

KAMILA KOŁACZ

GRA BICEPSÓW ARNOLDA SCHWARZENEGGERA I SYLVESTRA STALLONE'A

SPOSOBY EKSPLOATACJI MĘSKIEGO CIAŁA
W FILMACH Z UDZIAŁEM GWIAZD KINA AKCJI
LAT OSIEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU

Priorytetowym zadaniem celuloidowych osiłków jest kreowanie wizerunku prawdziwych twardzieli. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku konkurencja w tej dziedzinie wydawała się wyjątkowo zacięta. Wiele ówczesnych gwiazd kulturystyki i sztuk walki snuło zuchwałe plany o przygodzie z aktorstwem filmowym, lecz tylko nieliczni mieli szansę zrobić prawdziwą karierę. Los uśmiechnął się do wybranych – między innymi do Arnolda Schwarzeneggera, Sylvestra Stallone'a, Jeana-Claude'a Van Damme'a, Chucka Norrisa, Dolpha Lundgrena czy Stevena Seagala.

Protagonistów kina akcji kreowanych na ekranie przez wspomnianych gwiazdorów można podzielić na dwie grupy: tych, którzy stali się spadkobiercami efektownych umiejętności walki spod znaku Małego Smoka – Bruce'a Lee, oraz tych, dla których olbrzymi karabin maszynowy wydawał się naturalnym przedłużeniem muskularnego przedramienia. Niezależnie jednak od przynależności do grupy wszystkich

wspomnianych twardzieli łączyło ze sobą oparcie filmowej kariery na fizyczności. Posiadanie aktorskiego wykształcenia nie było koniecznością, ponieważ to właśnie niezwykle sugestywna cielesność predestynowała ich do grania określonego typu ról, z którym już scalili się w zbiorowej świadomości widzów.

Steve Neale w eseju zatytułowanym *Męskość jako spektakl* postawił tezę, że w przeciwieństwie do szeroko toczącej się dyskusji wokół ekranowych wizerunków kobiet, którą w dużej mierze zainicjował opublikowany w 1975 roku słynny tekst Laury Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, refleksja dotycząca fetyszizowanych reprezentacji heteroseksualnych mężczyzn w głównym nurcie kina właściwie nie istnieje¹. Traktując tekst Mulvey jako punkt odniesienia, Neale opisał omówione przez nią kategorie identyfikacji, patrzenia oraz spektaklu i postawił pytanie, w jaki sposób koncepcje teoretyczki można odnieść do ekranowych wizerunków mężczyzn pojawiających się w hollywoodzkim kinie klasycznym i konstruowanej na ich podstawie definicji męskości heteroseksualnej oraz męskiego widza. Autor tekstu sporo uwagi poświęcił obrazowi mężczyzny, który opiera się na pragnieniach władzy, kontroli i panowania, oraz wynikającej z tego wizerunku narcystycznej identyfikacji². Neale zaznaczył, że w patriarchalnej kulturze spojrzenie uprzedmiotawiające innego mężczyznę wywołuje lęk i obawę o podtekst homoerotyczny³. Sceny przemocy i agresji miały zatem wykluczyć męskie ciało jako hipotetyczny obiekt pożądania. Niemniej jednak to właśnie w scenach agresywnych walk, rywalizacji czy strzelanin w całej okazałości ujawnia się spektakl męskości i jego fetyszystyczny charakter⁴.

W moim eseju przyjrę się – w kontekście propozycji badawczych Neale’a i Mulvey – dwóm ekranowym herosom: Arnoldowi Schwarzeneggerowi oraz Sylvestrowi Stallone’owi, zwracając uwagę na sposoby prezentacji męskiego ciała i ich ideologiczny wymiar. Spróbuję również sformułować definicję propagowanej wówczas męskości oraz poszukam odpowiedzi na pytanie: do widzów jakiej płci były skierowane filmy ze Schwarzeneggerem i Stallone’em? W tym celu posłużę się najbardziej ikonicznymi przykładami z udziałem gwiazdorów, mając w pamięci toczącą się między nimi wieloletnią rywalizację o miano największego twardziela ekranu.

¹ S. Neale, *Męskość jako spektakl*, przeł. M. Radkiewicz, [w:] E. Ostrowska (red.), *Gender w kinie europejskim i w mediach*, Kraków 2001, s. 31.

² Tamże, s. 33.

³ Tamże, s. 40.

⁴ Tamże.

