


Olga Szmidt  <https://orcid.org/0000-0002-6190-309X>
Uniwersytet Jagielloński
olga.szmidt@uj.edu.pl

Martwa ręka Wielkiego Kryzysu. O maratonach tanecznych oraz spektaklach śmierci i przetrwania

The Dead Hand of the Great Depression. On Dance Marathons and Spectacles of Death and Survival

Abstract: The article's main subject is the complex mechanism of observation and participation in the spectacles of sadism and cruelty prevalent during the Great Depression in the United States. A particular focus was given to *They Shoot Horses, Don't They?* by Horace McCoy among other literary and art cases. Literary narratives focused on dance marathons are analyzed, apart from a literary-critical perspective, in the light of the history of theater and entertainment, and the history of economics. An in-depth presentation of the circumstances of the economic crisis allows us to see the dynamics of changes in literary conventions (including Hollywood narratives) as part of the historical-literary process, as well as the collapse of the American narrative about success and liberation through a career in the entertainment industry. The article proposes to consider cultural representations of the dance marathon as a sadistic spectacle in which the suffering of others becomes a short-term entertainment – enabled by a clear division between participants and spectators, and the common understanding of the competition as a springboard to success in Hollywood. Tracing the collapse of this narrative (as well as the lethality of this promise) is an essential point in the essay's conclusion.

Keywords: Great Depression, narratives of crisis, *They Shoot Horses Don't They?*, American literature, dance marathons

Streszczenie: Tematem artykułu są złożone mechanizmy obserwowania i współudziału w szczególnych spektaklach rozrywki i okrucieństwa, jakimi były maratony taneczne okresu Wielkiego Kryzysu w Stanach Zjednoczonych. Analizie zostały poddane narracje literackie (zwłaszcza *Czyż nie dobija się koni?* Horace'a McCoya), poza refleksją literaturoznawczą jako istotny kontekst posłużyły zarówno prace z zakresu historii teatru i rozrywki, jak i historii ekonomii. Pogłębione przedstawienie okoliczności kryzysu gospodarczego pozwoliło na ukazanie dynamiki przemian konwencji literackich (m.in. opowieści o karierze w Hollywood) zarówno w ramach historycznoliterackiego procesu, jak i upadku amerykańskiej narracji o wyzwoleniu przez karierę filmową. Artykuł proponuje rozważenie

kulturowych reprezentacji maratonu tanecznego jako sadystycznego spektaklu, w którym cierpienie innych staje się krótkoterminową rozrywką, umożliwiającą przez wyraźny podział na uczestników i widzów, a także wizję konkursu jako trampoliny do sukcesu w przemyśle rozrywkowym. Prześledzenie rozpadu tej narracji oraz śmiercionośności tej obietnicy jest ważnym punktem dojścia eseju.

Słowa kluczowe: Wielki Kryzys, narracje o kryzysie, *Czyż nie dobija się koni?*, literatura amerykańska, maratony taneczne

Wprowadzenie

Wśród powieści poświęconych rzeczywistości Stanów Zjednoczonych epoki Wielkiego Kryzysu, którego początek datuje się na 24 października 1929 roku, znaleźć można zarówno utwory wprost odnoszące się do sytuacji gospodarczej i zmagania bohaterów w okresie recesji, jak i dzieła, które traktują ten kontekst jako oczywistą przyczynę kondycji protagonistów. Trudno oprzeć się wrażeniu, że literatura amerykańska lat trzydziestych zajęta jest już innymi problemami, aniżeli można to było obserwować przed Czarnym Czwartkiem. Jak zauważa Krzysztof Andrzejczak, dotyczyło to tyleż bohaterów powieści, co ich twórców:

Życie kulturalne uległo gwałtownemu zahamowaniu, bowiem wraz z kryzysem finansowym upadły oficyny wydawnicze, teatry, kabarety, księgarnie. Artyści i pisarze zmuszeni byli myśleć o innych źródłach zarobku. (...) Zmagając się ze zubożeniem społeczeństwa, literacka Ameryka trzeźwieje, odchodzi od liberalizmu i ekstrawagancji, wybiera postawy zaangażowane, często lewicowe, nierzadko radykalne moralnie i formalnie¹.

Kryzys prędko wkrada się właściwie do każdej sfery życia publicznego i prywatnego. Okres sprzed krachu na Wall Street staje się bardziej odległym wspomnieniem, aniżeli wskazywałby to kalendarz. W istocie krach 1929 roku i jego następstwa stały się pierwszym globalnym wotum nieufności wobec kapitalizmu. Kryzys gospodarczy o tej skali i zasięgu nie mógł pozostać w literaturze niezauważony – nie tylko dlatego, że dotknął właściwie każdej sfery ówczesnego życia publicznego i prywatnego po obu stronach oceanu, ale także dlatego, że właściwie nikt go nie przewidział i nie potrafił bez wysiłku wyjaśnić². Literatura powstająca po tym zdarzeniu, w okresie dramatycznego skoku bezrobocia i ubóstwa, w niczym nie przypominała poprzedniczki z minionej dekady.

¹ K. Andrzejczak, *Opowieści literackiej Ameryki. Zarys prozy Stanów Zjednoczonych od początków do czasów najnowszych*, Kraków 2012, s. 95–96.

² Ch. Harman, *Kapitalizm zombi. Globalny kryzys i aktualność myśli Marksa*, tłum. H. Janowska, Warszawa 2011, s. 18.

Zmiana nastrojów w Ameryce nie nastąpiła w oderwaniu od globalnych niepokojów, jednak fakt, że Wielki Kryzys miał początek właśnie tam, skłania do zwrócenia szczególnej uwagi na amerykańskie diagnozy i reprezentacje tego okresu i doświadczenia.

Amerykański wiek i globalny kryzys

We wstępie do kolejnego wydania klasycznej książki na temat krachu 1929 roku John Kenneth Galbraith podsuwa zwięzłą frazę opisującą rzeczywistość poprzedzającą kryzys – „iluzja zastąpiła rzeczywistość i ludzie zostali okantowani”³. Nie wydaje się, aby to podsumowanie było dalekie od prawdy również wówczas, gdy zastanawiamy się nad zdarzeniami niespełna osiemdziesiąt lat późniejszymi. Wprawdzie memento 1929 roku nie sprawdziło się jako system ochrony przed kolejnym kryzysem, co próbował sugerować ekonomista, jednak za ważką wskazówkę należy uznać jego przekonanie, że analizowanie i upamiętnianie kryzysu jest istotną pracą, która prędko nie dobiegnie końca. Uważał on też, że historia ekonomii może być „oknem na wiedzę ekonomiczną”⁴, wierząc najwyraźniej w możliwość postępu i zabezpieczenia się na przyszłość. Jakkolwiek można dyskutować, czy w istocie mamy do czynienia ze skutecznym uczeniem się z historii (nie tylko ekonomii), Galbraith podsuwa godną uwagi refleksję, która pozwala w poszukiwaniach na temat dawniejszych kryzysów ekonomicznych widzieć ważny moment przebudzenia – indywidualnego i zbiorowego:

Historia boomu i krachu 1929 roku jest warta opowiedzenia z uwagi na nią samą. Wielki dramat połączył się w tamtych miesiącach ze świetlistym szaleństwem. Ale jest też bardziej ponury cel. Pamięć sprawdza się lepiej niż prawo jako ochrona przed finansową iluzją i szaleństwem. Kiedy zawiodła pamięć o katastrofie 1929 roku, prawo i regulacje już nie wystarczyły. Historia świetnie sprawdza się jako ochrona ludzi przed chciwością zarówno innych, jak i ich samych. Podtrzymuje pamięć, a ta z kolei pełni tę samą funkcję co S.E.C. [United States Securities and Exchange Commission, czyli Amerykańska Komisja Papierów Wartościowych i Giełd – przyp. O.Sz.] i, mówiąc wprost, jest o wiele bardziej skuteczna⁵.

Międzynarodowe pożyczki udzielane europejskim krajom przez Stany Zjednoczone od połowy lat dwudziestych wzmocniły powiązania gospodarcze (i nie tylko) pomiędzy kontynentami. Doświadczenia I wojny światowej jedynie

³ J.K. Galbraith, *The Great Crash 1929*, London 2009, s. 9. Jeśli nie podaję tłumacza, przekład jest mojego autorstwa.

⁴ Tamże, s. 28.

⁵ Tamże, s. 10–11.

