

Radosław PISULA

**Twarda kobieta w męskim świecie.
Charakterystyka figury *hawksian woman*
na przykładzie filmu
Dziewczyna Piętaszek Howarda Hawksa**

Howard Hawks (1896-1980) jest jednym z najpopularniejszych reżyserów w historii amerykańskiego przemysłu filmowego. Debiutował w czasach kina niemego wojenną produkcją *Droga do chwały* (1926), a jego ostatnim obrazem był western *Rio Lobo* (1970). Na przestrzeni ponad czterdziestoletniej kariery uchodził w Stanach Zjednoczonych za wybitnego rzemieślnika, niedającego się przypisać ściśle do żadnego z popularnych gatunków filmowych – wpisywał się w prawie całe spektrum hollywoodzkich konwencji, przez co był uważany za jednego z najbardziej wszechstronnych reżyserów epoki klasycznego Hollywood¹. Tworzył screwball comedies (*Drapieżne maleństwo*, 1938; *Dziewczyna Piętaszek*, 1940; *Ognista kula*, 1941), filmy gangsterskie (*Człowiek z blizną*, 1932), kryminały noir (*Wielki sen*, 1946), musicale (*Narodziny piosenki*, 1948; *Mężczyźni wolą blondynki*, 1953), filmy przygodowe (*Tylko aniołowie mają skrzydła*, 1939), wojenne (*Patrol bohaterów*, 1930; *Sierżant York*, 1941; *Mściwy jastrząb*, 1943), sportowe (*Czerwona linia 7000*, 1965), horrory (*Istota z innego świata*, 1951 – wspólnie z Christianem Nybym), epickie widowiska historyczne (*Ziemia faraonów*, 1955), czy westerny (*Rzeka czerwona*, 1948; *Bezkresne niebo*, 1952; *Rio Bravo*, 1959). W latach pięćdziesiątych twórczy dorobek Hawksa został przewartościowany

¹ Zob. I. Freer, *Movie Makers: 50 Iconic Directors from Chaplin to the Coen Brothers*, Londyn 2009, s. 36.

przez francuskich krytyków filmowych zrzeszonych wokół czasopisma „Cahiers du Cinéma”, którzy sposobili się właśnie do zakrojonej na szeroką skalę rewolucji filmowej, gdyż – wzorując się na klasycznych mistrzach – sami stawali się twórcami, dając początek nowej fali kina francuskiego, mającej do dzisiaj znaczący wpływ na światową kinematografię. Tak doceniani twórcy jak François Truffaut czy Jean-Luc Godard uznali Hawksa za pełnoprawnego filmowego autora² oraz wizjonera, stawiając go w jednym rzędzie z Johnem Fordem i Alfredem Hitchcockiem (również niedocenianym wcześniej wśród amerykańskich teoretyków kina)³. A Éric Rohmer stwierdził nawet, że: „Jeśli ktoś nie kocha filmów Howarda Hawksa, nie może kochać kina”⁴.

Mimo mocno zróżnicowanych uwarunkowań gatunkowych i wykorzystania diametralnie odmiennych konwencji narracyjnych, w filmach Amerykanina można wyodrębnić wiele elementów wspólnych, powtarzających się w kolejnych dziełach, identyfikowanych z nazwiskiem Hawksa. Najważniejszym motywem jest wątek silnej męskiej przyjaźni i wzajemnej lojalności, połączony z akcją osadzoną w hermetycznych mikroświatach (ograniczonych ściśle przez czas i miejsce akcji), przez co bohaterowie muszą rozwiązywać właśnie zazwyczaj bez możliwości ucieczki – tu i teraz. W światach Hawksa nie ma też pozornie miejsca na tradycyjne kobiece wartości – sentymentalizm, delikatność, czy macierzyństwo. Fabułę poznajemy z męskiego punktu widzenia, a bohaterowie wykonują zawody ściśle powiązane ze swoją płcią – są kowbojami, detektywami, pilotami, żołnierzami, kierowcami wyścigowymi. Zawsze odznaczają się także niezwykłą ambicją i uporem, co sprowadza na nich problemy, ale jest także składową rozwiązania. Zazwyczaj bohaterami filmów Amerykanina (głównie we wczesnej fazie twórczości) były grupy tego typu mężczyzn, współpracujących ze sobą ze względów finanso-

