodatkowo jego mundur jest bardziej ozdobny niż strój Katarzyny, bohater dysponuje także „prześlicznymi” baczkami.

Parodiując *Krew na piasku*, Rogers wyśmiewa się już z samego aktora bezpośrednio, kontrastując filmowe męstwo Valentino z jego pozaekranową troską o własne bezpieczeństwo. Po nakręconej scenie Rogers jako Valentino ubiera się elegancko, nakłada szal i jasny płaszcz (w nawiązaniu do dandysowskiego stylu Valentino w życiu prywatnym), a z krowy, która grała byka, zostają zdjęte rogi, po czym pojawia się napis: *Te sceny walki z bykiem są zawsze mniej lub bardziej niebezpieczne*. Wizerunek aktora jako supermężczyzny kolejny raz zostaje podany w wątpliwość.

Campowe przykłady można znaleźć także w innych filmach Valentino. W *Synu szejka* uwięziony przez bandytów Valentino w roli Ahmeda zostaje powieszony za ręce w pozycji Chrystusowej, w której przypomina męczennika, św. Sebastiana, gejowską ikonę – pięknego mężczyznę, torturowanego nie tylko za swoją wiarę, ale także za swoje niedostępne dla oprawców piękno fizyczne. Z obnażoną piersią i w rozdartej koszuli Valentino zostaje poddany dwuznacznym torturom: biczowaniu i szczypaniu. Obecnej w filmie karykatury orientalizmu dopełniają groteskowe postaci karła i olbrzyma, których przyjaźń jest podszyta odrobiną sadomasochizmu. Obsesyjny mizoginizm bandytów (*Kiedy chcę żony – gwizdę, nie wiem, jak się nazywa*) jest tak ekstremalny, że staje się zabawny w filmie, który poza tym zawiera takie kwestie, jak następująca: *Niech Allah przeklnie wszystkie tancerki. Ich usta pełne zapomnienia sprawiają, że młodzi mężczyźni głupieją*. W *Krwii na piasku*, w pełnym orientalnego przepychu i przypominającym harem domu Doñii Sol, jej wyglądający jak wschodni niewolnik służący, odziany tylko w złote szorty i turban, zapala Juanowi i Sol wyglądające jak cukierki papierosy (są w paski) w bardzo specyficzny zresztą sposób – żarzącym się węgielkiem, trzymanym w specjalnych szczypcykach. Zazwyczaj pięknie wymodelowane brwi Valentino (nazwane przez Płażewskiego *kobiecy*) zostały w filmie celowo podkreślone, są krzaczaste i zrastają się na środku czoła, jako autoironiczny komentarz igrający z dopracowanym ekranowym wizerunkiem aktora. Campowy humor samego Valentino manifestował się także w życiu prywatnym: aktorowi Ramonowi Novarro, homoseksualiście, ofiarował w prezencie odlew penisa z brązu, w stylu Art Deco, z własnoręcznym podpisem w srebrze. Podobnie jak Mae West, aktor przejawiał ekstrawagancki gust, lubił złotą biżuterię – nosił bransoletę „niewolnika”, prezent od Natashy, który nie wpływał pozytywnie na jego „męski” wizerunek, preferował ciężkie zapachy i płaszcze obramowane szynszylą⁴⁵.

Wizerunki Mae West i Rudolfa Valentino stały się ikonami kultury popularnej. W drugiej części sagi o hollywoodzkich ekscesach Kenneth Anger zamieścił zdjęcia kondomów „Szejka”, z rysunkiem szejka na koniu na pokrywie metalowego pudełeczka, w którym były sprzedawane od roku 1936, po trzy za 50 centów⁴⁶. W latach 60. twarz West trafiła na kartki pocztowe, broszki, plakaty. Już w 1934 roku Salvadore Dali wykonał płótno, na którym twarz Mae West zostaje przekształcona w surrealistyczną scenę teatralną: oczy są obrazami, usta