Przemiany kulturowe występujące na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku przyniosły ze sobą znaczne zmiany w obyczajowości Amerykanów. Coraz silniejsza emancypacja kobiet, a także dopuszczenie do głosu marginalizowanych wcześniej mniejszości seksualnych odcisnęły piętno na tradycyjnie pojmowanym modelu rodziny. Na to nakładała się fala przemocy i narkomanii zalewająca ówczesne Stany Zjednoczone. W takiej sytuacji spora część niezadowolonego społeczeństwa amerykańskiego zatęskniła do zładnie sielskiej dekady lat pięćdziesiątych, czego wyrazem był wybór w 1980 roku republikańskiego kandydata Ronalda Reagana⁵ na prezydenta. Gwiazdor *Drogi przez college* (1952, H. Bruce Humberstone) połączył nowoczesny liberalizm gospodarczy z konserwatywnym systemem wartości i przywrócił amerykańską dominację kulturową.

Nowy prezydent zapragnął przypomnieć Amerykanom idee patriotyzmu i indywidualizmu, a także wzmocnić wartości rodzinne oraz konserwatywne przekonania religijne, uzyskując dzięki temu zgodę społeczeństwa – z odbudowanym poczuciem siły – na podjęcie próby podboju świata. W konsekwencji era Reagana zaowocowała rozkwitem militarystyki i przywróceniem na świecie amerykańskiej hegemonii. Dokonało się to z pomocą Hollywoodu, z którego, jak podkreśla Susan Jeffords, wywodził się ówczesny prezydent⁶. Rozumiejąc wpływ kina na kształtowanie zbiorowej świadomości, postanowił napisać historię na nowo i tym razem wygrać wojnę: na ekranie. Dlatego lata osiemdziesiąte zaowocowały filmami tworzącymi od nowa kulturę militarną. Najpotężniejszy człowiek w Stanach Zjednoczonych nieoczekiwanie znalazł w najpopularniejszych aktorach kina akcji ważnych sojuszników, popierających jego ideowy konserwatyzm. Filmy z udziałem Schwarzeneggera i zwłaszcza Stallone'a otwarcie angażowały się w główną linię polityczną państwa, a kreowani przez nich bohaterowie przypominali wręcz komiksowych superbohaterów – w dobie reaganomatografii⁷ decydowali o sile zarówno popkultury, jak i ideologii.

⁵ B. Dawidowicz, *Specyfika amerykańskiego kina akcji lat 80.*, http://www.film.org.pl/prace/kino_akcji_lat_80.html [dostęp: 21.09.2015].

⁶ S. Jeffords, *Hard Bodies, Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, [b.m.w.] 1994, s. 3–4.

⁷ Reaganomatografia – nurt w kinie hollywoodzkim lat osiemdziesiątych XX wieku, promujący politykę Ronalda Reagana i nostalgicznie odwołujący się do kina lat pięćdziesiątych, kiedy władzę w USA sprawował Dwight Eisenhower. Zob. R. Syska, *Reaganomatoretro, czyli czekając na herosa*, „EKRAŃY” 2012, nr 5.

W ikonicznych już filmach Stallone i Schwarzenegger jawili się jako twardzi mężczyźni, którzy w pojedynkę – i żelazną ręką – walczyli o sprawiedliwość w kraju i poza jego granicami. Górowali nad słabym prawem, wykorzystując niekonwencjonalne metody działania, w myśl zasady, że radykalne środki zostaną uświęcone poprzez osiągnięcie celu. Nierzadko własnoręcznie wymierzali kary, będąc jednocześnie stróżem prawa, sędzią i katem⁸.

Dlatego odpowiedzią na zwiększającą się falę zbrodni i narkomanii, które ogarniały całe Stany Zjednoczone, był bezwzględny przedstawiciel władzy, Brudny Harry nowej generacji – porucznik Mario Cobretti z filmu *Cobra* (1986, George P. Cosmatos). Film popierający radykalne, w domyśle: siłowe, rozwiązanie problemu przestępczości, reklamował plakat ze wzbudzającym kontrowersje hasłem – parafrazą słów tytułowego bohatera: „Przestępstwo jest chorobą, a ja jestem odpowiednim na nią lekarstwem”. Tym samym Cobretti brał całą odpowiedzialność na siebie, w imieniu obywateli kompensował upokorzenie oraz realizował pragnienie zemsty na zaburzających porządek społeczny wrogach wewnętrznych. Publiczność identyfikowała się z nim, gdyż ekranowy heros dokonuje czynów, których – jak zakładano – w głębi duszy pragnie każdy widz⁹.