² W myśl polityki autorskiej, uprawianej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych przez redakcję „Cahiers du Cinéma”, na miano autora zasługują ci twórcy, którzy poprzez reżyserię (a więc np. operowanie środkami dramaturgicznymi i inscenizacyjnymi) odcisnęli na filmach niezatarte piętno swej osobowości, rozpoznawalne praktycznie w każdym, nawet słabym filmie. Apologetyczne uwielbienie dla wybranych reżyserów prowadziło do przypisania im pełnej odpowiedzialności artystycznej za reżyserowane przez nich filmy, które uznawano za wyraz ich twórczego potencjału.

J. Ostaszewski, Howard Hawks – prostota i profesjonalizm, (w:) *Mistrzowie kina amerykańskiego*. Klasycy, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Warszawa 2006, s. 120.

³ Przyczynkiem do badań nad filmoznawczymi aspektami kina Hawksa był tekst Jacquesa Rivette’a *Genie de Howard Hawks*, opublikowany w „Cahiers du Cinéma” w maju 1953 roku, poświęcony filmowi *Małpia kuracja* (1952).

Zob. T. McCarthy, *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, Nowy Jork 1997, s. 513.

⁴ Zob. I. Freer, dz. cyt., s. 35.

wych/patriotycznych/ideologicznych – ludzi wyłączonych z konwencjonalnych uwarunkowań społecznych, posługujących się osobistym kodeksem moralnym, którzy zawsze są zobligowani do wypełnienia jakiegoś zadania, na pierwszy rzut oka niemożliwego i skazanego na porażkę. Zawsze są też profesjonalistami, dla których najważniejsze jest działanie – to ono napędza fabuły filmów, podobnie jak ciężka praca i związane z nią ryzyko. Zagadnienie męskości stanowiło podstawowy motyw w twórczości Hawksa. Rok 1938 zwiastował jednak coraz wyraźniejsze przeobrażenie typowych dla reżysera motywów, gdyż pojawienie się na ekranach screwball comedy *Drapieżne maleństwo* – gdzie pełna energii Katharine Hepburn wodzi za nos uległego Cary’ego Granta – wprowadziło w świat macyzmu wyraźną figurę kobiecą, zmieniającą sposób portretowania żeńskich bohaterek w kinie amerykańskim, która doczekała się swojego własnego terminu w słownikach filmoznawczych: *hawkian woman* (kobieta hawksowska).

Termin ten wyodrębniła w 1971 roku krytyczka filmowa Naomi Watts – na łamach magazynu „Take One” w eseju zatytułowanym *Hawkian Woman*⁵ – i od tego czasu wszedł na stałe do terminologii filmoznawczej, pojawiając się w opracowaniach akademickich i wywiadach z samym Hawkssem⁶. J.P. Springer analizując *Rzekę czerwoną* (1948) wyszczególnił główne cechy bohaterek tego typu:

Najważniejszym czynnikiem komplikującym politykę seksualną w filmach Hawksa jest postać *hawkian woman*, którą opracował podczas swojej kariery. Jest ona dostrzegalna w postaci Bonnie z *Tylko aniołowie mają skrzydła* (1939) i Hildy Johnson z *Dziewczyny Piętaszka* (1940); to silne, niepodległe kobiety, które są profesjonalistkami na równi z każdym mężczyzną występującym w filmie. *Kobieta Hawksa* pojawia się w pełni w dwóch pierwszych rolach Lauren Bacall, obu wyreżyserowanych przez Hawksa i u boku swojego przyszłego męża Humphreya Bogarta: *Mieć i nie mieć* (1944) i *Wielki sen* (1946)⁷.

Oryginalność podejścia Hawksa do żeńskich bohaterek wiąże się z tym, że w czasach klasycznego Hollywood postacie kobiece były najczęściej definiowane na dwa sposoby: a) stanowiły tylko dodatek do mężczyzn, którzy zajmowali się zdobywaniem ich serc. Miały ich pocieszać i wspierać,

⁵ Zob. J. P. Springer, *Beyond the River. Women and the Role of the Feminine in Howard Hawks's Red River*, (w:) *Hollywood's West: the American Frontier in Film, Television, and History*, red. P. C. Rollins, J. E. O'Connor, Lexington 2005, s. 116.

