

TRZY FILMY, DWIE KSIĄŻKI, SIEDEM DEKAD: PROBLEM „UCHODZENIA ZA” U JOHNA STAHLA, DOUGLASA SIRKA I ROBERTA BENTONA

Joanna Hebda | Warszawa

ABSTRAKT

Autorka analizuje w artykule trzy filmy oparte na dwóch powieściach: *Imitację życia* w reżyserii Johna Stahla z 1934 roku, *Zwierciadło życia* Douglasa Sirka z 1959 roku – będące adaptacjami *Imitation of Life* Fannie Hurst – oraz *Piętno* Roberta Bentona z 2003 roku, ekranizację książki Philipa Rotha pod tym samym tytułem, pod względem przedstawionych w nich bohaterów „uchodzących za”, czyli Afroamerykanów udających osoby białe oraz problemów związanych z tożsamością, rasą i więzami rodzinnymi wywołanymi przez ich decyzje. Różnica 70 lat jaka dzieli pierwszy i ostatni z omawianych filmów, pozwala przyjrzeć się dokładnie, jak zmienił się sposób przedstawiania problemu tożsamości rasowej i dyskryminacji ze względu na pochodzenie w kulturze amerykańskiej głównego nurtu.

słowa kluczowe: rasa, *passing*, Philip Roth, Fannie Hurst, film, *Imitacja życia*, *Zwierciadło życia*, *Piętno*

Pisanie o kwestiach rasowych w Stanach Zjednoczonych przysparza kłopotów wynikających chociażby z niezaistnienia w naszym (europejskim, polskim) obszarze kulturowym pewnych zjawisk i problemów

związanych z tak traumatyczną przeszłością, jaka charakteryzuje społeczność afroamerykańską w USA. Tamtejszy dyskurs rasowy, często w niezrozumiały dla nas sposób, nadwrażliwy jest na punkcie licznych słów, wyrażen czy żartów: to, co dla nas może być absurdem, dla osób czarnoskórych za Atlantykiem staje się kluczowe w walce o ich miejsce w społecznej świadomości. Pisanie o tych problemach w języku polskim stwarza ponadto zawiłości leksykalne, spowodowane brakiem precyzyjnych pojęć lub tłumaczeń, dlatego też we wstępie przybliży kilka terminów niezbędnych dla zrozumienia omawianych filmów.

Pierwszym, najważniejszym pojęciem jest słowo *passing*, wyodrębnione z frazy *passing as*, oznaczającej „uchodzić za” – stąd, opisując Peolę, Sarę Jane i Colemana, będę mówić o postaciach „uchodzących za”. Fraza ta, stosowana w przypadku osoby z mniejszości (czy to rasowej, czy seksualnej, czy innej) oznacza kogoś, kto z racji swojego zewnętrznego wyglądu i zachowania może udawać przedstawiciela białej, heteroseksualnej, cisplciowej¹ większości. W przypadku osób z mniejszości rasowych i etnicznych „uchodzić za” mogą ludzie o jasnym odcieniu skóry i „europejskich” rysach twarzy. Innym pojęciem, jakiego używam, jest „nie-biały”, proste tłumaczenie słowa *nonwhite* oznaczającego osobę z którejkolwiek z mniejszości rasowych i etnicznych o kolorze skóry innym niż biały – a więc m.in. Latynosów, Azjatów, Afroamerykanów i Indian.

Do problemu „uchodzenia za” wśród społeczności afroamerykańskiej przyczyniły się dwa zjawiska: niewolnictwo i zasada „jednej kropli”². W czasach niewolnictwa, biali posiadacze często gwałcili lub brali jako kochanki swoje pracownice, w efekcie płodząc z nimi dzieci o mieszanej rasie. Po kilku pokoleniach potomkowie z takich związków mieli bardzo jasną skórę i europejskie cechy wyglądu (np. działacz afroamerykański Booker T. Washington miał szare oczy i rude włosy; współczesnymi przykładami jasnoskórych dzieci z mieszanych związków są np. aktor Wentworth Miller i piosenkarka Mariah Carey³), ale wciąż traktowani byli jako czarnoskórzy i pozostawali niewolnikami, jak ich matki, choć często, zamiast pracować na polu, otrzymywali lepsze i bardziej szanowane zadania jako służba domowa⁴. Mogło się też zdarzyć, że nawet po wielu pokoleniach, ze związku dwojga czarnoskórych ludzi, z powodu genów białych przodków, rodziło się dziecko o bardzo jasnej cerze – na takiej rzadkiej historii bazuje np. fabuła *Piętna*. Zasada „jednej kropli”, obowiązująca przez lata zarówno w świadomości społecznej, jak i prawie amerykańskim ustanawiała natomiast, że osoba z najmniejszą choćby domieszką „czarnej krwi” jest uznawana za czarną i przez to poddawana wszelkim dyskryminującym praktykom dotyczącym społeczności

¹ Kristen Schilt i Laurel Westbrook definiują osobę cisplciową jako tę, której tożsamość płciowa zgadza się z płcią przypisaną przy porodzie i jej ciałem. Zob. K. Schilt, L. Westbrook, *Doing Gender, Doing Heteronormativity: „Gender Normals,” Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality*, „Gender & Society” 2009, vol. 23, nr 4, s. 461.