W tym samym czasie za żelazną kurtyną „pierwszy bokser Ameryki”, Rocky, staczał metaforyczny pojedynek z produktem sowieckiej myśli szkoleniowej, Ivanem Drago (*Rocky IV*, 1985, Sylvester Stallone). Balboa nie tylko pokonuje w Moskwie nadludzko silnego przeciwnika, ale także w pamiętnym finale filmu przy aplauzie Rosjan przekonuje Michaiła Gorbaczowa, że Rosja może się stać państwem demokratycznym.

Rocky IV nie wyczerpywał tematu walki z komunizmem. Szczególnie dużą popularnością cieszyła się powstała na fali doktryny „ograniczania uprawnień rządu na rzecz indywidualnej inicjatywy”¹⁰ seria filmów o Johnie Rambo. Usprawiedliwiając agresję i ludobójstwo popełnione przez Amerykanów, by utrwalić supremację swojego kraju w odległych częściach świata, Rambo przyczynił się do wspierania amerykańskiej hegemonii. W porównaniu z pacyfistyczną *Pierwszą krwią* (1982, Ted Kotcheff) *Rambo II* (1985, George P. Cosmatos) ma zupełnie odmienną wymowę. Wpisywał się bowiem w nurt tak

⁸ B. Dawidowicz, *Specyfika amerykańskiego kina akcji lat 80.*, dz. cyt.

⁹ U. Weiss, *Sylvester Stallone*, przeł. E.R. Fabjanowska, A. Walczewski, Łódź 1992, s. 152–153.

¹⁰ T. Kashani, *Hollywood an Agent of Hegemony: The War Film*, <http://www.dissidentvoice.org/Augo4/Kashanio807.htm> [dostęp: 5.10.2015].

zwanego *return-to-Vietnam films*¹¹, które opowiadały o zepchniętych na margines społeczny weteranach, ponownie przemieniających się w superkomandosów i wracających do wietnamskiej dżungli, by ratować „amerykańskich chłopców” więzionych przez zwyrodniałych żołnierzy Wietkongu (wspomaganych przez cynicznych Rosjan). Filmy te miały uzmysłowić światu, że Amerykanie nigdy nie porzucają swoich obywateli i mimo najboleśniejszej bodaj klęski militarnej USA odnoszą moralne zwycięstwo. Wydają się bowiem etycznie nienaganni, a ich wrogowie – komuniści – są przedstawiani jako inkarnacja zła, co uzasadniać miało karę, jaka ich ostatecznie spotyka¹². Z drugiej strony postać umięśnionego Rambo pełniła funkcję kompensacyjną – w pojedynkę wygrywając wojnę, urastał do rangi półboga, uosabiając silną Amerykę pod rządami Reagana.

CIAŁO TWARDZIELA. KONSEKWENCJE PRZEDSTAWIANIA

Druga połowa lat sześćdziesiątych XX wieku to czas rozprzestrzeniania się amerykańskiej kontrkultury. Był to okres dążenia do emancypacji, która wyrażała się między innymi w stosunku Amerykanów do ich cielesności. Aprobata nagości utożsamianej z naturalnością, swoboda seksualna będąca konsekwencją zachodzących zmian obyczajowych, a także zniesienie Kodeksu Haysa, który przez ponad trzy dekady określał, co można, a czego w filmie pokazywać nie wolno – to wszystko przyczyniło się do ewolucji prezentacji ciała na ekranie i jego znaczenia ideologicznego.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych kulturystyka, stanowiąca skrajny wyraz aktywności fizycznej, zaczęła się cieszyć sporym powodzeniem. Stało się to między innymi za sprawą jej ówczesnej gwiazdy, Arnolda Schwarzeneggera, i sukcesu dokumentu *Kulturysty* (1977, Robert Fiore, George Butler), portretującego środowisko tytułowych *body builders*. W filmie Schwarzenegger wyjaśnia cel kulturysty pracującego nad swoim ciałem – jest nim osiągnięcie sylwetki żywego, greckiego posągu.

Amerykańskiej modzie na piękną, muskularną sylwetkę sprzyjał również szczególny klimat drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Klęska Stanów Zjednoczonych w Wietnamie wymogła silną potrzebę

¹¹ D. Kellner, *Film, Politics and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*, [w:] T. Schatz (red.), *Hollywood: Cultural Dimensions: Ideology, Identity and Cultural Industry Series*, New York 2004, s. 72.