⁶ J. McBride, *Hawks on Hawks*, Los Angeles 1982, s. 120.

⁷ J.P. Springer, dz. cyt., s. 116, tłum. własne.

ale nigdy nie były im równe. Najczęściej wywodziły się z dobrego domu, była dziedziczkami fortun, uzależnionymi finansowo, ściśle podlegającymi patriarchatowi. Cechy identyfikowane zazwyczaj jako kobiece, na przykład niewinność, skłonność do melancholii, kruchość, uczuciowość, były w bohaterkach tego typu skumulowane oraz najczęściej przerysowane; b) stanowiły znane z filmów noir figury *femme fatale* – kobiet przebiegłych, zwodniczych, często złych, sprowadzających na bohaterów nieszczęścia, bawiących się ich kosztem, próbujących zniszczyć (odznaczające się niewinnością) rywalki.

Amerykańskie kino najczęściej opowiadało się po stronie którejś z tych dwóch skrajności. Dopiero Hawks w tak konsekwentny sposób tworzył kolejne wyraziste bohaterki, które niczym nie ustępowały mężczyznom, łączyły w sobie wspomniane wyżej stereotypy, wybierały z nich najważniejsze elementy – były równocześnie kobiece, stanowcze, pociągające seksualnie i znaczące dla fabuły. Kobiety Hawksa to profesjonalistki, łączące w sobie pierwiastki niewinności, fatalizmu i męskości, mogące stawić czoła każdemu zagrożeniu oraz zadaniu. Efektywnie wspierające męskie postacie, nietracące przy tym nic ze swojej własnej tożsamości. Mogły nawet palić papierosy – co w kinie Hawksa było do pewnego momentu typowo męskim rytuałem, motywem podkreślającym trwałość więzi pomiędzy mężczyznami i potwierdzało ich profesjonalizm. Ze względu na własną pozycję oraz poziom artystycznej oraz stylistycznej kontroli nad prawie każdym z projektów mógł konsekwentnie rozwijać swoją wizję nowej kobiecej figury, posiadającej cechy protofeministyczne, co było niespotykane w uwarunkowaniach patriarchalnej Ameryki pierwszej połowy XX wieku⁸.

Coraz wyraźniejszy wpływ kobiet na kino Hawksa pod koniec lat trzydziestych, spowodował naturalną transformację wizji jego męskich światów, włączając do niego zastęp różnorodnych *hawksonian women*, coraz bardziej wszechstronnych i oryginalnych, bez których mężczyźni są niekompletni, zagubieni w fascynacji własnym maczyzmem.

Znaczenie kobiet w świecie Hawksa narastało powoli, ale wyraźnie. W *W.Z. 6 nie wylądował* (1936) pojawiła się dziewiętnastoletnia pilotka „Tommy” Thomas, zaznaczająca ważny element połączenia pierwiastka męskiego z żeńskim, rozpoczynając pochod kobiet hawksowskich używających pseudonimów (często typowo męskich), czego przykładem będą Slim z *Mieć*

⁸ Należy jednak zaznaczyć, że sam Hawks, wychowany w duchu patriarchy, nie był zwolennikiem ruchu feministycznego, miał jednak wielki szacunek dla kobiet, przez co figura *hawksonian woman* nie jest nacechowana ideologicznie, naturalnie adaptując się w różnorodne fabuły.