to słynna czerwona kanapa, a loki przypominają sceniczną kurtynę. Pod koniec lat 40. West była opisywana jako *amerykańska instytucja... tak ukochana i niezniszczalna jak Kaczor Donald*⁴⁷. W przeciwieństwie do Valentino, który cierpiał z powodu utraty kontroli nad swoim życiem, zgodnie z tym, co pisał współczesny mu krytyk H.L. Mencken: *Był dokładnie tak samo uszczęśliwiony, jak mały chłopiec całowany przez dwieście grubych ciotek*⁴⁸, West uwielbiała być „instytucją” i grać postać, którą sama stworzyła. Istniała różnica w kontrolowaniu wizerunku przez obie gwiazdy: West aktywnie wykreowała swoją personę, w przypadku Valentino została ona w nim zauważona i wydobyta przez kobiety.

Do wspólnych cech ekranowych wizerunków Mae West i Rudolfa Valentino należy manifestowana przez nich na ekranie miłość własna i duma ze swoich atrybutów. Podczas stosunkowo krótkotrwałych karier filmowych oboje zaprezentowali publiczności zupełnie nowe typy fizyczne bohaterów oraz unikatowe osobowości, wcielając w życie campowe „bycie jako granie roli”. Ogólnie słabe fabuły ich filmów opierały się głównie na charyzmie gwiazdy i miały niewiele napięcia, poza napięciem erotycznym rzecz jasna. Spektakl manieryzmów i cielesności charakteryzujący się statycznymi pozami i specyficznymi gestami oraz kostiumami i akcesoriami stanowił podstawę wizerunków obu gwiazd. Wspólne źródła w niższych formach rozrywki przyczyniły się do dokonania przez obie gwiazdy transgresji przyjętych ról związanych z gender i rasą oraz spowodowania wielu kontrowersji z nich wynikających, zmieniając i wzbogacając oblicze kultury popularnej na zawsze. West była jednocześnie seksowna i była parodią seksu, będąc równocześnie obiektem seksualnym i seksualnym podmiotem⁴⁹. To samo można powiedzieć o Valentino. Aktorzy ci nie tylko opierali się konwencji, ale podejmowali prowokacyjne działanie względem obowiązujących norm, przełamując tabu związane z różnymi formami wyrażania seksualności filmowej. Seksualność emanująca z ekranu w sposób kontrowersyjny stanowiła centrum ich uroku i dokonywała destabilizacji dotychczasowych standardów męskości i kobiecości w sposób wcześniej niespotykany. Marybeth Hamilton pisze, że *West sama w sobie stała się enigmatyczną fabułą*⁵⁰ – źródłem i treścią swoich filmów, jak Valentino dla wcześniejszej generacji lat 20. Charakterystyczny, ironiczny śmiech West, którym podkreślała prawie każdą wypowiedzaną kwestię, sprawia wrażenie, jakby aktorka śmiała się z jakiegoś prywatnego żartu. Podobnie jak w przypadku West, każdy chciał wiedzieć, co kryje się we wnętrzu bohaterów granych przez Valentino, jakie uczucia kotłują się w tej pięknej, nieco mrocznej twarzy, co do których widz mógł stworzyć własną interpretację. Magnetyzm oparty na niedopowiedzeniach, stwarzający wielość takich interpretacji, stanowi klucz do sukcesu gwiazdy, która kryje tajemnicę. Jak pisze Janine Basinger, *Valentino zawsze wygląda sexy, ale jego seksualna natura nie zawsze jest określona i jak by to powiedziała Mae West, Valentino można było zdobyć, ale nie jest jasne, co zdobycie go miałoby oznaczać*⁵¹. Jasny jest natomiast fakt, że filmy obu gwiazd również dzisiaj ogląda się z dużą przyjemnością, choć nie ma w nich już nic szokującego, oczywiście poza samą niepowtarzalną charyzmą Mae West i Rudolfa Valentino.