¹² Tamże.

redefinicji pojęcia męskości. Proces ten znalazł swoje odzwierciedlenie także w kinie. Miejsce charyzmatycznych, acz rozedrganych emocjonalnie protagonistów, często kreowanych przez Roberta De Niro, Dustina Hoffmana, Ala Pacino czy Jacka Nicholsona, których warunki fizyczne były w takim stopniu istotne, w jakim potrafiły ujawnić psychologiczną głębię postaci, zajęli stopniowo bohaterowie o potężnej cielesności. Prezydentura Ronalda Reagana, stanowiąca czas symbolicznej odbudowy złamanego amerykańskiego ducha, miała się także ujawniać w imponującej męskiej cielesności i odwoływała się do obiegowego stwierdzenia: „w zdrowym ciele zdrowy duch”. Odtąd szczupłe „ciało będące medium wyrażającym sfrustrowaną jednostkę tkwiącą w kryzysie ustąpiło pod naporem sylwetki znamionującej moc i nieugiętą pewność sukcesu”¹³.

Ideowy konserwatyzm Reagana i kult ciała stanowiły podstawę do ukształtowania się fenomenu męskich bohaterów kina akcji w typie *macho*. Niemal wszystkie filmy z udziałem Schwarzeneggera i Stallone’a dostarczają fabularnych pretekstów do eksponowania umięśnionych ciał głównych bohaterów. W konsekwencji, jak pisał Neale, widzom „zostaje zaoferowany spektakl z udziałem męskich ciał”¹⁴. Postaci grane przez Schwarzeneggera i Stallone’a to zwykle komandosi, żołnierze, przedstawiciele wymiaru sprawiedliwości lub samotni mściciele narażający się na ciągłe obrażenia i wystawieni na spojrzenia. Mimo że zazwyczaj ich towarzysze są prezentowani w pełnym umundurowaniu i ryszunku, który ma zmniejszyć ryzyko odniesienia ran w walce, główni bohaterowie na ekranie najczęściej ukazują się tylko na wpół ubrani. Alicja Helman, opisując ikonę kina, Marilyn Monroe, zwracała uwagę na filmowy kostium gwiazdy oraz grę między przysłonięciem a odsłonięciem pożądanego ciała¹⁵. Analogiczne spostrzeżenia można poczynić względem męskich ciał pokazywanych w kinie akcji lat osiemdziesiątych – także i tu w wyniku przemyślonej strategii erotyzowane jest ciało przysłonięte, a nie odsłonięte.

Na przykład ulubioną garderobą herosów okazuje się wojskowa kamizelka kuloodporna wdziewana na nagą tors. John Matrix, bohater Schwarzeneggera w filmie *Komando* (1985, Mark L. Lester), wypowiada wojnę porywaczom swojej córki. W finałowej sekwencji odbicia latorośli z rąk złoczyńców wkłada wojskową kamizelkę, obwiesza się

¹³ B. Filip, *Commando vs. Rambo: w zdrowym ciele zdrowy duch?*, <http://filmoznawcy.ug.edu.pl/?p=599> [dostęp: 15.11. 2015].

¹⁴ S. Neale, dz. cyt., s. 42.

¹⁵ A. Helman, *Reductio ad reversum*, [w:] G. Stachówna (red.), *I film stworzył kobietę*, Kraków 1999, s. 40.

granatami, maluje na twarzy barwy wojenne, przeładowuje karabiny i tak wyposażony rusza do walki. Podobną garderobę Schwarzenegger nosi również w *Predatorze* (1987, John McTiernan). O krok dalej w prezentacji swojej imponującej klatki piersiowej idzie natomiast dziki, obdarzony zwierzęcym magnetyzmem John Rambo w drugiej i trzeciej (1988, Peter MacDonald) odsłonie przygód byłego weterana wojny w Wietnamie. W pamięci widzów na całym świecie Rambo stał się ikoną, nakazującą widzom utożsamiać Stallone'a ze sławnym wizerunkiem brawurowego żołnierza o muskularnym torsie, pokrytym bliznami i prawie zawsze obnażonym.

W czasie gdy bohaterowie grani przez Stallone'a i Schwarzeneggera nie paradują przed kamerą z obnażonym, ogolonym i wysmarowanym oliwą torsem, noszą idealnie dopasowane koszulki na ramiączkach, które dobrze eksponują każdy mięsień przedramienia, wyrzeźbionej klatki piersiowej i szerokich barków. Czasem podkoszulek bywa zamieniany na koszulę rozpiętą pod szyją, odsłaniającą górne partie klatki piersiowej i podkreślające pośladki jeansy. Tak ubiera się porucznik Mario „Cobra” Cobretti. Można oczekiwać, że te opięte stroje pękną, wyzwalając mocarne ciała. Kostium filmowy funkcjonuje w tym wypadku jako metafora uwięzionej męskiej cielesności, której nie powinno się w żaden sposób krępować¹⁶.