² Jeśli w rodzinie danej osoby był choć jeden nie-biały przodek, nawet jeśli było to wiele pokoleń wstecz, osoba ta była uznawana za nie-białą.

³ Oboje pochodzący od afroamerykańskiego ojca i białej matki.

⁴ M. Thaggert, *Divided Images: Black Female Spectatorship and John Stahl’s Imitation of Life*, „African American Review” 1998, vol. 32, nr 3, s. 489.

afroamerykańskiej⁵, eliminując jakąkolwiek dyskusję na temat tożsamości rasowej w kraju tak etnicznie wymieszanym jak Stany Zjednoczone. Mimo to, jak pisze F. James Davis, niewiele osób o jasnej karnacji zdecydowało się na „uchodzenie za”, ponieważ wiązało się z tym odcięcie od swojego środowiska rodzinnego i grupy społecznej (i potępienie z ich strony) oraz wejście w „biały” świat, któremu trudno było zaufać⁶.

W latach segregacji rasowej i nietolerancji wobec każdego z ciemniejszym odcieniem skóry (włączając w to Włochów, Latynosów i Żydów), osoby pochodzące z tych grup, ale mające jaśniejszą cerę, stawiały przed trudnym wyborem: czy mieć łatwiejsze życie, udając kogoś innego, czy może solidaryzować się ze swoją społecznością i cierpieć tak samo, jak oni? Problem ten przez lata nie był poruszany w literaturze czy filmie, a nawet teraz podejmuje go niewielu twórców, choć jak w soczewce pozwala on skupić wiele kwestii związanych z tożsamością rasową w USA. W tej pracy analizować będę trzy filmy będące ekranizacjami dwóch książek, które szczegółowo przedstawiają osoby „uchodzące za” i ich dylematy. Co więcej, to jedyne dwa utwory literackie, które doczekały się swoich filmowych wersji w kinie głównego nurtu (i to dość istotnych, zważywszy na nazwiska reżyserów i odtwórczyni głównych ról). *Imitation of Life* Fannie Hurst na ekran przenoszone było dwa razy: w 1934 przez Johna M. Stahla (polski tytuł: *Imitacja życia*) i w 1959 przez Douglasa Sirka (polski tytuł: *Zwierciadło życia*). Porównanie tych dwóch adaptacji wykaże, jakie stereotypy na temat rasy zmieniły się lub zupełnie zniknęły w przeciągu 25 lat, a jakie przetrwały. Dopełnieniem stanie się analiza *Piętna* (tytuł oryginalny: *The Human Stain*), filmu Roberta Bentona z 2003 roku, opartego na motywach wydanej trzy lata wcześniej powieści Philipa Rotha pod tym samym tytułem, ukazującej problemy rasowe z o wiele późniejszej perspektywy, lata po aktywności Martina Luthera Kinga i Malcolma X, w okresie politycznej poprawności dominującej w życiu publicznym w Stanach Zjednoczonych. Należy jednak mieć na uwadze, że filmy te wciąż traktują problem „uchodzenia za” i inne kwestie rasowe w dość powierzchowny sposób, rzadko z perspektywy osoby „uchodzącej za” i praktycznie uniemożliwiają widzowi zrozumienie motywacji bohaterów. Zapewne przyczynia się do tego fakt, iż twórcami zarówno książek, jak i ich ekranizacji były osoby białe, a więc pochyłające się nad obcym im zagadnieniem – nawet autorzy literackich pierwowzorów, oboje pochodzenia żydowskiego, należą do mniejszości etnicznej, która bardzo szybko zasymilowała się z białym społeczeństwem amerykańskim.

Dwie *Imitacje życia*: lata 1934 i 1959

Wydana w 1933 roku, obecnie zapomniana, powieść *Imitation of Life* Fannie Hurst (uważana już przez ówczesnych odbiorców za literaturę popularną niezbyt wysokich lotów)⁷ to osadzona w pierwszej dekadzie

⁵ F.J. Davis, *Who is Black? One Nation's Definition*, www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/jefferson/mixed/onedrop.html (1.04.2014).