„wyeksponowały fakt, że europejska dominacja dobiega końca, a jej miejsce zajmie *amerykański wiek*”⁶. Przyczyny tego procesu nie są oczywiście jednoczynnikowe, wskazać można zarówno na rozwój amerykańskich technologii, przemiany rolnictwa i postęp produkcji⁷, jak i druzgocące straty poniesione przez Europę w ciągu czterech lat wojny. Problemy gospodarcze Starego Kontynentu, które narastały od dłuższego czasu, w rezultacie I wojny światowej większość państw zmusiły do zaciągania zagranicznych długów i podwyższania podatków⁸. Pozycję największego światowego kredytodawcy – inaczej niż przed I wojną światową, kiedy prym wiodła Wielka Brytania – zajmują w latach dwudziestych Stany Zjednoczone⁹, jak zauważa Patricia Calvin, „stając się najważniejszym źródłem inwestycji dla globalnej gospodarki”¹⁰. Amerykańskiemu boomowi gospodarczemu towarzyszyły epokowy optymizm oraz wielka wiara w stabilność i przewidywalność kapitalizmu. Jak podkreśla Chris Harman:

Ideologiczny szok wywołany przez kryzys był tym głębszy, że w poprzednich latach kapitalizm pomyślnie się odrodził po zniszczeniach spowodowanych przez I wojnę światową. (...) Prasa dawała wyraz bezgranicznemu optymizmowi na temat kapitalizmu, ogłaszając „nową erę” niekończącej się prosperity. Ekonomisci głównego nurtu mieli tę samą pewność¹¹.

Od sukcesu ekonomicznego USA prędko uzależniły się inne światowe gospodarki, w tym te wciąż odrabiające straty po I wojnie światowej. „Amerykańskie pieniądze były kluczowe w procesie stabilizacji powojennej Europy”¹² – zauważa Calvin, dodając, że międzynarodowa współpraca ekonomiczna miała wówczas przede wszystkim wymiar bankowy i biznesowy, w mniejszym zakresie polityczny i angażujący rządy poszczególnych państw¹³. Jest to o tyle istotny kontekst, że późniejsze reakcje na Wielki Kryzys przybierają narodowocentryczny kształt (raczej niż regionalny), co okazuje się decydujące dla dramatycznej skali, którą przybiera – sięgając po bezpośredni przekład – Wielka Depresja¹⁴. Calvin przekonuje, że w istocie te narodowe strategie pociągnęły za sobą długotrwałe ekonomiczne i społeczne skutki, wzmacniając zarazem – intensywnie wzbierające także z innych przyczyn – europejskie nacjonalizmy lat trzydziestych. Wzajemne oskarżenia Europy i Stanów Zjednoczonych o spowodowanie kryzysu nie zmieniło postaci rzeczy – był to pierwszy w historii globalny

⁶ P. Clavin, *The Great Depression in Europe 1929–1939*, London 2000, s. 11.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 14–18.

⁹ Tamże, s. 18.

¹⁰ Tamże, s. 96.

¹¹ Ch. Harman, dz. cyt., s. 206–207.

¹² P. Clavin, dz. cyt., s. 36.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 4.

kryzys finansowy¹⁵. Co może zaskakujące, dla wielu krajów – jak zauważają autorzy *This Time Is Different* – „wydarzenia Wielkiego Kryzysu były też o wiele bardziej traumatyczne aniżeli kryzysy finansowe po II wojnie światowej”¹⁶. Jak twierdzi Clavin, fakty te nie powinny skłaniać do wniosku o jednorodności doświadczenia w różnych częściach świata i grupach społecznych:

Depresja była globalnym kryzysem. Nikt nie pozostał nietknięty przez jej skutki, a mimo to nacjonalizm zdominował polityczne i popularne reakcje na krach. Oceniając z dzisiejszej perspektywy lata trzydzieste, zbyt łatwe byłoby kategoryzowanie doświadczenia ludzi i ich politycznych przedstawicieli, bez względu na kraj pochodzenia, jako zasadniczo takich samych. W tamtym czasie tak się nie wydawało. Dotkliwość, czas trwania i moment kryzysu znacznie się różnią, a rozbieżności, w połączeniu z prymatem krajowej polityki i ekonomii, bardzo skomplikowały kontekst stosunków międzynarodowych; problem ten jest naznaczony przez protekcjonizm handlowy, który przetoczył się przez Europę¹⁷.

Prawo do ekonomicznego samostanowienia stało się politycznym paliwem nie tylko w Niemczech, gdzie skrzętnie wykorzystano sytuację, aby jako przyczynę kryzysu ekonomicznego wskazać reparacje powojenne¹⁸, ale też w większości krajów doświadczających kryzysu. Poszukiwanie winnych tej sytuacji wśród innych państw, mniejszości czy grup zawodowych wzbierało na sile i drastyczności wraz ze skokowym wzrostem bezrobocia. Nie we wszystkich krajach reakcje te były takie same, nie w każdym przypadku spirala przemocy i nienawiści przybrała takie rozmiary jak w Niemczech. Indywidualne doświadczenie kryzysu jest mimo tych różnic jednym z kluczowych doświadczeń lat trzydziestych – jego uwzględnienie staje się konieczne, aby zrozumieć skalę kryzysu i załamanie optymistycznej wizji kapitalizmu.

To, że bezrobocie dotknęło „młodych ludzi nieproporcjonalnie mocno”¹⁹, odcisnęło się na świadomości i tożsamości całego pokolenia. Brak złudzeń co do przyszłości i spełnienia wcześniej snutyh marzeń wielu skłoniło do przyjęcia bardzo radykalnych – politycznie i egzystencjalnie – postaw. Pesymistyczna wizja własnego losu i przyszłości odegrała istotną rolę w literaturach świata, ze szczególnym uwzględnieniem francuskiego egzystencjalizmu czy amerykańskiej powieści lat trzydziestych. Nieuprawnione byłyby tu jednak monokausalizm i rozpoznanie kryzysu gospodarczego jako jedynego powodu tych procesów kulturowo-społeczno-politycznych. W przypadku amerykańskiej prozy

¹⁵ C.M. Reinhart, K.S. Rogoff, *This Time Is Different: Eight Centuries of Financial Folly*, Princeton–Oxford 2011, s. 199.

¹⁶ Tamże, s. 238.

¹⁷ P. Clavin, dz. cyt., s. 115.

¹⁸ Tamże, s. 94.

¹⁹ Tamże, s. 112.

trudno mimo to oprzeć się wrażeniu, że – bardziej niż w kontynentalnej Europie – krach na Wall Street i załamanie gospodarki stały się jednym z przełomowych, formacyjnych doświadczeń dla całego pokolenia pisarzy. Dość wspomnieć w tym kontekście *Grona gniewu* Johna Steinbecka, książkę eksplorującą doświadczenie ubogiej rodziny żyjącej w Oklahomie okresu Wielkiego Kryzysu, dziś należąca do ścisłej klasyki amerykańskiej literatury.

Zjawy Hollywood i rzeczywistość w konwencji noir

Przemiany prozy lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych rozpoznać można nie tylko przez pryzmat debiutantów reagujących na nową rzeczywistość. Obok autorów, którzy wchodzą dopiero na literacką scenę w okresie Wielkiej Depresji, jak Erskine Caldwell (chętnie przekładany w okresie PRL-u) czy Richard Wright, istotną rolę w kształtowaniu nowoczesnej „opowieści o kryzysie” zajął John Dos Passos ze swoimi nowatorskimi eksperymentami z formą. Nie bez znaczenia – choć ten wpływ nie zawsze był bezpośredni – pozostawali także pisarze, których lata świetności przypadają na przedkryzysową epokę optymizmu i swobody. Co ciekawe, przemianę pod wpływem kryzysu gospodarczego można dostrzec także w biografiami poszczególnych autorów. Przykładem może być F. Scott Fitzgerald; autor

(...) pisał o ludziach, którzy próbując realizować marzenia o beztróskim życiu, pieniądzech i sławie, odkrywali na przemian euforię lat dwudziestych, powojenny smutek i odrętwienie, a wreszcie zniechęcenie i niepewność towarzyszące kryzysowi gospodarczemu lat trzydziestych²⁰.

Jakkolwiek to podsumowanie ma w sobie pokąźną dozę uproszczenia interpretacji utworów Fitzgeralda z okresu *Wielkiego Gatsby'ego*, interesujące wydaje się wskazanie na Wielki Kryzys jako moment zwrotny w karierze pisarza, także w zakresie recepcji jego dzieł. Gasnący entuzjazm krytyków i czytelników wobec preferowanych przez niego tematów, typów bohaterów, a wreszcie estetyki i etyki znajduje swój dramatyczny oddźwięk nie tylko w późniejszej twórczości (szczególnie w ostatnim, niedokończonym utworze – *Ostatnim z wielkich*), lecz także w kondycji fizycznej i psychicznej Fitzgeralda.

