

Telo Roka Hadsona *Ričard Mejer*

Telo zvezde

Telo Roka Hadsona trebalo je da ispuni, pa čak i da poplavi sve veće filmsko platno pedesetih godina. Suprotstavljajući se svom novom takmacu, televiziji, Holivud će novim tehnološkim izumima stvoriti spektakularnu veličinu slike.¹ A telo Roka Hadsona koje se pojavljuje u pet kinemaskopskih* produkcija, u potpunom je saglasju s proporcijama velikog ekrana. S visinom od 193 cm i težinom od 91 kg, Hadson je bio fizički nesumnjivo najkrupnija muška zvezda svoga vremena, a njegovi filmovi i fotografije obilato su naglašavali, pa i preuveličavali njegovu prirodno mišićavu građu. Njegov film *Giant (Div)* iz 1956. godine, primera radi, promovisan je kao “velika priča o velikim stvarima i velikim osećanjima”.² U njemu je Hadson, (veliki) rančer Bik Benedikt, oličavao i državu Teksas i deliričnu raskoš samog filma: “Rok Hadson je gorostas, opušten, zbilja nalik steni, i ta uloga mu sjajno leži”³ tvrdi tadašnja recenzija u časopisu *Newsweek*.

Prema članku časopisa *McCalls*, naslovljenom “Zašto žene vole Roka Hadsona?”, rukovodioci *Universal Studios* doneli su odluku da u svim Hadsonovim filmovima “bude barem jedna scena u kojoj [Rok] preplavljuje dovratak normalne veličine”,⁴ čime treba da pokaže da je obim svakodnevice odveć sićušan spram njegovog tela. To da Hadson nadmašuje kadar ili u njega jedva staje, motivski se pojavljuje kako u njegovim filmovima tako i u reklamnim fotografijama. *Photoplay* iz marta 1954. godine, na primer, pokazuje Hadsonovo telo koje je tako prostrano da se on morao zguriti da bi stao u vidno polje s okolnim rastinjem. *Photoplay* još jednom, 1958. godine omanjuje u pokušaju da uokviri sagnuto telo zvezde koje se opet nalazi u blagoj vezi s prirodom. Kako slike sugerišu, Hadsonovo telo je često prikazivano u prirodnom okruženju – čak i njegovo očito neautentično ime, skovano od naziva Gibraltarskih hridi* i reke Hadson,⁵ trebalo je da ga smesti u (i kao) prostrani predeo muževnog.

Na reklamnim fotografijama Hadson je često slikan odozdo, kako bi se njegove već neverovatne telesne proporcije dodatne uvećale. Uzmimo, na primer, fotografiju objavljenu oktobra 1953. godine u časopisu *Photoplay*. Ta se slika pojavljuje u članku “Upoznajte šampione” koji predstavlja dvanaest mišićavih zvezda, uz (“vitalne”) podatke o njihovoj visini, težini, širini grudi i struka. Hadson, najkrupniji izloženi šampion, ujedno je i jedini kome je dodeljen portret u boji i punoj veličini. Nasuprot fotografijama u gro planu i $\frac{3}{4}$ prirodne veličine Marlona Branda (Marlon Brando), Kirka Dagleasa (Kirk Douglas), Rikarda Montlbana (Ricardo Montalban) i drugih, Hadsonova fotografija iz niskog ugla u prirodnoj veličini obeležava (a u izvesnom smislu i stvara) jedinstvene razmere njegovog tela. Isto čini i prateći tekst koji tvrdi da “Rok premašuje i dugajlije poput Džimija Stjuarta”⁶ (Jimmy Stewart), te da “Kršna stena, čije su proporcije 196 cm, 86 kg, 112 cm u struku i 80 cm u grudima, ima velik apetit koji odgovara njegovoj veličini, pa stoga mora da pribegava plivanju, jahanju, tenisu i golfu da bi ostao u formi. A ta forma zbilja godi oku...”⁷ Primitimo da je *Photoplay* dodao par centimetara Hadsonovoj visini, što se inače neretko događalo u fanzin reportažama o njemu, kao da je njegova veličina bila tako impresivna da se nije mogla ograničiti i potrošiti.