⁶ Tamże.

⁷ A. Sennwald, *Imitation of Life (1934). The Screen Version of Fannie Hurst's „Imitation of Life”, at the Roxy – „College Rhythm”, „The New York Times” 24 listopada 1934.*

XX wieku historia Bei, młodej wdowy posiadającej małą córkę o imieniu Jessie, zajmującej się sprzedażą obnośną syropu klonowego, która zatrudnia jako pomoc czarnoskórą Delilah i przyjmuje ją pod swój dach razem z Peolą, jej jasnoskórą latoroślą. Wkrótce główna bohaterka dostrzega, że przepis na gofry jej pracownicy może przynieść jej zysk i otwiera restaurację, która przez lata rozrasta się w krajową sieć. Sukces ten przyćmiewają jednak problemy kobiet z córkami, przede wszystkim z Peolą, która w swoim jasnym odcieniu skóry widzi szansę na lepsze życie i decyduje się na „uchodzenie za” białą.

Film *Stahla*, który okazał się kasowym sukcesem⁸, mimo iż uczynił afroamerykańskie postaci mniej stereotypowymi niż w książce⁹ i był, jak na tamte czasy, moralnie odważny (poruszał tematy związane z problemami rasowymi w czasach silnej segregacji), wciąż używa wyraźnie schematycznych wizerunków osób czarnoskórych. W szczególności dotyczy to konwencji „mateczki”¹⁰ lub „ciotki Jemima’y”¹¹, reprezentowanej przez Delilah. Postać ta bazuje na wyobrażeniu dobrotliwej, czarnoskórej kobiety, jakie można było wówczas odnaleźć zarówno na opakowaniach, jak i w reklamach produktów domowych: niemalże otyłej, niezbyt inteligentnej, niewykształconej, ale świetnej kucharki, służącej i niani, mówiącej z ciężkim, południowym akcentem. Delilah, nie rozumiejąc wkładu, jaki wnosi w biznes Bei, oddaje pracodawczyni swój, strzeżony od lat, rodzinny przepis „w prezencie” i prosi ją jedynie o odłożenie pieniędzy z udziałów (zaledwie dwadzieścia procent) na jej pogrzeb. Religijność Delilah (choć dostrzec ją możemy prawie wyłącznie w scenie pogrzebu, kiedy tak widzowie, jak i postacie filmowe dowiadują się po raz pierwszy, że kobieta była ważną i aktywną członkinią Kościoła) to także cecha stereotypowo przypisywana osobom ze społeczności afroamerykańskiej. Co więcej, jej jasnoskóra córka, Peola, z jej pragnieniem bycia respektowaną, a więc w jej rozumieniu – białą, jest ukazana jako próżna, niewdzięczna postać, która nie zna swojego miejsca w społeczeństwie. Scena, w której Peola kłóci się z Jessie, ponieważ ta druga nazwała ją „czarną”, jest tego znakomitym przykładem: Peola i Bea uznają to określenie za obraźliwe, traktując „bycie czarnym” jako coś złego. Jessie natomiast nie widzi niczego negatywnego w takim określeniu rasy koleżanki, a Delilah tłumaczy, że Jessie nie musi za nic przeproszać, ponieważ jej córka musi „nauczyć się to znosić”: powinna zaakceptować swoją rasę, a nie jej zaprzeczać. W latach późniejszych, gdy Peola dorasta, staje się bezlitosna: gdy Delilah odwiedza restaurację, w której pracuje jej córka, dziewczyna udaje, że jej nie zna; następnie prosi ją, by o niej zapomniała i wyprowadza się z domu, co w konsekwencji doprowadza do śmierci jej starej matki. Widząc smutek Delilah i jej chorobę, widz czuje niechęć do córki marnotrawnej. Peola rehabilituje się jednak, przybywając na pogrzeb matki rozhisteryzowana i godząc się później na karierę wymyśloną dla niej przez zmarłą: wyjeżdża na Południe do college’u dla nauczycieli, zajmując właściwe dla siebie (w latach 30.) miejsce w społeczeństwie.

⁸» Tamże.

⁹» M. Thaggert, dz. cyt., s. 483.

¹⁰» Ang. *mammy* – obraźliwe określenie na czarną służącą na południu USA.

¹¹» M. Thaggert, dz. cyt., s. 485.