Jeden z krytyków w 1934 roku przytaczał kąśliwą opinię o pisarzu, który „Mimo że często pisze jak anioł, wciąż myśli jak papuga”²¹. Zainteresowanie pisarza filmami i scenopisarska passa w Hollywood nie były niezmiennie w czasie – Fitzgerald okazjonalnie spekulował, czy film nie zajmie z czasem miejsca

²⁰ K. Andrzejczak, dz. cyt., s. 83.

²¹ M. Maslin, *All of Us*, „Republican & Herald”, 12 maja 1934, s. 2.

powieści; w innych okresach z kolei ubolewał nad kierunkiem rozwoju tego medium²². Rozczarowania, rozstania i powroty, ponowne odnowienia kontraktów oraz gra z negatywną prasą zdają się ujawniać pisarza uwiedzionego, ale pozbawionego iluzji dotyczących twórczych możliwości, jakie stwarza film. Laura Rattray dostrzega wręcz pewnego rodzaju współbieżność kryzysów w życiu pisarza z tym, który dotknął jego kraj²³, postrzegając go nieomal jako barometr nastrojów, a wcześniej także pasji i nowych fascynacji Ameryki²⁴. Niechęć do Fitzgeralda nie kończy się jednak wraz z polepszeniem sytuacji w kraju. Pod koniec lat trzydziestych mówiono o nim, jakby tak naprawdę już nie żył, wielu w Hollywood opisywało jego losy i karierę jako opowieść o upadku²⁵.

Awersja Fitzgeralda wobec tematów politycznych i zaangażowania, a także niemal całkowite skupienie na uprzywilejowanych warstwach społecznych²⁶ nie mogły okazać się w nowych okolicznościach atutami. Ronald Berman zauważa, że twórczość Fitzgeralda ujawnia mimo to istotne kwestie dotyczące stratyfikacji społecznej – jej materialności i mechanizmów działania. Brak pożądanych deklaracji politycznych czy zainteresowania bardziej zróżnicowanymi bohaterami nie powinien zdaniem badacza przesłaniać wartości tej literatury, w tym obserwacji ekonomiczno-społecznych i systemowych, które się z niej wyłaniają:

W jego opowiadaniach status i pieniądze rządzą decyzją. To one są przedmiotem rozmów, komentarzy narratora, a same mechanizmy narracyjne rzucają światło na wymagania związane z pracą, pieniędzmi i klasą społeczną²⁷.

W tym zakresie Fitzgerald podsuwa bardzo precyzyjnie zbudowany komentarz literacki, niepozbawiony przenikliwych diagnoz zapowiadających – już w *Wielkim Gatsby* – nieodległą Wielką Depresję. Bezlitosna krytyka twórczości Fitzgeralda, współtworzącej wizerunek ekscytujących, błyszczących i pełnych swobody lat dwudziestych, zdaje się więc *de facto* krytyką społecznej i ekonomicznej naiwności. Jednocześnie staje się wyrazem rozczarowania, a nierzadko rozpacz wywołanej kryzysem – można by więc uznać, że jest swego rodzaju krytyką przeniesioną, zapośredniczoną przez postać pisarza. O okresie przed krachem John Kenneth Galbraith pisał wprost: „Nigdy wcześniej i nigdy później

²² A. Margolies, *Fitzgerald and Hollywood* [w:] *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, red. R. Prigozy, New York 2006, s. 189–190.

²³ L. Rattray, *The Golden Age of Hollywood* [w:] *F. Scott Fitzgerald in Context*, red. B. Mangum, New York 2013, s. 399.

²⁴ Autorka dodaje: „Magia i podniecenie filmem wkroczyły do wyobraźni Fitzgeralda mniej więcej w tym samym momencie, w którym wkroczyły do popularnej wyobraźni Ameryki”, tamże, s. 399.

²⁵ Tamże, s. 404.

²⁶ R. Berman, *Fitzgerald and the Idea of Society*, „The F. Scott Fitzgerald Review” 2014, t. 12, nr 1, s. 33–35.

²⁷ Tamże, s. 38.

tak wielu nie stało się – tak cudownie, bez wysiłku i szybko – bogatymi”²⁸. Dla wielu osób nadzieja, że prosperity stanie się także ich udziałem, nie miała się jednak spełnić – kryzys lat trzydziestych odmówił racji bytu tej zbiorowej fantazji²⁹. Styl życia bohaterów Fitzgeralda stał się bowiem z czasem jeszcze bardziej egzotyczny dla czytelników, którzy nie dzielili statusu autora powieści.

Czułość pisarza na szczegóły, najdrobniejsze materialne manifestacje statusu i pozycji społecznej, pozwala dostrzec w jego twórczości krytyczny punkt odniesienia dla późniejszej, skupionej na doświadczeniu kryzysu amerykańskiej powieści. Co kluczowe, prozę tę zaludniają bohaterowie i bohaterki, którzy są poniekąd kryzysową wersją tych wykreowanych przez autora *Pięknych i przeklętych*. W ten sposób można interpretować na przykład powieść *Dzień szarańczy* Nathanaela Westa, wykorzystującą kliszowe obrazy Hollywood i stereotypowych bohaterów fantazjujących o sławie i bogactwie. Ten zarys, w wielu fragmentach jednoznacznie nawiązujący do stylu i obrazów z prozy Fitzgeralda, służy jednak Westowi do wykreowania zgoła innego rodzaju dramatu. Autor analizuje stan bohaterów, którzy zdają się owaćlanici poczuciem impasu i desperacji jednocześnie – *Dzień szarańczy* jest niepokojącą kontemplacją ludzkiej kondycji w okresie anomii – załamania dotychczasowych norm, wspólnoty, poczucia bezpieczeństwa. Niepokój i fatalizm powieści nie wynikają wyłącznie z kryzysu gospodarczego, jednak zubożenie bohaterów wpływa zarówno na ich status i stan ducha, jak i poszczególne decyzje, które podejmują w toku powieści. W jednym z dialogów Faye (aspirująca aktorka) mówi Homerowi (księgowemu, który zostaje jej sponsorem):

„Mój ojciec nie jest tak naprawdę demokracją”, powiedziała nagle. „Jest aktorem. Ja jestem aktorką. Moja matka również była aktorką, tancerką. Teatr mamy we krwi”.

„Nie widziałem zbyt wielu przedstawień. Ja...”

Przerwał, widząc, że nie była tym zainteresowana.

„Ktoregoś dnia będę gwiazdą”, ogłosiła, jakby prowokowała go, aby się jej sprzeciwił.

„Jestem pewny, że będziesz...”

„To moje życie. To jedyna rzecz na całym świecie, której chcę”.

„Dobrze wiedzieć, czego chcesz. Byłem księgowym w hotelu, ale...”

„Jeżeli nią nie zostanę, popełnię samobójstwo”.

Wstała, położyła ręce na swoich włosach, otworzyła szeroko oczy i zmarszczyła się³⁰.

²⁸ J.K. Galbraith, *The Great Crash...*, s. 68.

²⁹ Wydaje się nieprzypadkowe, że kolejna filmowa adaptacja ujrzała światło dzienne niedługo po drugim w historii globalnym kryzysie finansowym. W przypadku prozy Horace’a McCoya termin realizacji adaptacji filmowej jest również znaczący, przypada bowiem na 1969 rok – szczytowy moment amerykańskiej kontrkultury.

³⁰ N. West, *The Day of the Locust* [w:] tegoż, *Miss Lonelyhearts & The Day of the Locust*, New York 1969, s. 98.

Z nonszalancko rzuconą deklaracją o samobójstwie współbrzmia inne niepowodzenia bohaterów i ich chaotyczne próby zdobycia pieniędzy, inspiracji czy miłości. Melodramatyczna przesada Faye może dystansować odbiorcę, widzącego w niej czcze deklaracje. Wydaje się jednak, że byłaby to pospieszna interpretacja. Konwencja noir, groteskowe dialogi i sceny, wreszcie gra z kliszami z powieści lat dwudziestych nie powinny podsuwać wniosku, że również kryzysową kondycję bohaterów można wziąć w nawias. Odnoszę wrażenie, że jest zgoła przeciwnie – zarówno gra z literacką konwencją, jak i próba realizacji dobrze zapoznanych schematów osobowych przez poszczególnych bohaterów zdają się wyrazem desperacji, aby wpisać się w narrację o sukcesie – już upadłą, wyblakłą i minioną, ale wciąż doskonale przechowaną w kulturze. Rozpoznanie sytuacji ekonomicznej i klasowej społeczeństwa pogrążonego w kryzysie – jak przekonuje Bryan D. Palmer – jest obok przemian genderowych jednym z najistotniejszych czynników stymulujących powstanie powieści noir³¹. To właśnie w tym gatunku ujawniać się mają zdaniem autora nie tylko społeczne, ale i psychologiczne zniszczenia, jakich dokonała gospodarka pochłonięta kryzysem³². Nie stają się one w tej konwencji perypetią czy wyzwaniem dla bohaterów, lecz rozpoznaniem głęboko wyniszczonej kondycji ludzkiej. Władza kapitalizmu jest w tej interpretacji absolutna. Jak pisze badacz:

Podejmowanie takich tematów przez konwencję noir często przybierało wymiar czysto ekonomiczny, aczkolwiek w taki sposób, który pozwalał na ich rozmywanie się w patologiami seksualnych, gdzie wydatkowana waluta erotycznego spełnienia miała na ogół skrajnie materialistyczny charakter³³.