*i nie mieć*⁹, *Feathers z Rio Bravo* (1959), *Dallas z Hatari!* (1962), czy *Joey z El Dorado* (1966). Miało to na celu podkreślić ich niezbywalne prawo uczestnictwa w męskiej grze, podkreślenie wspólnych cech obu płci, swoistą seksualną inwersję. Jeszcze bardziej znaczący był wspomniany już występ Katharine Hepburn w *Drapieżnym maleństwie* – chociaż jej postać w pewnym stopniu nadal definiował status społeczny i finansowe przywiązanie od rodziny, to pod względem charakteru przejawiała więcej cech męskich i była bardziej stanowcza niż partnerujący jej sfeminizowany Cary Grant. Hawks podkreślił tę zależność w jednej ze scen, gdy kazał mężczyźnie założyć damskie ubranie. Kolejnym krokiem w kreowaniu nowej kobiecej figury filmowej stała się Bonnie Lee z *Tylko aniołowie mają skrzydła* – pianistka trafiająca do bazy kurierów lotniczych, zakochująca się w skrajnie męskim ryzykancie, Geoffie Carterze. Dziewczyna nie podąża za nim ślepo, ale jeśli trzeba, to podejmuje radykalne kroki – gdy mężczyzna decyduje się odbyć ryzykowny lot, Bonnie, przejmując inicjatywę, wrywa mu pistolet i siłą stara się zmusić go do pozostania na miejscu – wykorzystuje męski artefakt, wpisując się tym samym w figurę kowboja. Mimo iż nie oddaje strzału w pełni świadomie, to przypadkowo rani ukochanego w ramię – przekładając tym samym swoje racje nad jego, za pomocą fizycznie uwarunkowanej reakcji, tożsamej z męskością. To doprowadza równocześnie do naprawienia więzi w męskim gronie, dzięki czemu Lee staje się istotnym elementem grupy. Podkreśla to finałowa scena, odbiegająca od rozwiązań znanych z popularnych w tym czasie melodramatów, gdyż żaden z protagonistów, przyjmujących podobną postawę, nie chce bezpośrednio wyjawić swoich uczuć i dopiero symboliczny rzut monetą z identycznym awersem oraz rewersem doprowadza do szczęśliwego zakończenia.

W pełni ukształtowana figura *hawksian woman*, łącząca w sobie elementy definiujące kreację postaci kobiecych w filmach Howarda Hawksa, pojawiła się w *Dziewczynie Piętaszku* (1940). Akcja filmu oparta jest na sztuce broadwayowskiej *Strona tytułowa* (1928) autorstwa Bena Hechta i Charlesa MacArthura i jest drugą adaptacją oryginalnego tekstu, po *Stronie tytułowej* (1931) Lewisa Milestone’a.

Hawks, z pomocą scenarzysty Charlesa Lederera, mocno zmodyfikował założenia oryginalnego tekstu. W jego wersji parę głównych bohaterów tworzą mężczyzna i kobieta¹⁰, redaktora naczelny i reporterka, po rozwodzie –

⁹ Hawks wykorzystał tutaj pseudonim, jaki nadał wcześniej swojej żonie, co wyraźnie podkreśla jak osobiste znaczenie miała dla niego kreacja kobiet w filmach.
Zob. *Howard Hawks: Interviews*, red. Scott Breivold, Jackson 2006, s. 10.

¹⁰ Zob. *Movies in American History: An Encyclopedia, Volume 1*, red. P.C. DiMare, Santa Barbara 2011, s. 679.

w oryginale (i pierwszej kinowej wersji) w tych rolach wystąpiło dwóch mężczyzn, których związek warunkowany był przez zawód dziennikarza i trudną przyjaźń. Postać granej przez Rosalind Russell Hildegardy "Hildy" Johnson (w oryginale Hildebrand) w tym wypadku zastępuje męską postać, zagarnia dla siebie jej miejsce, gdyż nawet dialogi pozostały w sporym stopniu niezmienione względem sztuki, podobnie jak najważniejsze elementy fabuły – co podkreślało, jak mocno przenikają się pierwiastki męskie i żeńskie w projekcie Hawksa. Podkreśla to również zmieniony względem oryginału tytuł, odnoszący się przewrotnie do figury pracownicy odpowiedzialnej za wiele zadań w biurze¹¹, która – podobnie jak Hildy – musi panować nad dziecinnymi mężczyznami na wielu płaszczynach, dbać o porządek.