Przez podkreślenie atrybutów męskości filmowe stroje erotyzują protagonistów. Kamera z lubością je fetyszyzuje. Najbardziej pamiętnym tego przykładem jest scena otwierająca *Komando*, w której oko kamery opisuje Schwarzeneggera za pomocą krótkich, sugestywnych ujęć masywnego karku i bicepsów, a dopiero na końcu ujawnia widzom twarz protagonisty. W *Predatorze* major Alan „Dutch” Schaeffer przybywa do południowoamerykańskiej dżungli, by uwolnić z rąk partyzantów grupę polityków. Już pierwsze pojawienie się bohatera ma sugerować widzom, że jest on osobnikiem alfa. Reżyser uzyskał taki efekt przez prosty zabieg, skonwencjonalizowany na długo przed 1987 rokiem w kinie gangsterskim i filmach *noir*: ukazana w zbliżeniu twarz protagonisty zostaje wydobyta z mroku poprzez oświetlenie ogniem zapalniczki, której bohater używa, by zapalić trzymane non-szalancko w ustach cygaro. W kolejnej scenie Dutch wita się ze swym starym druhem (w tej roli inny twardziel tego okresu – Carl Weathers, znany z roli Apollo Creeda w serii filmów o Rockym). Uścisk dłoni w ułamku sekundy przechodzi w gest przypominający siłowanie się na

¹⁶ Tamże.

rękę. Przyglądając się naprężonym mięśniom, kamera zdradza swoją nimi fascynację.

Kolejny przykład fetyszyzacji męskiego ciała wiąże się z postacią „Włoskiego Ogiera”, Rocky’ego Balboa. Filmy o Rockym nie pominęły tego aspektu dotyczącego pięściarstwa, który nierozzerwalnie łączy się z cielesnością zawodników. Oko kamery z lubością przygląda się pięknemu, wysportowanemu ciału Rocky’ego, czego dowodem są słynne sekwencje treningowe bohatera. Zmontowane z klasycznymi już utworami muzycznymi, takimi jak *Gonna Fly Now* Billa Contiego (*Rocky*) czy *Hearts on Fire* Johna Cafferty’ego (*Rocky IV*), stanowią efektowny przykład eksploatacji atletycznego męskiego ciała.

Ciała filmowych herosów w interpretacji Schwarzeneggera i Stallone’a charakteryzują się niespotykaną w realnym świecie odpornością na wszelkie rany. Grad pocisków wystrzeliwanych przez przeciwnika w cudowny sposób zawsze omija Johna Rambo, natomiast on sam nigdy nie chybia, bez względu na to, z jakiej odległości celuje do wroga, a naboje nigdy mu się nie kończą. Co więcej, Rambo w kolejnych częściach serii prezentuje się jako jednoosobowa armia, najemnik, który świetnie sobie radzi zarówno w wietnamskiej dżungli, jak i na afgańskiej pustyni, z równą łatwością posługując się nożem, łukiem, karabinem maszynowym i wyrzutnią rakiet. Wzbudzające podziw, a czasami i zawstydzenie filmowych widzów, męskie ciała są motorem napędzającym fabułę hitów. Przy tej ostentacyjnej, dosłownej cielesności twardzieli kreowanych przez Schwarzeneggera i Stallone’a na ekranie pozostałe aspekty filmowego opowiadania mają znaczenie drugorzędne.

Z powodu ograniczenia roli dialogu na rzecz spektakularnych scen walki ekranowi twardziele wydają się mało inteligentni. Brutalne sceny przemocy przedstawiają ich jako nietraczących czasu na zbędną gadaninę, niejako zmuszonych do rozwiązania każdego problemu w sposób siłowy. Dla przykładu w *Rambo III* bohater wypowiada tylko 163 słowa¹⁷. Neale łączył milczenie i nieobecność języka werbalnego z narcyzmem i konstrukcją idealnego ego, które swój początek mają we wczesnym dzieciństwie, kiedy to przyswajanie werbalnej płaszczyzny stanowi „symboliczną kastrację”¹⁸. Język zagraża samowystarczalnemu i wszechwładnemu obrazowi męskiego „ja”, ponieważ konstrukt ego idealnego może być obiektem, z którym podmiot chce się identyfikować, ale może być również kojarzony z dalszą kastracją, jeśli

¹⁷ U. Weiss, dz. cyt., s. 138.