PATRYCJA BIESZK

- ¹ Cyt. za: G. Studlar, „*Optic Intoxication*”: *Rudolph Valentino and Dance Madness*, w: *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, Columbia University Press, New York 1996, s. 151.
- ² Autorka modnych wówczas romansów powieściowych.
- ³ A. Walker, *Rudolph Valentino*, Film Tree Books, London 1976, s. 22.
- ⁴ Tamże, s. 24.
- ⁵ G. Studlar, dz. cyt., s. 160.
- ⁶ Tamże, s. 170.
- ⁷ J. Basinger, *Silent Stars*, Alfred A. Knopf, New York 1999, s. 267.
- ⁸ A. Walker, dz. cyt., s. 8.
- ⁹ Cyt. za J. Basinger, dz. cyt., s. 279.
- ¹⁰ Tamże, s. 282.
- ¹¹ G. Studlar, dz. cyt., s. 175.
- ¹² J. Basinger, dz. cyt., s. 277.
- ¹³ Tamże, s. 284.
- ¹⁴ A. Walker, dz. cyt., s. 110.
- ¹⁵ M. Hansen, *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*, „Cinema Journal”, 1986, nr 4, s. 21.
- ¹⁶ A. Walker, dz. cyt., s. 68-69.
- ¹⁷ Tamże, s. 103.
- ¹⁸ D. I. Grossvogel, *A Darkness of the Blood: Rudolph Valentino*, w: *Vishnu on Hollywood: The Changing Image of the American Male*, The Scarecrow Press Inc., Lanham 2000, s. 21.
- ¹⁹ M. Hamilton, *The Queen of Camp: Mae West, Sex and Popular Culture*, Harper-Colins Publishers, London 1996, s. 11.
- ²⁰ Tamże, s. 51.
- ²¹ Tamże, s. 19-20.
- ²² Tamże, s. 43.
- ²³ Tamże, s. 124.
- ²⁴ Tamże, s. 103.
- ²⁵ Tamże, s. 182.
- ²⁶ Zob. J. Weintraub (wyd.), *The Wit and Wisdom of Mae West*, Avon Books, London 1970, s. 27.
- ²⁷ M. Hansen, dz. cyt., s. 25.
- ²⁸ J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, WaiF, Warszawa 1977, s. 78.
- ²⁹ G. Studlar, dz. cyt., s. 151.
- ³⁰ Cyt. za: tamże, s. 10.
- ³¹ J. Basinger, dz. cyt., s. 287.
- ³² Cyt. za P. Robertson, „*The Kinda Comedy that Imitates Me*”: *Mae West's Identification with the Feminist Cmp*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, D. Bergman (wyd.), University of Massachusetts Press, Amherst 1993, s. 163. Babe Ruth był gwiazdą amerykańskiego baseballu.
- ³³ Colette, *Colette at the Movies: Criticism and Screenplays*, Frederic Ungar Publishing Co., New York 1980, s. 62-62.
- ³⁴ J. Basinger, dz. cyt., s. 11.
- ³⁵ R. Curry, *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, s. 22.
- ³⁶ P. Robertson, dz. cyt., s. 159.
- ³⁷ E. Golden, *Golden Images: 41 Essays on Silent Film Stars*, McFarland and Company Inc., Jefferson 2001, s. 187.
- ³⁸ S. Sontag, *Notes on Camp*, w: *Against Interpretation*, Vintage 1994.
- ³⁹ Tamże, s. 311-312.
- ⁴⁰ M. West, *Goodness had Nothing To Do With It*, MacFadden-Bartell, New York 1970, s. 91-92.
- ⁴¹ G. Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Basic Books, New York 1994, s. 51.
- ⁴² G. Davis, *The Decline of the West*, „Vanity Fair”, May 1934, s. 82.
- ⁴³ P. Robertson, dz. cyt., s. 164.
- ⁴⁴ A. Walker, dz. cyt., s. 47.
- ⁴⁵ K. Anger, dz. cyt., s. 163.
- ⁴⁶ K. Anger, *Hollywood Babylon II*, E. P. Dutton, Inc. New York 1984, s. 8.
- ⁴⁷ Cyt. za M. Hamilton, dz. cyt., s. 219.
- ⁴⁸ Cyt. za J. Basinger, s. 290.
- ⁴⁹ P. Robertson, dz. cyt., s. 163.
- ⁵⁰ M. Hamilton, dz. cyt., s. 173.
- ⁵¹ J. Basinger, dz. cyt., s. 290.