Problem ten dotyczy bohaterki powieści Westa, również postaci kobiecej z prozy Jamesa M. Caina można by w ten sposób interpretować. Sytuacja Glorii z *Czyż nie dobija się koni?* jest nieco inna, jednak trudno byłoby opisać maraton taneczny, w którym bierze udział, z pominięciem kategorii ekonomicznej i cielesnej eksploatacji. Bohaterki te łączy też fatalistyczna wizja – jeżeli ratunek nie przyjdzie z tej strony, próżno szukać go gdzie indziej. Mimo to Faye nie jest karykaturalna z powodu swoich pragnień i ambicji, ale tego, jak nieadekwatne stają się jej plany wobec rzeczywistości, która ją otacza. Jest cieniem gwiazd kina, ich pastiszową wersją powstającą tuż obok ojca próbującego za wszelką cenę sprzedać pastę do butów. Iluzja, którą żyje Faye, nie jest jednak oczywista w swym wydźwięku – z pewnością nie pozwala stworzyć bohaterce odrębnego świata, w którym jej kariera jest już tuż-tuż, raczej wyznacza horyzont oczekiwań wobec własnego losu – tym bardziej niemożliwy do realizacji,

³¹ B.D. Palmer, *Night in the Capitalist, Cold War City: Noir and the Cultural Politics of Darkness*, „Left History” 1997, t. 5, nr 2, s. 59.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 62.

że absolutny. Faye nie chce bowiem tylko grać w filmie i spełnić swoje artystyczne pasje – chce zostać gwiazdą.

Oczywistym, choć rzadziej podnoszonym kontekstem płonnych nadziei na karierę w Hollywood jest zubożenie w okresie Depresji zarówno produkcji filmowych, jak i dystrybucji. Zważywszy na wysokość bezrobocia i rosnące koszty produkcji było to nieuniknione, także widzowie oszczędniej gospodarowali pieniędzmi na rozrywkę. Jak podaje Laura Rattray, jedna trzecia kin została zamknięta, sytuację połowy wielkich studiów filmowych można nazwać „finansową klęską”³⁴. Mimo że sytuacja w kolejnych latach zaczęła się stopniowo poprawiać, „[f]abryka marzeń nie okazała się odporna”³⁵ na kryzys. Zła sytuacja w przemyśle filmowym nie wszystkich zniechęcała do poszukiwania szczęścia w tym biznesie. Wręcz przeciwnie, wizja natychmiastowej sławy i bogactwa musiała być kusząca dla aspirujących artystów – nadzieja na „wybicie się” czy „bycie dostrzeżoną” widziana jest jednak w prozie tego okresu nie tyle przez satyryczną, ile tragiczną i groteskową soczewkę.

Proza krachu

Status jednego z najważniejszych wydarzeń ubiegłego wieku, jakie w literaturze amerykańskiej ma Czarny Czwartek i jego następstwa, jest nieporównywalny do europejskich kanonów. Można zaryzykować tezę, że w amerykańskiej literaturze temat ten dużo bardziej wyodrębnił się w wielu innych istotnych doświadczeniach historycznych, uzyskując status jednego z przełomowych wydarzeń XX wieku. Trudno byłoby podobny status przypisać na przykład polskiej pamięci kulturowej o Wielkim Kryzysie, mimo że Polska była jednym z krajów najciężej dotkniętych w tym okresie³⁶. Przyczyny takiego stanu wydają się oczywiste – jakkolwiek brzemienne w ekonomiczne, polityczne i międzynarodowe skutki, kryzys został przyćmiony przez odzyskanie niepodległości oraz dwie wojny światowe. Nie jest to równoznaczne z interpretacją, że twórcy kultury prześlepili skutki kryzysu odczuwalne przez współobywateli czy w światowej skali. Skupienie na miejskiej biedocie, szeroko rozumiana literatura proletariacka, wreszcie eksponowanie bohaterów beznadziejnie zmagających się z przeciwnościami losu nie należy do rzadkości w literaturze międzywojennej³⁷. Jako

³⁴ L. Rattray, dz. cyt., s. 401.

³⁵ Tamże.

³⁶ P. Clavin, dz. cyt., s. 1, 108.

³⁷ Co ciekawe, autor popularnonaukowego artykułu na temat pamiętników z tego okresu przytacza wypowiedzi wskazujące na doświadczenie bezrobocia i deklasacji, w którym natychmiast pojawia się zestawienie tego stanu z radosnym odzyskaniem niepodległości ledwie dekadę wcześniej, M. Szukała, *Wielki Kryzys zwyczajnych ludzi*, Dzieje.pl, 29 października 2014, <https://dzieje.pl/artykulyhistoryczne/wielki-kryzys-zwyczajnych-ludzi>, dostęp: 4.07.2022.

mniej intensywne postrzegam jednak wskazanie na Wielki Kryzys jako punkt przełomowy – stanowi on raczej kontynuację zwyczajowej niedoli. Także kontrast pomiędzy przedwojennymi dekadami nie miał szansy zaznaczyć się u nas tak intensywnie – polskie lata dwudzieste nie charakteryzowały się ani taką prosperityą jak za oceanem, ani tak niezachwianą wiarą, że będzie ona trwać³⁸.

Zestawienia polskiej i amerykańskiej prozy na temat kryzysu gospodarczego można by szukać w pojedynczych tytułach czy zainteresowaniach grupy pisarzy, na przykład w perspektywie różnorodności doświadczeń zarówno jednostek, jak i różnych klas i grup społecznych. Większe pole do interpretacji porównawczej zdaje się pod tym względem stwarzać kontekst francuski czy brytyjski, ze szczególnym uwzględnieniem takich dzieł jak niespodziewany hit wydawniczy, którym okazała się powieść *Love on the Dole* Waltera Greenwooda z 1933 roku. Beznadziejna wizja młodego pokolenia, które nie tylko nie ma szansy na odniesienie sukcesu, lecz także pozbawione jest co do tego złudzeń, okazała się aktualna i pożądana przez czytelników tamtych lat. Mimo to The British Board of Film Censors nie pozwoliło przed wojną na realizację adaptacji filmowej, wysuwając argument, że jest to utwór tak przytłaczający, że aż niebezpieczny³⁹. Niewiele inne nastroje dominowały po drugiej stronie oceanu – oficjalna linia władzy i Wall Street była niezachwianie optymistyczna niemal do dnia krachu⁴⁰. Ekonomiczny i egzystencjalny pesymizm nie miał dobrej prasy zarówno przed kryzysem⁴¹, jak i wtedy, gdy stał się ekonomicznym i społecznym faktem. Lęk przed nazbyt realistycznym obrazem nędzy lat trzydziestych czy dojmującym wydzwiękiem alegorycznych utworów może być do jakiegoś stopnia zrozumiała, biorąc pod uwagę falę samobójstw, która przetoczyła się przez Stany Zjednoczone⁴². Trudno jednak nie postrzegać niechęci wobec bardziej radykalnych artystycznie czy światopoglądowo utworów jako

³⁸ J.K. Galbraith, dz. cyt., s. 44.

³⁹ Za: Ch. Hopkins, *Walter Greenwood's "Love on the Dole": Novel, Play, Film*, Liverpool 2018, s. 143.

⁴⁰ J.K. Galbraith, dz. cyt., s. 95.

⁴¹ Tamże, s. 94.