¹⁸ S. Neale, dz. cyt., s. 35.

ten ideał jest dla podmiotu niemożliwy do osiągnięcia¹⁹. Milczenie i powściągliwość miały utwierdzać filmowych widzów w przekonaniu o wyjątkowej męskości protagonistów. Słynne *one-linery* – dowcipne i nierzadko wulgarne teksty – ale przede wszystkim substytuty języka, dzierżone w masywnych dłoniach karabiny i noże, zastępowały filmowym bohaterom słowa w myśl zasady, że czyny przemawiają głośnie. Owe atrybuty jednoznacznie charakteryzują erotyzm bohaterów. Seksualność tytułowego *Conana Barbarzyńcy* (1982, John Milius) czy będącego jego repliką Kalidora pojawiającego się w *Czerwonej Sonji* (1985, Richard Fleischer) zostaje konwencjonalnie powiązana z typowym przedmiotem fallicznym – mieczem, który, jak opisuje Grażyna Stachówna, symbolizuje zdolność protagonisty do wszelako rozumianych podbojów²⁰.

Bez względu na to, czy akcja filmów rozgrywa się w dzikiej dżungli wietnamskiej czy tej asfaltowej, protagoniści Arniego i Slya to współczesni barbarzyńcy, którzy nie tylko zadają ból swym ofiarom, ale także wydają przy tym pierwotny krzyk wściekłości. Nierzadko właśnie ten powrót do atawizmów może uratować bohaterom życie. Z finałowej konfrontacji z tytułowym Predatorem bohater Schwarzeneggera może wyjść cało nie ze względu na przymioty intelektu: smaruje ciało błotem, zapala pochodnie i lata na lianie niczym Tarzan, wydając przy tym dzikie okrzyki. Zakodowany tutaj przekaz wydaje się klarowny: jestem samcem alfa!

W świecie zdominowanym przez męskich osobników nie ma miejsca na dylematy moralne, psychologizacja bohaterów bowiem ogranicza się do niezbędnego minimum. Moralność w tych filmach jest czarno-biała, a granica między dobrem a złem wyraźna. Ludzkość dzieli się na osoby, które trzeba bronić, ponieważ okazują się zbyt słabe, oraz na te, które zasłużyły na karę i zostaną wysłane na tamten świat. Wystarczy wspomnieć finał *Komando* i Schwarzeneggera unicestwiającego z karabinu całe zastępy wroga lub czyny Rambo w sequele przeboju z 1982 roku: protagonista dziesiątkuje Wietnamczyków i Rosjan, nie zdradzając jakiegokolwiek wahania.

Swoją pierwotną męskością i skutecznością w działaniu bohaterowie Stallone'a i Schwarzeneggera potrafią bez wysiłku wywalczyć sobie powodzenie u płci przeciwnej, która zazwyczaj jest wobec nich niezwykle uległa. Kobiety żyjące w krainach, w których funkcjonują protagoniści, okazują się w przeważającej mierze postaciami

¹⁹ Tamże, s. 36.

²⁰ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni. Sławni bohaterowie filmowi*, Kraków 2006, s. 52–53.

biernymi, oczekującymi ratunku od swoich muskularnych protektorów, a w zamian obiecują im dozgonną wdzięczność i uwielbienie. Tak jest z graną przez Brigitte Nielsen modelką, którą ochrania Cobra, czy uprowadzoną księżniczką Jehnny (Olivia d'Abo), którą mocarny wojownik (*Conan Niszczyciel*), 1984, Richard Fleischer) ma sprowadzić do domu. Douglas Kellner, skupiając się na postaci Johna Rambo, stwierdza, że pojawiające się w sequele *Pierwszej krwi* kobiety są prostytutkami, służebnicami głównego bohatera lub, jak Co Bao (Julia Nickson), skośnooka towarzyszką Rambo, jego żeńskimi odpowiednikami²¹. Znaczące, że jedyny romantyczny moment w całej serii filmów o Rambo występuje wtedy, kiedy bohater i agentka zakończyli już militarną akcję. W *Rambo II* Co Bao wraca do obozu jenieckiego, by ratować z niewoli Johna. Podczas ucieczki ponosi śmierć z rąk wrogich żołnierzy zaledwie chwilę po tym, kiedy wraz z Rambo wyznają sobie miłość. Kellner podsumowuje, że wojownik musi samotnie kroczyć swą ścieżką i wyrzec się kobiety oraz własnej seksualności, aby zachować energię witalną i skupić się na realizacji wyznaczonego zadania. Ten motyw nawiązuje do roli ascezy i wstrzemięźliwości seksualnej – mężczy bohaterowie muszą wznieść się ponad cielesne pokusy, aby mogli być maksymalnie efektywnymi wojownikami²².