Hildy (powracający motyw pseudonimu) jest uznaną reporterką, docenianą przez swoich współpracowników, co podkreśla pierwsza scena filmu, gdy kamera śledzi bohaterkę¹², a zebrani w budynku dziennikarze po kolei się z nią witają. Kobieta sukcesu, zafiksowana dotychczas w pełni na pracy, postanowiła się ustatkować z nowym partnerem u boku, rezygnując z dawnej posady – co istotne, chęć wpisania się w matriarchalną figurę jest tylko jej decyzją, niepodyktowaną w żaden sposób czynnikami zewnętrznymi. Jak sama mówi: „Będę kobietą, nie maszyną do pisania newsów. Będę miała dzieci, zacznę smarować je olejkami i będę obserwowała, jak ząbkują”, a podczas pierwszego spotkania ze swoim dawnym partnerem z uśmiechem zaznacza: „Nie jesteś już moim mężem i szefem”. To profesjonalistka, w pełni przystająca do męskich światów Hawksa, obierająca własną drogę, podejmująca decyzję – pozycja zawodowa i rola płciowa nie jest jej narzucona z góry, ma jednocześnie predyspozycje do bycia kurą domową, namiętną kochanką i despotką.

Były mąż bohaterki, Walter Burns, próbuje za wszelką cenę przejąć nad nią kontrolę, sabotując jej wyjazd z narzeczonym – nie robi tego jednak z wykorzystaniem własnego uroku, ponieważ jest postacią odrzucającą charakterem, kłamcą, wygadany wyzyskiwaczem, przez co musi się odwołać do jej zawodowych ambicji, co w filmach z poprzedniej dekady było niespotykane, szczególnie w innych dziełach z gatunku screwball comedy, które – mimo iż oparte często na wzajemnych animozjach – nie odwoływały się do zawodowych predyspozycji bohaterek. Ostatecznie Hildy i Walter znowu

¹¹ Zob. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/girl%20friday> (dostęp: 15.04.2016 r.).

¹² Jedną z niewielu scen w filmach Hawksa z wykorzystaniem kamery podążającej za bohaterem, ponieważ był tradycjonalistą, opierającym wizualną narrację na scenach ze statyczną kamerą i umiejętnym montażu, co podkreśla chęć wyraźnego zaznaczenia miejsca Hildy w świecie przedstawionym.

są razem, ale najistotniejszą cechą ich związku nie jest namiętna miłość do siebie nawzajem, ale do pracy – mają świadomość, że na tej płaszczyźnie są równorzędnymi partnerami; marginalizują swoją płciowość, stawiając karierę ponad małżeństwo. Ostatnia scena filmu podkreśla także przenikanie się cech męskich i żeńskich w kreacjach bohaterów – pozornie zinfantylizowany oraz nieczuły Walter wciska bagaże w ręce Hildy, po czym wyprzedza ją i rusza na stację. W tym momencie kobieta wpisuje się w figurę udęconego męża, który w klasycznych komediach musiał nosić pakunki za rezolutną partnerką. Przemiana zachodzi także na płaszczyźnie wizualnej, gdy wracająca do pracy Hildy zmienia stylowy i elegancki kapelusz z nisko opadającym brzegiem na „męskie” nakrycie głowy w stylu reporterskim, z podniesionym rondem¹³.

Hawks rozwinął w *Dziewczynie Piętaszku* również wątek fizycznego rozwiązywania problemów, tożsamy z filmowym ujęciem męskości, będący przejściem kobiety ze strony pasywnej na aktywną. Hildy w akcie wściekłości ciska w Burnsa torebką, a w jednej z następnych sekwencji rusza w pościg za informatorem, rzucając się na niego i powalając mężczyznę na ziemię, wyraźnie zaznaczając swoją dominację.