⁴² Galbraith polemizuje z tą opinią, podając statystyki dowodzące stałego wzrostu liczby samobójstw w USA tamtej dekady. Zjawisko to nazywa wręcz „samobójczym mitem”. Ekonomista przyznaje jednak, że wzrost liczby osób targających się na swoje życie nastąpił wraz z kolejnymi latami Depresji – na percepcję tego zjawiska mają natomiast wpływ zarówno wysoki status samobójców – między innymi ważnych postaci życia gospodarczego – jak i powtarzalna metoda, którą obierali (J.K. Galbraith, dz. cyt., s. 146–150). Nie sposób zaprzeczyć, o czym paradoksalnie świadczy polemika Galbraitha, że w powszechnej świadomości samobójstwa stały się symbolem Wielkiego Kryzysu. Poczucie beznadziei i braku perspektyw znajduje oddźwięk w statystykach, ale także w wyobraźni pisarzy, którzy kreują bohaterów (i co istotne – bohaterki) o samobójczych skłonnościach. Autodestrukcyjny rys pojawia się też w utworach, w których nie ma samobójców, są za to beznamiętne i pozbawione skrupułów postaci. Przykładem mogą być utwory Jamesa M. Caina utrzymane w konwencji noir – *Podwójne ubezpieczenie* oraz *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*.

swego rodzaju odsuwania krytyki ideologii budującej Amerykę. Fundamentalny sprzeciw wobec systemu, który odsłania swoją słabość i bez wahania wybiera ofiary wśród najsłabszych, nie jest postrzegany jako niewinny, mimo że maccartyzm stanie się faktem dopiero dwadzieścia lat później. W tym sensie odmienne interpretacje, czym w istocie jest kryzys i jakie jest jego znaczenie, okazują się fundamentalnie różnicować nie tylko robotników i bezrobotnych, ekonomistów i polityków, ale i pisarzy. Zgodnie z perspektywą Marksa – kryzys jest stanem nieuchronnym⁴³; z perspektywy entuzjastów kapitalizmu – przejściowym błędem systemu domagającym się korekty.

Popularność powieści Greenwooda w Wielkiej Brytanii nie może być uważana za normę czy też wzór powtarzany w innych krajach dotkniętych kryzysem. Co ciekawe, proza Nathanaela Westa, by powrócić do Ameryki, szczególnie *Miss Lonelyhearts* oraz *Dzień szarańczy*, tuż po premierze nie wzbudziła wielkiego zainteresowania. Oba utwory są jednymi z najbardziej intrygujących i skomplikowanych próz na temat kryzysu – mimo to w kraju powstania zostały w pełni docenione dopiero po śmierci autora; ostatecznie trafiły na listę Harolda Blooma i znajdują czytelników także wśród współczesnych. Ta nierówno rozłożona uwaga, którą obdarzano literaturę poświęconą doświadczeniu kryzysu w latach trzydziestych i czterdziestych, nie musi być kluczowa podczas prób ponownego odczytania tych utworów. Może jednak służyć za istotny kontekst, gdy rozważamy ich znaczenie i funkcję dla określenia, upamiętnienia, a nawet przeżycia kryzysu. Wydaje się, że zajmujące może tu być nie tylko odnotowanie ówczesnego kanonu literatury o kryzysie (wyborów, hierarchii i tak dalej), ale również pytanie o to, które pozycje i na jakich zasadach mogą pomóc nam zbudować współczesną poetykę doświadczenia kryzysu – posłużyć za literacki wzór w pełni lub częściowo inspirujący do opowieści o długim wieku kryzysów, w tym tych, których doświadczamy *in statu nascendi*.

Unikalność amerykańskiej prozy opowiadającej o kryzysie wydaje się niezaprzeczalna, co z dzisiejszej perspektywy jest szczególnie istotne, gdy zastanawiamy się nad współczesnymi – po globalnym kryzysie finansowym 2008 roku – sposobami wyrażania i konstruowania tego doświadczenia w literaturze. Amerykańska proza lat trzydziestych podsuwa bowiem nie tylko interesujące, kanonicznie uświęcone tropy i narracje, lecz także osobliwe, nierzadko artystycznie niedoskonałe lub kontrowersyjne próby nie tyle podjęcia tematu kryzysu, ile stworzenia narracji kryzysowej. Rozumiem przez to przede wszystkim takie skonstruowanie tekstu literackiego, które pozwala czytelnikom na odczucie pewnej nadmiarowości, egzageracji i nieciągłości tego doświadczenia. Z pewnością można by próbować tę formę opisać jako trans- lub subwersywną, z innej perspektywy określić ją jako alegoryczną i moralizatorską. Proza czwartej dekady XX wieku zaludniona jest już zupełnie innymi bohaterami aniżeli kilka lat wcześniej – częściej dostrzec można bohaterów zbiorowych, pojawiają

⁴³ Ch. Harman, dz. cyt., s. 85–91.

się nowe typy, te dawniejsze zajmują odmienną pozycję, znaczącą rolę odgrywają postaci ze społecznych nizin i miejskiej biedoty, drobni cwaniacy żerujący na resztkach poczucia bezpieczeństwa innych i outsiderzy, którzy próbują wygrać w świecie stale zmieniającym reguły gry.

Amerykański proletariat lat trzydziestych znajduje liczne i nierzadko artystycznie wyrafinowane reprezentacje w literaturze. Ta, jak by powiedział Marks, „nowoczesna klasa robotnicza” wyłania się w amerykańskiej prozie w pełni właśnie w okresie Wielkiego Kryzysu. Jak trafnie zauważa Marshall Berman, nowoczesność proletariatu czy przynależność do klasy robotniczej nie może być postrzegana wyłącznie w ramach schematu fabrycznego robotnika:

Kluczowym czynnikiem nie jest praca w fabryce albo praca fizyczna. Wszystko to może się zmienić wraz z wahaniami podaży i popytu oraz techniką i polityką. Zasadniczą kwestią jest potrzeba sprzedawania pracy kapitałowi, aby przeżyć, potrzeba dzielenia swojej osobowości na sprzedaż – patrzenia na swoje odbicie w lustrze i zastanawianie się: „Co takiego mam, co mogę sprzedać?” – i niekończący się strach i niepokój, że nawet jeśli dziś wszystko jest w porządku, to jutro nie znajdzie się nikogo, kto chciałby kupić to, co się ma albo kim się jest; że zmienny rynek uzna nas (tak jak uznał już wielu) za bezwartościowych, że staniemy się zarówno psychicznie, jak i metafizycznie bezdomni i wystawieni na chłód⁴⁴.

Konieczność dostrzeżenia w sobie samej materiału godnego sprzedaży jest kluczowym etapem kryzysowej autorefleksji. Jeżeli to, co do tej pory było wystarczające do przetrwania, dziś staje się bezwartościowe, niezbędna okazuje się kreatywność – nierzadko mająca autodestrukcyjny wymiar. Wyzyskanie swoich umiejętności lub takie ich przetransformowanie w okresie pozbawionym ekonomicznej stabilności jest znaturalizowaną strategią przetrwania. Dopasowanie do oczekiwań rynku czy – jak można by to inaczej ująć – zapewnienie podaży tam, gdzie aktualnie spodziewać można się popytu, staje się w istocie fałszywą obietnicą rozwoju, samodoskonalenia i poszukiwania kreatywności. Zakamuflowanym pragnieniem przetrwania, ocalenia życia. Spojrzenie na siebie (czy za Bermanem: swoją osobowość) w tej perspektywie jest doskonale opisywane z wykorzystaniem pojęć alienacji, zniewolenia i eksploatacji. W poszukiwaniu potencjału handlowego w sobie tkwi plan desperackiego i nieskończonego odkrywania kolejnych zasobów, którymi można zainteresować publiczność.

⁴⁴ M. Berman, *Melodia uwolniona z okowów* [w:] tegoż, *Przygody z marksizmem*, tłum. S. Szymański, Warszawa 2012, s. 248–249.

Maraton, czyli przetrwać na scenie

W *Czyż nie dobija się koni?* Horace'a McCoya (1935) straceńcza kondycja stanowi punkt startowy, z którego wyruszają bohaterowie tanecznego maratonu. Ich desperacja nie domaga się wyjaśnienia; oczywisty wydaje się kontekst ekonomiczno-społeczny, podobnie jak położenie młodych ludzi, którzy nie mają szansy na wymarzoną karierę w Hollywood ani „dobre życie”. Nadzieja towarzysząca uczestnikom tanecznego maratonu u jego początku jest wyrażona bardzo klarownie. Robert myśli z ekscytacją o darmowym noclegu i posiłkach, ostatecznie Gloria przekonuje go dodatkowym argumentem:

– Wcale nie to jest tam najlepsze. Na tych maratonach pojawia się wielu producentów i reżyserów. Zawsze jest szansa, że cię zauważą i dadzą rolę w filmie... Co ty na to? [16]⁴⁵

Można sądzić, że bohaterka postrzega maraton taneczny jako swego rodzaju nieustający casting, podczas którego ciągle podrygiwanie w rytm muzyki jest formą prezentacji przed publicznością, sponsorami reklamującymi swoje produkty i potencjalnymi producentami filmowymi. Sytuacja zdaje się więc pozbawiona wad – nie dość, że można wygrać pokaźną kwotę, a organizatorzy zapewniają to, co podstawowe, to jeszcze prawdopodobne jest, że ktoś dostrzeże w uczestnikach „coś”. Ten inicjalny optymizm nie jest oczywiście pełny, zważywszy na stan Glorii, która już na początku tej historii deklaruje bycie jedną z tych, „co to pragną śmierci, lecz nie mają dość odwagi...” [16]. Wydaje się, że udział w maratonie jest ostatnim pomysłem, który dzieli ją od śmierci. Od pierwszych stron powieści wiemy, że taki będzie finał – przesłedzenie sensu całego wydarzenia i tego, w jaki sposób doszło do zabójstwa, staje się ambicją autora, bardziej niż znalezienie winnych czy wymierzenie im kary. Deklaratywny entuzjazm Glorii wobec maratonu ma na celu wciągnięcie Roberta do konkursu (potrzebuje partnera), aniżeli jest rzeczywistą nadzieją, że los się do niej uśmiechnie. Morderczy maraton taneczny w jej przypadku staje się bowiem ostatnim taktem życia. Z tej perspektywy nie wydaje się zaskakujące, z jak wielkim uznaniem powieść spotkała się we Francji lat trzydziestych – znacznie większym niż w Stanach Zjednoczonych⁴⁶.