MACHO MAN MOVIES. KWESTIA IDENTYFIKACJI

Odnosząc się do fenomenu identyfikacji, Neale w artykule *Męskość jako spektakl* powoływał się na Johna Ellisa, dla którego proces ten nigdy nie oznaczał jednoznacznego utożsamiania się męskiego widza z ekranowymi męskimi bohaterami, a kobiet z żeńskimi, ponieważ istnieją różne formy identyfikacji²³. Ellis wskazał na dwie tendencje:

Pierwsza związana jest ze snami i fantazjami, w które uwikłane są złożone i sprzeczne skłonności tkwiące w indywidualnej konstrukcji jednostki. Druga to doświadczenie narcystycznej identyfikacji z obrazem postaci ludzkiej odbieranej jak inny. Oba te procesy zostają przywołane w warunkach kina rozrywkowego²⁴.

²¹ D. Kellner, dz. cyt., s. 73.

²² S. Neale, dz. cyt., s. 74

²³ Tamże, s. 32–33.

²⁴ Tamże, s. 33.

Istnieje jednak czynnik regulujący i kierujący tym procesem, powiązany bezpośrednio z porządkiem ustalonym ze względu na płęć biologiczną i kulturową, seksualność i tożsamość społeczną oraz władzę społeczeństwa patriarchalnego. Według Neale'a każdy film wpływa na dokonanie się identyfikacji w zgodzie ze społecznie zdefiniowanymi konstrukcjami męskości oraz kobiecości. Skoro filmy zakładają identyfikację płciową, a powszechne definicje męskości w znacznej mierze wiążą się z postawą agresji, siłą i kontrolą, narcystyczna identyfikacja jest dla Neale'a interesująca i wydaje się szczególnie istotna w rozważaniach dotyczących produkcji ze Schwarzeneggerem i Stallone'em, które w idealny sposób obrazują te tendencje.

Z kolei Mulvey połączyła narcystyczną identyfikację opartą na fantazjach na temat władzy i kontroli z patriarchalnymi wyobrażeniami męskości, pisząc o „doskonalszym, potężniejszym ego idealnym”, właściwym „olśniewającemu gwiazdorowi filmowemu”²⁵. Wspomniane wcześniej produkcje z udziałem Stallone'a i Schwarzeneggera dostarczają przykładów filmowych, w których wyraźne są tego typu fantazje – męski bohater obdarzony jest w nich siłą i wszechwładzą. Natomiast D.N. Rodowick pisał, że narcystyczny obraz męskości tożsamy z obrazem autorytetu i wszechwładzy może w konsekwencji powodować powiązany z nim masochizm w relacji widza z obrazem, ale ten obraz może także zawierać element erotyzmu, ponieważ istnieje płynne przejście między obrazem jako źródłem identyfikacji a obrazem „innego” będącego źródłem kontemplacji²⁶.

Przyjemność oglądania spektaklu męskości reprezentowanej przez Schwarzeneggera i Stallone'a opiera się na tłumionym, homoseksualnym voyeuryzmie, a „w heteroseksualnym i patriarchalnym społeczeństwie męskie ciało nie może być wprost oznaczone jako erotyczny obiekt innego męskiego spojrzenia”²⁷. Napięcie erotyczne obecne w relacji między widzem a obrazami ekranowych mężczyzn musi być stale represjonowane i wypierane, dlatego bohaterowie traktują kobiety szorstko, „po męsku”, utwierdzając widzów w przekonaniu o heteroseksualnej orientacji protagonistów. W konsekwencji kobieta-widz ma trudności z identyfikacją z kobiecymi postaciami w tych nierzadko mizoginistycznych filmach. Jeśli bohaterki nie są ani ładacznicami, ani potrzebującymi opieki kruchymi kobietkami, to jawią się jako tłumiące swą kobiecość zmaskulinizowane wojowniczk,

²⁵ Tamże, s. 36.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 40.