Znaczącą sceną, podkreślającą cechy figury *hawksonian woman*, jest wizyta Hildegardy w celi skazanego na śmierć Earla Williamsa, którego sprawę bada oraz opisuje. Tej sekwencji nie ma w oryginale, została dodana przez reżysera¹⁴, poświęcona jest w całości skodyfikowaniu nowego typu bohaterki, uwypuklenia jej oryginalnych cech. Johnson, determinowana cały czas przez pracę, tutaj pokazuje swoje umiejętności „w akcji”. Najpierw daje łapówkę strażnikowi, żeby móc odbyć rozmowę, a następnie przeprowadza z więźniem krótki wywiad, kilkoma pytaniami podsuwając mu pomysł na legalną samoobronę – łączy w sobie czysto zawodowy profesjonalizm i kobiecą uczuciowość. Jeszcze ważniejsza jest inscenizacja całej sekwencji i jej detale: ujęcie z uwięzionym Earlem zaprezentowane jest początkowo z kamerą umieszczoną w górnym rogu pomieszczenia, z oszczędnym wykorzystaniem światła, co powoduje, że na płaszczyźnie wizualnej cała scena na chwilę transformuje się ze screwball comedy w kryminał noir. Nowa konwencja obowiązuje także podczas rozmowy, gdy Hildy zapala papierosa, zaciąga się nim i podaje artefakt Williamsowi, przepraszając za ślad szminki – dopasowując się tym samym do typowo męskiego rytuału Hawksa, cementującego relację pomiędzy bohaterami. Przewrotnie, skruszony i wystraszony Earl stwierdza, że nie pali, przez co dominująca w scenie kobieta skupia w sobie cechy męskie,

¹³ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Warszawa 2010, s. 139.

¹⁴ Zob. T. McCarthy, dz. cyt. s. 280.

a skazaniec przyjmuje stereotypową dotychczas pozycję kobiety. Hawks przedstawi podobny motyw jeszcze wyraźniej w *Rio Bravo*, gdy pewna siebie Feathers nakryje dwóch mężczyzn zachwycających się damską bielizną.

W *Dziewczynie Piętaszku* Hawks po raz pierwszy również tak wyraźnie dekonstruuje ukonstytuowany w swoich poprzednich filmach motyw twardych i ambitnych męskich bohaterów, zjednoczonych w grupie, wychodzących cało z opresji dzięki silnym charakterom. Każdy z mężczyzn pojawiających się w filmie ma wyraźne wady, stanowiące esencję postaci, przez co nie może w żaden sposób dominować nad kobietami przejmującymi inicjatywę. Walter Burns jest niedojrzały, kłamiwy (przez co sprzeniewierza się swojej profesji) i zadufany w sobie – pragnie tylko posiadać, nie dawać nic od siebie; Earl Willkinson to przerażona, zagubiona ofiara losu; Bruce Baldwin (narzeczony Hildy) jest skrajnie poczciwy i podatny na manipulacje; burmistrz i szeryf, zawodowo odpowiedzialni za przestrzeganie porządku oraz prawa, są oszustami, skłonni poświęcić życie człowieka dla własnego zysku; nawet tak marginalne postacie jak przekupny posłaniec-idiota czy policjanci strzelający na ślepo w okna i raniący starszą kobietę, są przedstawieni w negatywnym świetle. Relacje na linii męskie-kobiece podsumowuje scena w biurze prasowym, gdy zakochana w przestępcy zapłakana kobieta pyta się rozweselonych dziennikarzy, drwiących z nadchodzącej śmierci mordercy, czemu to robią. Po jej wyjściu zebrani milkną, rozmowy ustają. Słaba dotychczas kobieta uciszyła na chwilę filmowy maczyzm. Ta niespodziewana zmiana płciowego paradygmatu została przez Hawksa przemyczona w słowach Bruce'a: „Zawsze mogłem przewidzieć, co powiedzą lub zrobią ludzie, których znam. Ale Hildy taka nie jest”.

Od lat czterdziestych aż do końca kariery reżysera figura *hawksian woman* miała stałe miejsce w fabułach Hawksa – bez względu na gatunek w ramach jakiego pracował w danym momencie. Artysta znalazł swoją mużę w młodziutkiej Lauren Bacall, utożsamiającej ideał figury *hawksian woman*¹⁵. Wystąpiła w jego filmach dwukrotnie (*Mieć i nie mieć*, *Wielki sen*), za każdym razem w parze z Humphreym Bogartem, ikoną męskiego kina. I za każdym razem stanowiła dla niego wymagającą partnerkę¹⁶, w pierwszym filmie wyraźnie przejmując inicjatywę, zamieniając równocześnie genezę typowej dla filmowych romansów relacji – w tym wypadku to mężczyzna jest nieźle usytuowanym rybakim wynajmującym łódź turystom, a Bacall wciela się w złodziejkę bez grosza przy duszy. Natomiast Tess Millay

¹⁵ Zob. T. McCarthy, dz. cyt. s. 358.