* *Kinemaskop*: tehnika snimanja u kojoj se slike specijalnim sočivima sužavaju, da bi se pri projekciji na konkavno platno specijalnim optičkim sredstvima širile i prikazivale sliku u prirodnoj veličini. (*Prim.prev.*)

* Ime *Rock* znači hrid, kamen, stena. I kasnije u tekstu pojavljuju se slične igre reči. (*Prim.prev.*)

Insistiranje na Hadsonovim zapanjujućim proporcijama trebalo je, čini mi se, da osigura i njegovu muževnost kojom je bio takođe obdaren. Primera radi, u komediji *Šaputanja na jastuku* (*Pillow Talk*) (1959), Telma Riter (Thelma Ritter), žena koja se razume u veličine, upozorava manje iskusnu Doris Dej da se “prilika od dva metra ne nalazi svakog dana. Kad je vidiš, šćepaj je”.⁸ Nema sumnje da ona veličinu Hadsonovog tela meri kao falus. Ovde su zamišljene dimenzije Rokovog tela opet uvećane – sada na 2 m – preko somatskih granica njegove anatomije.

Međutim, i uprkos svoj toj emfatičnoj krupnoći, (neobična) veličina Roka Hadsona njegovoj personi na platnu nije donela mačizam Marlona Branda pedesetih godina, ili grubu spremnost jednog Kirka Daglasa ili Roberta Steka (Robert Stack). Ono što je Hadsona razlikovalo od drugih muških zvezda njegovog vremena nije bila samo činjenica (ili fantazija o) njegovoj veličini, već i način na koji je kontrolisao to svoje veliko telo s izvesnom dozom sigurnosti, svojstvene jednom “nežnom džinu”.⁹

Hadsonovoj ublaženoj muškosti može se, bar jednim delom, ući u trag preko uloga u porodičnim melodramama ili “filmovima za žene” Daglasa Sirka (Douglas Sirk). Kako primećuje Meri En Doan, “ženski film”

pruža izvestan otpor analizi koja naglašava „biti-posmatran-ost“ žene, njeno postvarenje u formi spektakla koji je u skladu sa muškim strukturama pogleda... [on izaziva] defleksiju skopofilične energije u drugim pravcima, dalje od ženskog tela.¹⁰

Jedan od tih „drugih pravaca“ ka kojem se upravlja skopofilična energija u Sirkovim melodramama, jeste telo Roka Hadsona. Ranih pedesetih godina, neposredno nakon što je potpisao ugovor sa kućom *Universal*, Hadson se pojavljuje u nizu pravih mačo filmova – vestern, ratnim i sportskim filmovima s naziva kao što su *Gun Fury* (*Revolveraški gnev*) (1951), *The Iron Man* (*Čovek od čelika*) (1953) i *Taza, Son of Cochise* (*Taza, Kohizov sin*) (1954). Ti su filmovi imali ograničen uspeh i zapravo je tek Hadsonov okret ka porodičnim melodramama, počev od uloge u Sirkovom filmu *Magnificent Obsession* (*Veličanstvena opsesija*) (1954), obeležio početak njegove popularnosti.¹¹ Modifikacija muškosti Roka Hadsona do koje je došlo u skretanju s akcionih filmova na melodrame – s „muških“ na „ženske“ filmove – registrovana je i na njegovim reklamnim fotografijama. Isprva dominantno Hadsonovo telo postepeno popušta u držanju, opuštenu ili zavaljeno, čime na jedan poznatiji, udobniji način poziva pogled svog novog gledaoca (ženskog pola).

Želeo bih da razmotrim niz fotografija objavljenih 1956. godine u časopisu *Photoplay* pod naslovom „Mišićavi kraljevi“, u kontekstu te Hadsonove opuštene muškosti: gore s leva, pomalo iskošen i u sedećem položaju, Kirk Daglas odvažno gleda povrh kamere. Dole s desna je Alen Lad (Alan Ladd), usredsređen na orezivanje drveta u vrtu, tobože nesvestan objektiva koji hvata njegove zategnute deltoide *in medias res*. Obojica su pravi primer nestabilnosti muških pin-upova, „protivrečnosti između činjenice da su posmatrani i njihovog pokušaja da tu činjenicu poreknu“, veli Ričard Dajer.¹² Najčešći oblik tog poricanja ogleda se ili u otvorenom ignorisanju objektiva, kada se muški model ponaša kao da nije svestan njegovog prisustva (što i čini muževni Alen Lad), ili u prividnom ignorisanju njegovog pogleda s nekim falusnim prkosom, gledajući mimo ili kroz njega (što bi se moglo reći za Kirka Daglasa). Muškost Daglasa i Lada – izražena njihovim krutim i neverovatnim držanjem – suprotstavlja se okamenjujućem pogledu fotoaparata.