W adaptacji z 1959 roku, która odniosła sukces finansowy i frekwencyjny (pomimo braku przychylnych głosów ze strony krytyków)¹², Sirk zmienił wiele w stosunku do literackiego pierwowzoru i pierwszej ekranizacji: wszystkie protagonistki noszą inne imiona, a główna bohaterka Lora, zamiast prowadzenia restauracji, zajmuje się aktorstwem. Co więcej, odpowiedniczka Delillah, Annie, jest mniej stereotypowa od pierwowzoru: to wciąż dobra kucharka, służąca i niania, ale także inteligentna, szczupła, ubrana w prostą, ale modną sukienkę¹³, mówiąca bez akcentu kobieta. W czasie, gdy Lora szuka zatrudnienia, pracuje do późna w teatrze, czy chodzi na przyjęcia, na których poznaje osoby mogące pomóc jej w karierze, Annie zajmuje się domem i opiekuje jej córką, Susie. Robi to przede wszystkim ze względów ekonomicznych, a nie, jak Delillah, z niewolniczego przywiązania¹⁴. Córka Afroamerykanki, Sarah Jane, zaprzecza swojemu pochodzeniu od wczesnego dzieciństwa: podczas pierwszego wieczoru w mieszkaniu Lory Susie daje jej czarnoskórą lalkę, ta jednak nie chce jej przyjąć, a potem ją wyrzuca. Sirk pokazuje szerzej problemy dziewczyny niż Stahl robił to w przypadku Peoli: w jego filmie na przykład, Sarah Jane zakochuje się w białym chłopcu i ukrywa przed nim swoją rasę, obawiając się jego reakcji. Gdy dziewczyna dorasta, również podejmuje pracę w klubie tylko dla białych i, podobnie jak Peola, udaje, że nie zna swojej matki, gdy ta pojawia się w miejscu jej zatrudnienia. Niemniej, gdy Sarah Jane ucieka z domu i Annie ją odnajduje, widzimy cierpienie i rozdarcie dziewczyny spowodowane smutkiem, jaki sprowadza na swoją rodzicielkę. Reakcja matki także różni się od reakcji Delillah: jest spokojna i rozumie wybór córki, choć się z nim nie zgadza. Gdy Sarah Jane prosi ją, by udawała, że nie są rodziną, błyskawicznie zaczyna odgrywać przed przyjaciółką dziewczyny jej nianię. Podczas pogrzebu Sarah Jane histeryzuje tak samo jak Peola, ale twórca nie daje widzowi ani jednej wskazówki, co dzieje się z nią później. Film zamyka scena pogrzebu, zostawiając losy pozostałych postaci otwartym. Fakt, że całe dzieło kończy się wraz ze śmiercią Annie również czyni ją o wiele ważniejszą postacią niż w adaptacji z 1934 roku.

Po tym, jak Sarah Jane udaje czarną kobietę z Południa przed gośćmi Lory, ta pyta ją, czy ktokolwiek w jej domu traktował ją inaczej z powodu koloru jej skóry. „Nie, ale...” – odpowiada Sarah Jane, lecz jej głos ginie pod krzykiem gospodyni przyjęcia. Wkrótce dowiadujemy się jednak, co to „ale” mogło oznaczać: dziewczyna zostaje pobita, gdy jej chłopak odkrywa jej rasę. Annie i Lora nie rozumieją tego, że za drzwiami ich pięknego domu jest inny, okrutny świat i że jedyną rzeczą, jakiej pragnie Sarah Jane jest normalne – a więc „białe” – życie. W ekranizacji Stahla podziały rasowe są bardziej wyraziste, ale ograniczają się jedynie do kręgu czterech głównych bohaterek. Peola nie chce pieniędzy zarobionych przez matkę z udziałów w firmie, która używa stereotypowego wizerunku czarnej „mateczki” na pudełkach i ogromnym neonie – chce szacunku i życia, w którym nie jest gorsza od nikogo, skoro jest uznawana za taką nawet w posiadłości wybudowanej za pieniądze z przepisu jej matki: Delillah i Peola mieszkają

¹²» A. Pitrus, *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirk*, Kraków: Rabid, 2006, s. 44.

¹³» M. Thaggert, dz. cyt., s. 488.

¹⁴» Tamże.