W większości utworów literackich, które dotąd wymieniałam, rzadko napotkać można na wprost wyrażone, obszerne diagnozy ekonomiczne. Niewątpliwe

⁴⁵ H. McCoy, *Czyż nie dobija się koni?*, tłum. L. Haliński, Poznań 2019. Lokalizację cytatów z tej powieści podaję w nawiasie kwadratowym w tekście głównym. Wszystkie odsyłają do tego samego wydania.

⁴⁶ L.J. Richmond, *A Time to Mourn and a Time to Dance: Horace McCoy's "They Shoot Horses, Don't They"*, „Twentieth Century Literature” 1971, t. 17, nr 2, s. 92.

wydaje się jednak to, że w *Czyż nie dobija się koni?* autor daleki jest od wizji chwilowej zapaści, z której bohaterowie powrócą na właściwe tory – dalszej pracy, rozwoju, poszukiwania lepszej przyszłości. Z utworu wyłania się raczej hiperboliczna wizja trwałego problemu, nieustającej walki o przetrwanie i pragnienia współczującego spojrzenia. *Czyż nie dobija się koni?* – obok innych utworów – zdaje się pokazywać kondycję ludzką w okresie recesji w porównywalnej estetyce do tej, jaką można dostrzec na obrazie Philipa Evergooda pt. *Dance Marathon* (1934). Ten sam temat, co w przypadku prozy McCoya, został ujęty także w podobnej skali emocjonalnej – radykalnym ekspresjonizmie. Wydaje się, że oba dzieła właściwie wzajemnie się dopełniają, tworzą wspólny i spójny obraz maratonów tanecznych okresu Wielkiego Kryzysu.

Maratony taneczne z łatwością można interpretować jako alegorię kryzysu, a w innej perspektywie – jako metaforę ludzkich zmaganiań ze zmiennym losem. Nie można jednak zapominać o tym, że to literacka wariacja na zjawisko historyczne – oba dzieła uwieczniły rozrywkę „na żywo”, której chętnie oddawano się podczas kryzysu. Jak pisze Carol Martin:

Maratony taneczne nadal wywierają wpływ na wyobraźnię Amerykanów nie tylko z powodu rozgłosu, który wokół nich powstawał w okresie Wielkiej Depresji, ale także dlatego, że zdawały się uosobieniem „amerykańskiego snu” w jednej z jego najbardziej szalonych i wewnętrznie sprzecznych przejawach. Maratony przywoływały wytrwałość i nadzieję, determinację i głupotę, przekręty i patriotyczne barwy, atletyzm i dziki miks muzycznych kawałków, dobrej zabawy i chamskich dowcipów, miłych „chłopców i dziewczyn” i prostytutkę, niezmordowaną wytrzymałość i całkowite wycieńczenie⁴⁷.

Autorka zauważa też, że wśród bohaterów powieści McCoya dominują ludzie młodzi – wyjątkowo dotkliwie dotknięci przez kryzys gospodarczy – którzy po raz kolejny w życiu stają się ofiarami, tym razem wykorzystywani przez organizatorów maratonu⁴⁸. Relacja uczestników i organizatorów wydaje się mimo wszystko mniej zajmująca – może prostsza – aniżeli ta pomiędzy nimi a widzami. Zagrzewanie do walki budzi skojarzenia z wyścigami konnymi, dodatkowe „atrakcje” – z licytacją i loterią fantową. W związku z tym, że według animatorów obserwowanie walki o życie nie było wystarczająco atrakcyjne jako *show*, pada propozycja:

- Tak. Chcę, byście wzięli ślub. Publicznie.
- Ślub? – okazałem zdziwienie.

⁴⁷ C. Martin, *Dance Marathons: Performing American Culture of the 1920s and 1930s*, Jackson 1994, s. xv.

⁴⁸ Tamże, s. xvi.

– Spokojnie – ciągnął Socks. – To nic strasznego. Dam wam po pięćdziesiątce, a po maratonie będziecie mogli się rozwiesić, jeśli taka wasza wola. To nie musi być na zawsze. Chodzi o atrakcyjne widowisko. Co wy na to? (...)

– Mogę wziąć ślub, nie ma sprawy. Ale niech panem młodym będzie Gary Cooper albo jakiś znany producent czy reżyser. Nie chcę wychodzić za tego tutaj. Mam dość kłopotów z samą sobą... [79–80]

Opór wobec dodatkowej przynęty na widzów, jaką ma być ślub, jest zastąpio-ny sprzeciwem Glorii wobec braku zysku, jaki ona sama mogłaby czerpać z takiego zdarzenia. W innej scenie jako odpowiedź na porażkę jednej z par w wyścigu konferansjer ogłasza, że ważniejszy wydaje się fakt, że podczas maratonu odnaleźli miłość [95]. Ten wątek powraca wielokrotnie – przełamując granicę konwencji wyścigu przez skojarzenia z kinowym romansem. Niechęć Glorii wobec planu zamążpójścia próbuje się przełamać ponownie obietnicą kariery, a także podkreśleniem, że przecież wszystko i tak jest „na niby”, nie ma więc większego znaczenia. Co ciekawe, bohaterka wprost oburza się nienasyceniem organizatorów, dla których krew, pot i łzy to wciąż za mało. Jak zauważa Carol Martin, teatralny wymiar tego spektaklu był w zasadzie stale podważany przez fakt, że przed oczami miano przede wszystkim życie i ludzkie cierpienie⁴⁹. Nie oznacza to, że sceniczność spektaklu została odsunięta, ale że stale jest przedmiotem gry – mamy tu do czynienia ze strukturą, w której nie sposób się rozróżnić, co jest prawdą i bólem, a co aranzacją i melodramatycznym recitalem uczestników. Animator ogłasza:

– Panie i panowie... Mattie Barnes z pary numer osiemnaście zasłabła – ogłosił Rocky. – Zabrano ją do garderoby, gdzie otrzyma fachową pomoc medyczną. To nic poważnego, proszę państwa, nic poważnego... Jedyne dowód, że w naszym światowym maratonie tanecznym zawsze coś się dzieje. [36]

Ta gra pomiędzy dwoma wymiarami spektaklu i ich nierozstrzygalność wy- dają się zasadniczym elementem organizującym maratony taneczne – w wersjach McCoya i Evergooda wygrać zdaje się ta pierwsza możliwość. W ujęciu obu twórców upozowany, sceniczny ból wciąż dotyczy ciała, zdesperowanego człowieka, który do utraty tchu walczy o nagrodę lub uwagę publiczności. Ich perspektywa artystyczna w istocie znosi napięcie i dwuznaczność, o której pisze Martin, na rzecz radykalnego gestu sprzeciwu wobec uscieniczenia desperacji młodych ludzi, nadania im estetycznej i rozrywkowej formy. W jednej ze scen za kulisami uczestnicy są napominani przez organizatorów, że „Publiczność nie lubi przekleństw” [24], co podsuwa wiele historycznych i współczesnych skojarzeń, eksponuje też bezrefleksyjną moralność – brak akceptacji dla wulgaryzmu przy jednoczesnym entuzjazmie wobec obscenicznego spektaklu przemocy.

⁴⁹ Tamże, s. xxi.