¹⁶ Również w prawdziwym życiu, gdyż oboje zakochali się w sobie na planie *Mieć i nie mieć*, co doprowadziło do ich ślubu.

z *Rzeki czerwonej* musiała doprowadzić do zgody pomiędzy upartym starszym się kowbojem i młodym chłopakiem, których ojcowsko-synowska relacja została nadwyrężona. Ciekawym przypadkiem jest *Bezkrzesne niebo*, proindiański obraz Hawksa, gdzie obiekt westchnień głównych bohaterów, Oko Cyranki z plemienia Czarnych Stóp, konstytuuje własną tożsamość poprzez bycie świetnym i wykwalifikowanym przewodnikiem, a finalnie zatrzymuje swojego białego ukochanego w rezerwacie, zamiast ślepo za nim podążać. To mężczyzna musi się w tym wypadku dostosować do potrzeb kobiety¹⁷, stać się godnym jej świata.

Najoryginalniej rozbudowanymi komentarzami na temat wzajemnego przenikania się cech płciowych były jednak dwa filmy komediowe Hawksa: *Byłem wojenną narzeczoną* (1946) i *Mężczyźni wolą blondynki* (1953). W pierwszym kapitan armii francuskiej Henri Rochard (Cary Grant, etatowy współpracownik reżysera) musi dosłownie wcielić się w rolę kobiety, ponieważ w pewnym momencie jedynym sposobem wyjazdu do USA z ukochaną porucznik Catherine Gates (Ann Sheridan), jest udawanie przez niego pielęgniarki. Stanowi to kolejną już sekwencję, po epizodzie w *Drapieźnym maleństwie*, gdy Grant musi zakładać kobiece ubrania i koresponduje z postacią *hawksonian woman* tego filmu, w którą wcieliła się Sheridan – wysoko postawiona kobieta-żołnierz, przyjmująca typowo męską rolę. Nietypowa zamiana ról zaznaczona zostaje wyraźnie również w scenie, gdy Gates jest uprawniona do poruszania się na motocyklu z bocznym siedziskiem dla pasażera, które musi zająć wyraźnie zniesmaczony Rochard – mężczyzna staje się w tej chwili całkowicie zależny od kobiety, kierującej dodatkowo pojazdem przez lata identyfikowanym z pierwiastkiem męskim. Natomiast w drugim filmie, satyrze Hawksa na seksualny oraz materialny przepych lat pięćdziesiątych, protagonistki odgrywane przez Marilyn Monroe i Jane Russell wcielają się w role, które mogliby zagrać Dean Martin i John Wayne – są pewnymi siebie przyjaciółkami, lojalnymi, ambitnymi i upartymi, wykorzystującymi swoją cielesność do kontroli nad mężczyznami. Znają swoje atuty, dążą do celu, ale ostatecznie najważniejsza jest dla nich wspólna relacja, silniejsza niż jakiegokolwiek przeciwności losu czy związku uczuciowe¹⁸. To swoiste przedsięwzięcie konwencji znanej z wczesnych filmów Hawksa, takich jak *Patrol bohaterów* – biorąc pod uwagę zależności między postaciami – i wykorzystanie stereotypów związanych z filmowymi wizerunkami kobiet do przedstawiania złożonej relacji, tożsamej

¹⁷ Zob. S. Bobowski, *Western i indianie. Filmowe wizerunki rdzennych Amerykanów w kinie amerykańskim do końca lat siedemdziesiątych XX wieku*, Wrocław 2015, s. 166.

¹⁸ Zob. M. Hashell, *Howard Hawks: Masculine Feminine*, „Film Comment” nr 2, Nowy Jork 1974, s. 38.

z tą, jaka zachodziła w grupach czysto męskich. Co ciekawe, idealnym podsumowaniem starań Hawksa w związku z jak najwyraźniejszym zarysowaniem dynamiki związanej z tematyką gender mogła być planowana przez reżysera we wczesnym momencie kariery (miał to być drugi film dla wytwórni RKO po *Drapieżnym maleństwie*) wariacja na temat *Kopciuszka*, z całkowicie zmienionymi rolami płciowymi – złą macochę miał zagrać Cary Grant, córki Jamest Stewart i Danny Kaye, a w roli księcia z bajki reżyser planował obsadzić Ginger Rogers¹⁹.