ponizej głównej części domu, podczas gdy Bea i Jessie mieszkają nad nią. Ponadto Afroamerykanki nie pojawiają się na przyjęciach Bei, oglądają je tylko z ogrodu. W filmie Sirka natomiast wszystkie kobiety mieszkają na górze, ale miejsce Annie jest w kuchni, a rolą Sary Jane jest pomaganie matce przy obsługiwaniu przyjęć Lory. Poza tym bunt Sary Jane jest nie tylko kwestią tożsamości rasowej, ale i seksualności – Annie jest postacią aseksualną, o mężu wspomina tylko raz, bierze też aktywny udział w życiu swojego kościoła, nie posiada partnera, podczas gdy Lora romansuje ze Steve'em. Sarah Jane zaś lubi tańczyć i spotykać się z mężczyznami, zaczyna pracować w klubach nocnych nie dlatego, że potrzebuje pieniędzy, ale dlatego, że jej się to podoba. Jest szczęśliwa występując w Harry's Club i w Moulin Rouge. By pracować w show biznesie, wybiera ścieżkę, której Lora mimo wszystko starała się unikać: używa swojego ciała, dobrego wyglądu i seksualności. Ważny jest także fakt, że Sarah Jane, wybierając zawód, idzie w ślady głównej bohaterki. Lora jest lepiej znana ze swojego piękna niż talentu¹⁵, a jej karierę zbudowała występując w komediach, a więc dostarcza raczej nieskomplikowanej rozrywki. Sarah Jane natomiast jest tancerką kabaretową, a zatem w swojej pracy, bazując na dobrym wyglądzie, również zapewnia ludziom przyjemność w prosty sposób. Wydaje się, że dziewczyna chce być blondwłosą, niebieskooką Lorą.

Piętno imitacji: 2003 rok

Narratorem *Piętna*, różnie przyjętej¹⁶, trzeciej części tzw. „trylogii amerykańskiej” Philipa Rotha jest Nathan Zuckerman, swoiste *alter ego* autora. Powieść ta opowiada historię jego sąsiada, Colemana Silka, dziekana w wymyślonym na potrzeby utworu Athena College. Silk, oskarżony o rasizm, zostaje usunięty z uczelni; wkrótce potem umiera jego żona, a on wiąże się z młodszą od siebie kobietą, Faunią. Z biegiem czasu Nathan stopniowo odkrywa, że jego sąsiad jest tak naprawdę Afroamerykaninem, który z racji swojej jasnej karnacji od młodości uchodzi za Żyda.

W filmie Roberta Bentona, powstałym ponad czterdzieści lat po dziele Sirka, zaprezentowano nam inne spojrzenie na bardzo podobną historię. Jego bohater na początku nie chce uchodzić za białą osobę: sugeruje mu to jego trener boksu, dając do zrozumienia, że w ten sposób młody sportowiec osiągnie więcej. Dodatkowo jego rodzina nie jest wzorem domowego szczęścia, co ułatwia Colemanowi późniejszą decyzję o jej opuszczeniu: ojciec, nadmiernie surowy, pcha chłopaka w kierunku zawodu, którego ten nie chce wykonywać. Nikt spośród krewnych, wliczając w to matkę, poza niezbyt zaangażowanymi próbami brata, nie broni prawa młodego mężczyzny do własnego wyboru. Ojciec Colemana w pewnym sensie robi to samo co Delilah i Bea: próbuje zmusić swojego syna do podjęcia się czegoś, czego ten zupełnie nie chce, do zajęcia miejsca w społeczeństwie, na które się nie godzi, oznaczającego poddanie się

¹⁵» Tamże.

¹⁶» B.A. Kaplan, *Reading Race and the Conundrums of Reconciliation in Philip Roth's The Human Stain*, [w:] J.L. Halio, B. Siegel (red.), *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novels*, Newark: University of Delaware Press, 2005, s. 176.

i brak walki o lepsze życie. Jednak w przeciwieństwie do Peoli, Coleman po śmierci swojego ojca czuje się wolny, a jego żal jest niewielki: sam mówi, że przecież nie znał go zbyt dobrze, a podczas sceny kolacji widzimy, że zimny chów rodziciela pozbawił ich obojga jakichkolwiek uczuć czy poczucia rodzinnego powiązania („Gdybym był twoim ojcem. . .” mówi nestor, rozczarowany tym, że Coleman jest bokserem, niewzruszony rozpacz syna, gdy ten słyszy te słowa). Jest mężczyzną, a więc, w przeciwieństwie do bohaterki filmu Stahla, posiada on wciąż pewną przewagę związaną z możliwością decydowania w kwestii własnego losu¹⁷. W rozmowie z Zuckermanem, siostra Silka mówi, że wszyscy mężczyźni w jej rodzinie byli bardzo stanowczy: kobiety miały niewiele do powiedzenia, nawet jeśli dotyczyło to prawa matki do kontaktu z synem. Wypowiedź ta nie dziwi, zważywszy na to, iż taki rozkład ról w rodzinie amerykańskiej w latach 30. był standardem. Nie ujrzymy tego w filmie Stahla, w którym wszystkie główne bohaterki to kobiety.