jak Zula w *Conanie Niszczycielu* lub Sarah Connor w serii filmów o Terminatorze²⁸. Wbrew erotyzacji męskiego ciała filmy ze Schwarzeneggerem i Stallone'em nie są przeznaczone dla żeńskiej widowni. To męskie fantazmaty stanowiące apoteozę samczej siły, brutalności i potężnej cielesności, a pokazywany w nich świat to męski Eden, w którym mężczyzna, kierowany pierwotnymi instynktami, wychodzi zwycięsko z każdej opresji, zabijając wrogów i zdobywając kobiety. Bohaterowie mają podobać się przede wszystkim mężczyznom i spełniać ich marzenia o idolu doskonałym. Nawet ich imponujące mięśnie, pozornie mające działać na kobietę wyobraźnię, w istocie apelują do widzów męskich, budząc ich podziw lub zawiść, a czasami wzbudzając także homoerotyczną fascynację²⁹.

MY TU JESZCZE WRÓCIMY! ERA NIEZNISZCZALNYCH

Przełom wieków przyniósł naturalną zmianę pokoleniową wśród celuloidowych twardzieli. Dawni gwiazdorzy postarzeliz się, formuła gatunku zaczęła się wyczerpywać, a wraz z rozwojem technologii zmieniła się moda w kinie. Dla widzów istotne stały się wielkie, spektakularne widowiska, w których priorytetową rolę odgrywają fachowcy od efektów specjalnych. Generowane komputerowo obrazy (CGI) sprawiają, że sprawność fizyczna oraz imponująca muskulatura nie wydają się już tak istotne, ponieważ przy użyciu odpowiedniej technologii nawet z zakompleksionego chudzielca w okularach można uczynić ociekającego testosteronem *macho*.

Schwarzenegger i Stallone, których nazwiska do tej pory gwarantowały sukces kasowy, zniknęli w marnych produkcjach przeznaczonych na rynek wideo i DVD. Na skutek dynamicznie zmieniających się upodobań masowej publiczności fabryka snów ewidentnie przestała ufać etatowym herosom. Wyrzuceni poza główny nurt kina rozrywkowego gwiazdorzy lat osiemdziesiątych zajęli miejsce aktorów kina klasy B współtworzących niskobudżetowe namiastki hollywoodzkich superprodukcji. Imponujące mięśnie odeszły do lamusa, a *biceps-bombers* zostali wyparci przez wygadanych cwaniaków reprezentowanych przez Bruce'a Willisa, Mela Gibsona czy Jasona Stathama.

Szansą dla legendarnych twardzieli na powrót z emerytury była trylogia *Niezniszczalni* (2010, 2012, 2014), opowiadająca o grupie

²⁸ G. Stachówna, *Władcy wyobraźni*, dz. cyt., s. 54.

²⁹ D. Kellner, dz. cyt., s. 74.

podstarzałych najemników. Dostrzegając we współczesnej popkulturze falę nostalgii za latami osiemdziesiątymi³⁰, Stallone, który napisał scenariusz do wszystkich trzech części i wyreżyserował pierwszą z nich, znalazł sposób, by wskrzesić płomyk dawnej chwały. Zbierając wielu przedstawicieli starej gwardii i wkładając w ich usta zabawne *one-linery* zaprawione dużą dozą autoironii, potrafił umiejętnie wykorzystać proste emocje. Po raz kolejny dał widzom prawdziwych *macho*, ale z (auto)świadomością ich sił i słabości, co zostało wyartykułowane już na poziomie oryginalnego tytułu filmu. Wszak angielskie słowo *expendedables* oznacza nie tylko spisanych na straty, ale także ludzi niepotrzebnych, zbędnych.

Po wstępnych zachwytach nad zebranymi na planie starymi gwiazdoramii kina akcji prężącymi wciąż imponujące mięśnie krytycy zaczęli narzekać na liczne niedociągnięcia, poczynając od złego aktorstwa, a kończąc na realizacji wielu scen walk³¹. Nie to jednak było istotne. Trylogia potwierdziła, że Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger oraz Chuck Norris, Jean-Claude Van Damme i Dolph Lundgren są ikonami kina akcji i dla wielu widzów na zawsze pozostaną, zgodnie z polskim tłumaczeniem tytułu produkcji – po prostu – niezniszczalni.

³⁰ B. Dawidowicz, „Niezniszczalne” mięśniaki? Stallone, Schwarzenegger i Van Damme wracają na srebrny ekran, <http://natemat.pl/28135,niezniszczalne-miesniaki-stallone-schwarzenegger-i-van-damme-wracaja-na-srebrny-ekran> [dostęp: 19.09.2015].

³¹ Tamże.