Figura *hawksian woman* zmieniła sposób portretowania kobiet w kinie – nie tylko amerykańskim, ponieważ teoretyczne badania nad statusem Howarda Hawksa jako autora filmowego i popularyzacja jego dokonań w Europie wpłynęła znacząco na kreacje bohaterek także w kinematografii Starego Kontynentu. Do wzorowania się na Howardzie Hawksie przyznają się najwięksi współcześni twórcy, tacy jak Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, John Carpenter, Brian De Palma, Walter Hill, czy Quentin Tarantino²⁰. Amerykański reżyser umiejętnie przewartościował skonwencjonalizowane typy filmowych kobiet i połączył je ściśle z bliskimi sobie motywami powiązаныmi z męskimi relacjami oraz figurą samca alfa – ambitnego i upartego, konsekwentnego w działaniu profesjonalisty skupionego na wykonywaniu pracy – konstruując finalnie zupełnie nową jakość w podejściu do płciowości, podkreślaną przemyślanym wyborem aktorek, wcielających się w żeńskie postacie. Jego bohaterki przeciwstawiały się zastałym normom społecznym i uwarunkowaniom płciowym, wpisując się w niezwykle modernistyczny styl narracji w filmach Hawksa – oparty na akcji, działaniu, dialogach i ciągłej, płynnej, uzupełniającej się relacji na linii kobiece-męskie. Ewolucja kobiecej figury wpłynęła także znacząco na przemiany w strukturze jego filmów. Zaczynający od męskiego kina skupionego na relacjach grup profesjonalistów (najczęściej powiązanych z takimi gatunkami jak filmy wojenne, sportowe, czy westerny), Hawks wraz z pojawieniem się ukonstytuowanej figury *hawksian woman* ważnym wątkiem swoich dzieł uczynił politykę seksualną, równorzędną walkę płci, wzajemne uzupełnianie się elementów męskich i żeńskich oraz ich inwersję, by w końcu uczynić w pełni heterogeniczne grupy podstawą swoich filmów. Przykładem ostatniego etapu przemian jest *Rio Bravo*, gdzie kolektyw głównych bohaterów składa się z twardego podstarzałego kowboja, młodzieńca, alkoholika, niepełnosprawnego starca i silnej kobiety. Z tego powodu figura *hawksian woman*, skodyfikowana szczegółowo w *Dziewczynie Piętaszku* poprzez postać

¹⁹ Zob. H. Hawks, *Howard Hawks: Interviews*, dz. cyt., s. 162.

²⁰ Zob. T. McCarthy, dz. cyt. s. 13-14.

Hildy Johnson, została wyróżniona przez badaczy klasycznego hollywoodzkiego kina i stanowi istotny element w dyskusji na tematy związane z kategorią gender, szczególnie podczas badań nad produkcjami z czasów silnie nacechowanych patriarchalnie i z gatunków zdominowanych przez mężczyzn.

TOUGH WOMAN IN A MAN'S WORLD. CHARACTERISTICS
OF THE *HAWKSIAN WOMAN* ON THE EXAMPLE
OF HOWARD HAWKS'S *HIS GIRL FRIDAY*

Summary

Howard Hawks is one of the most popular directors of the classical Hollywood cinema. He directed films in almost every movie genre. He is known as an outstanding craftsman who creatively processed classic conventions and themes. However, he introduced to the cinema several innovations, among which the most famous and most important is figure of hawksian woman, which had a substantial impact on worldwide cinema. Classical Hollywood directors most often was using two archetypes of female characters: a) innocent, submissive and relying on the man tender women; b) shrewd, often sinister femme fatale. Hawks created a new type of screen women - tough, which can live in a man's world, and at the same time are very feminine, sexually liberated and retained some level of innocence. In the article I will present the factors that defines the birth of hawksian woman figure – on the example of *His Girl Friday* (1940), where Hawks codified characteristics of this type of woman using Hildy Johnson character – and its subsequent transformation.