Coleman decyduje się jednak na „uchodzenie za” nie całkowicie białego, ale Żyda, przedstawiciela innej grupy etnicznej dyskryminowanej w tamtym okresie. Zamiast być jednym z pierwszych czarnoskórych profesorów kultury antycznej, zostaje jednym z pierwszych profesorów kultury antycznej pochodzenia żydowskiego¹⁸. Nie jest powiedziane, dlaczego Coleman wybiera bycie Żydem, odpowiedź musimy znaleźć w powieści: Philip Roth, dokonując takiego wyboru dla swojego bohatera, podkreśla płynność etniczną amerykańskiej tożsamości¹⁹. Niestety, ekranizacja książki amerykańskiego autora wypada błado w porównaniu z zamysłem literackiego pierwowzoru, pomijając wiele jego niuansów, mimo iż ten miał pozytywny oddźwięk w nie-białych społecznościach²⁰.

Warto też dodać, że postać matki Colemana różni się znacząco od Delilah i Annie. Sama przecież zaczyna rozumieć, że jej syn chce się wyrzec swojego dziedzictwa, wypytując go spokojnie o problemy związane z faktem, że żeni się z białą kobietą. Zamiast hysterii Delilah czy łez Annie, jesteśmy świadkami jej stoicyzmu, a nawet chłodu, w reakcji na tę nowinę i pragmatycznych pytań dotyczących jej przyszłych wnuków. To Coleman płacze pierwszy, a ona odmawia mu kontaktu fizycznego, wskazując, że skoro on nie chce być jej dzieckiem, ona nie chce być jego matką. Nie widzimy także prób odkupienia ze strony Colemana: po tym jak jego brat Walter odwiedza go i zabrania mu kontaktów z rodzicielką, nie widzimy go z nikim z jego rodziny.

Punktem zwrotnym filmu jest to, że Coleman, tuż przed emeryturą, zostaje oskarżony o rasizm z powodu wygłoszonej przez niego uwagi (wyjętej z kontekstu). Gdyby ktokolwiek wiedział o jego

¹⁷» Oboje żyli w czasach, w których społeczeństwo amerykańskie oparte było o model patriarchy.

¹⁸» Warto dodać, że w rolę młodego Colemana wcielił się wspomniany już Wentworth Miller, jasnoskóry syn mieszanego rasowo małżeństwa.

¹⁹» C. Constantinescu, *Shame and Identity in Philip Roth's The Human Stain*, www.academia.edu/6239571/Shame_and_Identity_in_Philip_Roths_The_Human_Stain (5.04.2014).

²⁰» S. Holleran, *Interview: Robert Benton on 'The Human Stain'*, www.boxofficemojo.com/features/?id=1260&p= (5.04.2014).

prawdziwym pochodzeniu, mógłby oczyścić się z zarzutów w jednej chwili. Nie robi tego jednak, tracąc wszystko na co pracował i przyczyniając się do śmierci swojej żony. Nie widzimy śladu żalu czy smutku ze strony Colemana spowodowanych tymi zdarzeniami; ponadto oskarża on władze szkoły o śmierć Iris. Jedyną osobą, której wyjawia to, że jest Afroamerykaninem, jest Faunia, jego niespodziewana, późna miłość, która także ma za sobą ciężką przeszłość.

Peola, Sarah Jane i Coleman: problem z trzecim wymiarem

We wszystkich wymienionych filmach, wliczając w to *Piętno*, ciężka sytuacja życiowa osób czarnych jest jasno przedstawiona (choć w filmie Bentona mogła ona zostać pominięta ze względu na jej oczywistość dla widza z początku XXI wieku), co ukazuje „uchodzących za” bohaterów jako okrutnych i samolubnych w swoim odrzuceniu dziedzictwa i rodziny. Najbardziej brutalną sceną nienawiści rasowej jest ta w *Zwierciadle życia*, w której Sarah Jane zostaje pobita przez swojego chłopaka za bycie czarnoskórą. W tej sytuacji Annie przerzuca winę na córkę: gdyby nie kłamała, nie doświadczyłaby przemocy. Według bell hooks, cytowanej przez Miriam Thaggert, Peola była bohaterką, z którą identyfikowali się afroame-rykańscy widzowie, ponieważ ucieleśniała pragnienia wielu afroamerykańskich kobiet²¹. Dla białej publiczności natomiast obydwie „uchodzące za” dziewczyny były tymi, które sprzeciwiały się ustalonemu porządkowi i powinny zostać ukarane za swoje zachowanie²². Sarah Jane i Peola są kilkakrotnie poniżane za „uchodzenie za”, zazwyczaj gdy są nakrywane na udawaniu przez własne matki, z punktem kulminacyjnym w postaci rzucania się w histериi na trumny Delilah i Annie, winiąc siebie za ich śmierć (a nikt dookoła temu nie zaprzecza). Porządek jest przywrócony. Coleman natomiast nie zostaje zdefiniowany przy pomocy takiej sceny żalu – co prawda jego matka nazywa go podczas ich ostatniej rozmowy mordercą, ale nie umiera zaraz po odrzuceniu przez syna. Jego wybór nie jest do końca tylko jego, w przeciwieństwie do Peoli nie spędza całych dni przed lustrem, marząc o byciu białym. Jest mu to doradzone jako sposób na osiągnięcie lepszej pozycji w sporcie, potem robi to, by wyruszyć na wojnę; scena w której musi wybrać rasę w kwestionariuszu jest pierwszym momentem, kiedy definitywnie zaczyna „uchodzić za”, to chwila, w której ostatecznie decyduje o swoim przyszłym losie. Po powrocie z frontu chce wyjawić prawdę o swojej rasie dziewczynie, z którą wzajemnie darzą się uczuciem, ale jej odrzucenie po kolacji z jego matką uświadamia mu bolesną prawdę: musi odtrącić wszelkie powiązania ze swoją rodziną, by żyć życiem, które wybrał. W latach 40. w USA wciąż obowiązywał prawny zakaz zawierania mieszanych