Przypowieść o Wielkim Kryzysie

Wydaje się, że wizja kreślona przez twórców na obrazie i w tekście zbudowana jest na empatii wobec uczestników, ale zarazem – sam obraz maratonów i ich struktury bazuje na podstawie obserwacji reakcji i żądz publiczności. Potwierdzać zdaje się to Martin, która podkreśla, jak dalece rozdzielne były perspektywy obu zbiorowości:

Zwłaszcza w czasie Wielkiej Depresji widzowie mogli przenieść własną nędzę na czysty, fizyczny ból uczestników. Odczuwali z tego zapośredniczoną przyjemność, graniczącą z sadyzmem. W tym samym czasie konferansjer, zespół i animatorzy zapewnili widzów, że to wszystko „iluzja”, że chłopcy i dziewczęta naprawdę dobrze się bawią, że wszystko tu jest dobrowolne. Obie wiadomości ogłaszano noc w noc, konkurs po konkursie: to jest prawdziwe, to jest teatr; to są ludzie, którzy naprawdę cierpią, to ludzie, którzy dobrze się bawią. Teatralny aspekt maratonów był stale podważany przez brutalność i okrucieństwo prawdziwego życia, podobnie jak wyczerpujące życie maratonu było stale kształtowane jako (bezbolesny, nieszkodliwy) teatr⁵⁰.

Co znaczące, maratony nie weszły do stałego repertuaru amerykańskiej rozrywki – jak pisze badaczka, już w połowie lat trzydziestych (a więc w momencie gdy *Czyż nie dobija się koni?* ujrzało światło dzienne) budziły o wiele mniejsze zainteresowanie⁵¹. Martin zauważa też, że trudno byłoby znaleźć jakąkolwiek gwiazdę, która wyłoniła się z tych konkursów – początkowe złudzenia i nadzieje, które towarzyszyły uczestnikom (w tym powieściowej Glorii) okazały się więc nie tylko płonne, ale też rozbijały się już w trakcie maratonu. Zyskiwanie kolejnych „sponsorów” było niewielkim pocieszeniem w tym procesie – pomagało raczej utrzymać się w konkursie dzięki otrzymaniu nowego stroju, butów czy napojów. Chris Morgan słusznie zauważa, że „[n]adzieja i motywacja, że będą odkryci lub w inny sposób uratowani, zanika wraz z ich wytrzymałością fizyczną, zostaje im jedynie wola, aby przez to przebrnąć”⁵².

Obraz *Dance Marathon* Evergooda ujawnia sadystyczne spojrzenie publiczności. Eksploatacyjny wymiar tego wydarzenia zdaje się podkreślać fakt, że – jak pisze Martin – „maratony nie przyciągały powracającej publiczności. Zadowolalo ich pójście jeden raz”⁵³. Z jednej strony można to interpretować jako

⁵⁰ Tamże, s. xxii.

⁵¹ Tamże.

⁵² Ch. Morgan, *Tired of Living, Afraid of Dying: Horace McCoy's Legacy*, „The Los Angeles Review of Books”, 27 lutego 2015, <https://lareviewofbooks.org/article/tired-living-afraid-dying-horace-mccoys-legacy/>, dostęp: 4.07.2022.

⁵³ C. Martin, dz. cyt., s. xxii.

zaspokojenie sadystycznych żądz. Mówiąc bez ogródek, przedmiot zainteresowania zostałby z tej perspektywy „zużyty”, nieprzydatny do dalszego zaspokojenia. Z drugiej strony można by uznać, że forma ta była wprawdzie radykalna i okrutna (a więc budziła skrajne emocje), ale paradoksalnie charakteryzowała się swoistą monotonością, powtarzalnością. Wydaje się, że wyprawa na taki spektakl w roli obserwatora z istoty rzeczy musiała wymagać paradoksalnej obojętności wobec teatralizowanego cierpienia współobywateli. Inną myśl podsuwa narrator po zakończeniu maratonu:

– A więc w czymś takim tkwiłszy przez cały ten czas – powiedziałem. – Teraz wiem, jak poczuł się Jonasz, gdy spojrział na wieloryba. [138]

Co więcej zatem, publiczność – inaczej, ale w tej samej strukturze co uczestnicy – także nie pozostaje nietknięta. Mogłabym tu podsunąć podobną myśl, która towarzyszyła mi w interpretacji performansu Mariny Abramović⁵⁴ – niechęci widzów wobec samych siebie, gdy zorientowali się, do jakich emocji i reakcji skłonił ich oglądany spektakl.

Punkt widzenia zrekonstruowany przez Evergooda na obrazie należy do widzów spektaklu cierpienia i dehumanizacji – jest nim taniec, a właściwie *walkathon*, jak głosi napis widoczny w tle. Obok niego pojawia się slogan *Winners take all* (Zwycięzcy biorą wszystko), co zdaje się szczególnie mrocznym i cynicznym podsumowaniem tego zdarzenia. Obraz utrzymany jest w nasyconych barwach, ciała postaci mają odrażający, zielonkawy kolor – nikt nie wygląda jak zwycięzca, wszyscy są podtrzymywani przez partnerów lub podtrzymują ich resztką sił. W powieści McCoya uczestnicy prędko przestają tak naprawdę tańczyć, raczej podrygują, z czasem ledwie się poruszają. Osobliwe połączenie pasywności i ruchu określa wydzwięk całej konkurencji – marginalnym celem jest przyjemność estetyczna tańca, pozostaje jedynie przymus ruchu, pozbawionego gracji czy jakiegokolwiek dbałości o styl tańca – niemal mimowolny, powodowany chęcią utrzymania się w konkursie. Jeszcze przed maratonom Robert martwi się, że nie umie tańczyć, na co Gloria odpowiada: „Nie musisz. Wystarczy, że będziesz się ruszać” [16]. Ruch jest nieprzerwanym continuum, wypełnianym innymi czynnościami. Narzucająca się alegoryczna interpretacja kondycji człowieka w kapitalizmie epoki kryzysu będzie trudna do odsunięcia. Ciekawa wydaje się tu także dewaluacja samego tańca, w ostateczności staje się on ledwie zauważalnym ruchem, przerywanym kolejnymi wysigami wokół areny. Bohater wspomina:

Paru starych wyjadaczy podpowiedziało nam, że klucz do wygranej to umiejętne korzystanie z dziesięciominutowych przerw w tańcu. Trzeba nauczyć się golić, gdy je się

⁵⁴ Por. O. Szmidt, *Język, milczenie i bierność. Pytania o możliwą uniwersalność „kalanía własnego gniazda” i jeden performans Mariny Abramović*, „Czas Kultury” 2020, nr 1, s. 157–164.

kanapkę, i umieć jeść, załatwiać potrzebę lub opatrzyć stopę. Trzeba też wiedzieć, jak czytać gazetę, nie przerywając tańca, i przysypiać na ramieniu partnera. [20]

W toku maratonu jego ocena się wyostrza, a sytuacja skłania Głorię do mrocznych deklaracji:

Uratowała nas zmiana taktyki. Otóż przestało nam zależeć na zwycięstwie. Nieważne, które miejsce zajmiemy, byle tylko nie ostatnie. (...) – Chciałabym umrzeć – powiedziała. – Niech Bóg mnie zabije. (...) Nawet mnie w kryżu nie boli od tego. To wszystko kojarzy mi się z karuzelą. A na końcu trafiamy tam, gdzie byliśmy wcześniej. [77–78]

Wizja zapętlonego losu, o której mówi Gloria, ma klaustrofobiczny wydźwięk. Z maratonu tanecznego nie da się wyjść, zdaje się mówić bohaterka, co znajduje wyraz w finale jej życia.

Po lewej stronie obrazu Evergooda, nad uczestnikami maratonu, wisi szkielet ręki trzymającej banknot. Narzucająca się interpretacja o transformacji „niewidzialnej ręki rynku” Adama Smitha w uwidocznioną martwą rękę rynku, która niesie śmierć, zdaje się zgodna z estetyką dzieła. Mimo że obraz można by opisać jako nowoczesny *danse macabre*, jego wydźwięk komplikuje pozycja majątnych widzów (portretowanych – w przeciwieństwie do uczestników konkursu – fragmentarycznie i bezosobowo), którzy zagrzewają tancerzy do walki. Ten obsceniczny spektakl, wykreowany przez malarza z wykorzystaniem awangardowych inspiracji i technik, budzi odrazę wobec – kryzysu? widowni? tańczących? organizatorów? Każda z tych możliwości wydaje się niedoskonałą odpowiedzią o tyle, że trudno uznać ten maraton taneczny za chwilowy moment przesilenia, za radykalnie odmienną lub przejściową względem życia w niekryzysowej gospodarce kapitalistycznej sytuację, z której widać drogę wyjścia do lepszego losu. Evergood, podobnie jak McCoy, zdaje się nie tylko podsuwać myśl, że postaci umierające i cierpiące w okresie recesji są godne współczucia ze strony odbiorcy, ale również – że perspektywa widza tego procesu jest w najlepszym wypadku dwuznaczna.

Podsunięcie hiperbolicznej, bardzo intensywnie ekspresyjnej poetyki i estetyki przez obu twórców może dystansować odpowiednio czytelników i widzów – poczuciem nadmiernego dydaktyzmu, alegoryczności, która nie ułatwia wielości interpretacji, wreszcie przygnębiającym obrazem kryzysu, z którego bohaterowie tak naprawdę już nigdy nie wyjdą. Sądzę, że to strategia niezbędna do zrozumienia, jak doświadczenie Wielkiego Kryzysu wygląda dla tych, którzy są w jego wyniku na granicy życia i śmierci, stając się ledwie tupiącymi ciałami w ponurym spektaklu. Trudno przekonywać, że to wizja uniwersalna czy opisująca każdą grupę społeczną. Obok przejmującego obrazu ludzkiego cierpienia, które wystawione jest na widok publiczny i z którego uczyniono rozrywkę, za najistotniejszą uznałabym bezkompromisową wizję upadku

wyłaniającą się z tych dzieł. Z jednej bowiem strony widzimy człowieka walczącego o przetrwanie w epoce kryzysu gospodarczego – wizję jednoznacznie pesymistyczną w kontrze wobec żarliwego optymizmu, którego kurczowo trzymały się rozmaite instytucje władzy – od ekonomicznej przez polityczną po system gospodarki światowej. Z drugiej zaś – załamaniu ulega choćby pozór wspólnoty tego doświadczenia, przez ostre podzielenie postaci przedstawionych w obu dziełach: na oglądających i oglądanych, szukających rozrywki i walczących o przetrwanie. Bezosobowe mechanizmy kapitalizmu nie tyle są jednak personifikowane, ile znajdują podmioty podtrzymujące ład i hierarchię, które go budują.

Dzielenie siebie wobec potrzeb rynkowych, nawiązując do Bermiana, znajduje w tym układzie popyt. Spektakl, w którym uczestniczą postaci z obrazu Evergooda, jest bowiem możliwy o tyle, o ile znajduje publiczność, która chce płacić za – korzystając z tytułu książki Susan Sontag – *widok cudzego cierpienia*. Ramy spektaklu to umożliwiają, bez nich – bez karkołomnej konwencji rozrywki i sprzedaży – nie sposób zapewnić legitymizacji pozycji publiczności. Można powiedzieć, że z tej perspektywy – raz jeszcze wracając do Bermiana – Gloria, bohaterka *Czyż nie dobija się koni?*, rozpoznaje swoją pozycję w przemyśle rozrywkowym jako katastroficzną, pozbawioną wyjścia. Jeżeli pozostaje jej już tylko sprzedanie własnego cierpienia, wycieńczenia i bólu – nic więcej nie uda się już wykroić z jej podmiotowości, aby podzielić i opakować ją do sprzedaży.

Zakończenie

Przyjęcie konstrukcji narracyjnej, w której Robert opowiada przed sądem i wspomina wydarzenia poprzedzające strzał kończący życie Glorii, pozwoliło McCoyowi na włączenie do powieści bardzo wielu komentarzy objaśniających – motywacje uczestników i ich relacje z publicznością, okoliczności ich udziału, wreszcie reguły maratonu. Można by podnosić, że mamy tu do czynienia ze skrajnie niewiarygodnym narratorem – ostatecznie sądzony jest za zabójstwo i obraz zdarzeń może być formowany z nadzieją na uniknięcie kary. To istotny kontekst jego opowieści, do pewnego stopnia można by właśnie w tych ramach odczytywać charakterystykę Glorii, którą podsuwa – jako postaci do szczytu autodestrukcyjnej, pragnącej śmierci, ale niezdolnej do pociągnięcia spustu. Można też uznać, że połączenie groteski, przypowieści i konwencji noir wynika w istocie z pozycji narratora – tego, który już wie, jakie żniwo przynosi maraton, do jak tragicznego finału – dla niego, Glorii i innych uczestników – prowadzi. Wydaje się, że McCoy zabezpiecza w ten sposób swój tekst przed zarzutem moralizatorstwa czy nazbyt jaskrawego przedstawienia zdarzeń – w ten

sposób można by scharakteryzować jego pozostałą twórczość⁵⁵, niekoniecznie dorównującą temu utworowi⁵⁶. Stan anomii, w który wpadają bohaterowie wraz z rozwojem akcji, zdaje się niewątpliwy – łączy się bezpośrednio z kondycją, którą opisywał Berman. To ostatecznie złamany człowiek opowiada o sadystrycznym spektaklu, którego był uczestnikiem, i o finale, w którym sam stał się panem życia i śmierci, mimo że nawet w tym kontekście czuł się bierny i pozabawiony władzy. Wyrazem tej dwuznaczności może być na koniec niepozorny fragment z powieści:

Na parkiet wróciłem po gwizdku, gdy już grała orkiestra. Nie należała do najlepszych, ale wolałem ją od radia, bo nie musiałem słuchać, jak lektorzy namawiają mnie do zakupu tego czy owego. Po maratonie mam już dość radia do końca życia. *Słyszę je teraz, bo ktoś włączył odbiornik w budynku naprzeciw sądu. Słysząc bardzo wyraźnie. Potrzebujesz pieniędzy...? Jesteś w opatach...?* [57]

Bibliografia

- Andrzejczak K., *Opowieści literackiej Ameryki. Zarys prozy Stanów Zjednoczonych od początków do czasów najnowszych*, Kraków 2012.
- Berman M., *Przygody z marksizmem*, tłum. S. Szymański, Warszawa 2012.
- Berman R., *Fitzgerald and the Idea of Society*, „The F. Scott Fitzgerald Review” 2014, t. 12, nr 1.
- Cain J.M., *Listonosz dzwoni dwa razy*, tłum. M. Rychlik, Warszawa 2010.
- Clavin P., *The Great Depression in Europe 1929–1939*, London 2000.
- Evergood P., *Dance Marathon*, 1934. Zbiory Blanton Museum of Art, Austin.
- Galbraith J.K., *The Great Crash 1929*, London 2009.
- Harman Ch., *Kapitalizm zombi. Globalny kryzys i aktualność myśli Marksa*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2011.
- Hopkins Ch., *Walter Greenwood’s “Love on the Dole”: Novel, Play, Film*, Liverpool 2018.
- Margolies A., *Fitzgerald and Hollywood* [w:] *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, red. R. Prigozy, New York 2006.
- Martin C., *Dance Marathons: Performing American Culture of the 1920s and 1930s*, Jackson 1994.
- Maslin M., *All of Us*, „Republican & Herald”, 12 maja 1934.
- McCoy H., *Czyż nie dobija się koni?*, tłum. L. Haliński, Poznań 2019.
- McCoy H., *Miasto korupcji*, tłum. M. Ronikier, Warszawa 1992.

⁵⁵ Zob. np. H. McCoy, *Miasto korupcji*, tłum. M. Ronikier, Warszawa 1992.

⁵⁶ Na temat możliwego włączenia tej powieści do kanonu i jego potencjalnych skutków zob. Ch. Morgan, dz. cyt.

- Morgan Ch., *Tired of Living, Afraid of Dying: Horace McCoy's Legacy*, „The Los Angeles Review of Books”, 27 lutego 2015, <https://lareviewofbooks.org/article/tired-living-afraid-dying-horace-mccoys-legacy/>, dostęp: 4.07.2022.
- Palmer B.D., *Night in the Capitalist, Cold War City: Noir and the Cultural Politics of Darkness*, „Left History” 1997, t. 5, nr 2.
- Ratray L., *The Golden Age of Hollywood* [w:] *F. Scott Fitzgerald in Context*, red. B. Mangum, New York 2013.
- Reinhart C.M., Rogoff K.S., *This Time Is Different: Eight Centuries of Financial Folly*, Princeton–Oxford 2011.
- Richmond L.J., *A Time to Mourn and a Time to Dance: Horace McCoy's "They Shoot Horses, Don't They"*, „Twentieth Century Literature” 1971, t. 17, nr 2.
- Steinbeck J., *Grona gniewu*, tłum. A. Liebfeld, Warszawa 1974.
- Szmidt O., *Język, milczenie i bierność. Pytania o możliwą uniwersalność „kalanía własnego gniazda” i jeden performans Mariny Abramović*, „Czas Kultury” 2020, nr 1.
- Szukała M., *Wielki Kryzys zwyczajnych ludzi*, Dzieje.pl, 29 października 2014, <https://dzieje.pl/artykulyhistoryczne/wielki-kryzys-zwyczajnych-ludzi>, dostęp: 4.07.2022.
- West N., *Miss Lonelyhearts & The Day of the Locust*, New York 1969.