²¹» M. Thaggert, dz. cyt., s. 487, 489. Odbiór adaptacji Stahla przez społeczność afroamerykańską znacząco się różnił między poszczególnymi częściami Stanów Zjednoczonych. Zob. M.H. Bernstein, D.F. White, *Imitation of Life in Segregated Atlanta: its Promotion, Distribution and Reception*, „Film History: An International Journal” 2007, vol. 19, nr 2, s. 152–178.

²²» Pomimo dogłębnej analizy kontekstów filmów Sirka, w swojej monografii Andrzej Pitrus pomija zupełnie kwestie odbioru *Zwierciadła życia* przez nie-białe społeczności. Brak zwrócenia uwagi przez badacza na tę perspektywę uważam za symptomatyczny.

małżeństw (uchylono go dopiero w 1967 roku), a związki osób dwóch ras były tematem tabu²³. W tym sensie, *Piętno* jest bardziej wierne w przedstawianiu prawdy o postrzeganiu rasy w Ameryce: w *Imitacji życia* i *Zwierciadle życia* presja na „bycie białym” wynika tylko z próżności i rozpieszczenia bohaterki, a nie z postaw społecznych, ambicji, czy jakiegokolwiek praktycznego problemu w życiu codziennym.

We wszystkich analizowanych filmach rodziny są niezbędne do zrozumienia charakteru osób „uchodzących za”. W każdym z nich matki są wdowami, choć w *Piętnie* Coleman traci ojca dopiero w wieku osiemnastu lat, kiedy musi wybrać drogę dorosłego życia. W adaptacjach *Imitation of Life* postać ojca nie istnieje. Delilah, o czym pisałam wcześniej, jest typową „mateczką”, nadopiekuńczą wobec córki, wielokrotnie wydającą ją przy próbach „uchodzenia za”, co złości Peole, jak możemy zauważyć w scenie, w której kobieta przynosi dziewczynce do szkoły płaszcz przeciwdeszczowy. Delilah nie rozumie dylematów przed którymi stoi Peola, a jedyną radą, jaką jest w stanie dać tej młodej, rozdartej, zbuntowanej dziewczynie jest ta, by cierpliwie czekała, aż sprawy się ułożą. Kiedy w końcu młoda kobieta decyduje się na inną drogę i na odrzucenie matki, Delilah wpada w histerię i odmawia spełnienia jej prośby o zapomnienie o niej. Ta prosta kobieta z Południa do ostatniej chwili wierzy, że jej miłość i troska wystarczą, by uszczęśliwić jej córkę. Niestety, tak się nie staje. Załamanie nerwowe doprowadza Delilah do śmierci. W wersji Sirka sytuacja między Sarą Jane i Annie jest inna. Tu matka kocha córkę z większą świadomością i zrozumieniem dla jej ciężkiej sytuacji. W jednej z rozmów z Lorą Annie pyta: „Jak wytłumaczyć dziecku, że urodziło się po to, by cierpieć?”. Także postawa Sary Jane wobec matki jest mniej buntownicza i bardziej kochająca. Ich więź jest głębsza, ale wciąż nie daje dziewczynie wszystkiego, czego pragnie. Kiedy Annie odnajduje ją w Los Angeles i spotyka po raz ostatni, w przeciwieństwie do Delilah, godzi się na udawanie, że nie jest z nią spokrewniona. To spotkanie jest emocjonalnie ciężkie dla obu kobiet, ale o wiele spokojniejsze od tego w *Imitacji życia*. Co więcej, już wcześniej pojawiają się wzmianki o tym, że Annie nie czuje się najlepiej, wskazując na jakąś poważną, dłuższą chorobę, tylko pogłębioną przez wyjazd Sary Jane. Pani Silk z *Piętna* jest najspokojniejsza i najmądrzejsza z nich wszystkich. Nie wygłasza przed Colemanem wykładu o rasowej dumie i konieczności uczenia się „znoszenia tego”, wyznaje nawet, że nigdy nie myślała o nim przez pryzmat koloru skóry, ale przez pryzmat tego, co osiągnął. W obu ich długich rozmowach, po śmierci ojca i w momencie, gdy Coleman oznajmia matce, że zamierza się ożenić, pani Silk jest spokojną, wręcz chłodną, niewykształconą, ale mądrą kobietą. Opowiada o bólu jaki czuje, wywołanym decyzją syna bez emocji w głosie czy wyrazie twarzy. Kiedy mówi Colemanowi „jesteś biały jak śnieg, a myślisz jak niewolnik”, wypowiada prawdopodobnie najgłębsze, najbardziej prawdziwe słowa o decyzjach całej trójki: Peoli, Sary Jane i Colemana. Ponadto chłód panujący w rodzinie Silków tłumaczy późniejszą, pozbawioną wątpliwości czy żalu, postawę Colemana wobec swoich wyborów życiowych.

²³ » *After 40 Years, Interracial Marriage Flourishing*, www.nbcnews.com/id/18090277/ns/us_news-life/t/after-years-interracial-marriage-flourishing/#.VJcEOsALG (15.04.2014).

Rasowe „uchodzenie za” było opisywane w książkach takich autorów jak Philip Roth, czy Fannie Flagg (*Witaj na świecie, maleńka*), w filmach o tym problemie występowały gwiazdy takiego kalibru jak Lana Turner (*Zwierciadło życia*), Claudette Colbert (*Imitacja życia*) czy Anthony Hopkins (*Piętno*), a reżyserowali je tak znani filmowcy jak Douglas Sirk i Robert Benton. Wciąż jednak zagadnienie to, tak ciekawe ze względu na rasowo-etniczną tożsamość Stanów Zjednoczonych, wydaje się słabo eksplorowane i przedstawiane w niezbyt satysfakcjonujący, schematyczny sposób, najczęściej z moralizatorskiego punktu widzenia dumy rasowej i zdrady własnej społeczności (choć akurat Rotha trudno o moralizatorstwo podejrzewać, dlatego też jego powieściowy Coleman Silk wydaje się portretem najpełniejszym), co może wskazywać na wciąż skrywane się w kulturze amerykańskiej sztywne podziały rasowe i stereotypy. Temat ten, jak pisze Peter Rainer, zdaje się domeną przeszłości, ale przecież nie musi tak być²⁴, skoro kwestie tożsamości etniczno-rasowej są wciąż tematem wrażliwym zarówno dla społeczeństwa amerykańskiego, jak i dla międzynarodowej opinii publicznej. Dość powiedzieć, że byliśmy tego świadkami niedawno, podczas triumfalnego przemarszu *Zniewolonego* (2013) Steve’a McQueena przez ekrany i gale nagród filmowych, kiedy to dyskusja wokół problematyki niewolnictwa i poprawności politycznej była daleka od bycia nudną i wyważoną.

Joanna Hebda

Anglistka i kulturoznawczyni, doktorantka Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. W swojej pracy naukowej interesuje się popkulturą (w szczególności komiksem, filmem i serialami) i wpływem przemian społecznych na nią, problematyką reprezentacji mniejszości rasowych i seksualnych oraz krytyką feministyczną.

SUMMARY

Three movies, two books, seven decades: “passing as” in the works of John Stahl, Douglas Sirk and Robert Benton

This article analyses three movies based on two novels: two adaptations of Fannie Hurst’s *Imitation of Life* by John Stahl (1934) and Douglas Sirk (1959), as well as Robert Benton’s *The Human Stain* (2003), a realisation of Philip Roth’s book. The analysis is conducted through the lenses of the characters “passing as” – Afro-Americans pretending to be white and their troubles with identity, race, and family ties provoked by the protagonists’ decisions. The seventy-year span between the first movie and the last

²⁴ P. Rainer, *Identity Crisis*, http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/n_9417/ (10.04.2014).

one gives a deep insight into the changes in the representation of race and discrimination in the mainstream American culture.

Keywords: race, passing, Philip Roth, Fannie Hurst, movie, *Imitation of Life*, *The Human Stain*