No Rok Hadson, treći u ovom trijumviratu NJKV muškarčina, znatno se spremnije podaje objektivu, naslućujući, pa i izazivajući sopstveno postvarenje. Hadsonova frontalna poza i lagodan kontraposto svedoče da se radi o samoprezentaciji. Svojim letimičnim pogledom i blagim smeškom on ne prkosi toliko fotoaparatu koliko prozračno zuri van njega. Nasuprot usiljenoj pozi Kirka Daglasa kraj bazena i odsutnom orezivanju rastinja Alena Lada, Rok Hadson deluje kao da ne radi ništa drugo osim što pozira. Po tome jedinstven među ostalim komadima, Hadson može

da se prilagodi intrinzičnoj pasivnosti pin-up držanja, to jest, on očito može da se povinuje poziciji “biti-posmatran-osti”.¹³

Nešto od draži tela Roka Hadsona nahodilo se, dakle, upravo u toj njegovoj nepokretnosti, u svesti o tome da je ono dostupno kao objekt erotske naslade, a bez straha da će učiniti neki korak. U kulturnom trenutku kada su mlade žene često opominjane na svoju “dužnost” da pruže otpor erotskim istupima svojih mladića,¹⁴ Rok Hadson je nudio manje preteći, manje seksualan model muškosti:

Suprotno Rudolfu Valentinu (Rudolph Valentino), seks bombi svoga doba, Rok Hadson nije tip ljubavnika. Njegova je draž u tome što bi se starije obožavateljke o njemu starale kao majke, devojčice bi se za njega udale, dok bi ga muškarci oponašali... On odaje utisak veličine i pouzdanosti.¹⁵

Obratite pažnju na taj rascep između seksualnog i porodičnog života (u pitanju je *Photoplay* iz 1957. godine), jer se Rok poistovećuje sa brakom, majčinskom negom i muškom identifikacijom, a suprotstavlja svakoj fantaziji – ljubavnika, seks bombe – heteroseksualne razmene. Činjenica da njegovo stameno muško telo u sebi mora imati tu vrstu (deseksualizovane) sigurnosti promovisana je kao temeljni razlog “Zašto žene vole Roka Hadsona”:

Pomoću magičnih očiju i veličine, spojenih s njegovom iskrenom druželjubivošću... Rok Hadson kod žena stvara osećaj da na njega mogu računati.¹⁶

McCalls će osobito predano raditi na tropu Rokove pouzdanosti, stalno naglašavajući njegovo mirno povlađivanje željama šire ženske publike:

Rok nikada nije neotesan, nikada nije opijen, i nikad, baš nikad ne prilazi devojčkama. To njegove obožavateljke ne bi mogle izdržati.¹⁷

Hadson nije pružao samo vizuelno zadovoljstvo svojim oblinama, svojim naočitim izgledom i proporcijama koje se ni sa čim nisu mogle porediti, već i obećanje da će takvo telo kontrolisati, da neće napasti. A, kako sugeriše časopis *Look* iz 1958. godine, to obećanje samozauzdanja protezalo se ne samo na njegove romantične odnose na velikom ekranu, nego i na ravan samog njegovog tela:

Poslednjih nekoliko godina previše je glumaca, poput Džimija Dina, bilo razdražljivo i ćudljivo; publika se zamorila od tog truleža. Zato je tu sada Rok Hadson. On je zdrav. Ne znoji se. Nema bubuljice. Miriše na mleko. Sva njegova draž počiva u toj čistoti i čestitosti – ovaj je momak neuprljan.¹⁸

Džimi Dinovova glumačka teskoba i performativna nestalnost uzimane su kao implicitna fizička iskvarenost, nasuprot Hadsonovoj moralnosti koja se ovde zamišlja kao nekakva somatična potpunost. Njegovo telo se ne izliva niti ispušta tečnosti; fantazmatično očišćeno od bubuljica, pora i znoja, ono služi kao besprekorno siguran seksualni objekt.¹⁹

Nekolicina fanzinskih fotografija ide u prilog ovoj fantaziji o sanitizaciji: (slike 8-11) Hadson pere auto 1952. godine, pere kosu i ispija vodu iz štrcaljke 1953. godine, opušta se u kadi 1959. godine – a fikcije zamišljene u ovim snimcima po sebi su fikcije čišćenja i očišćenja. Nasuprot metodičnom glumačkom telu “ćudljivog” Džemsa Dina ili “prljavog”²⁰ Marlona Branda, telo Roka Hadsona nije se ni izlučivalo niti je krilo emocije. Reprezentovane tekućine su tekućine koje ne pripadaju Hadsonovom telu, tekućine koje ne ističu iz njega i kvase spoljašnjost. Ispod pro-

zračne spoljašnjosti spokojnog tela zvezde nije bilo slojeva sukobljenog identiteta, pa stoga i ni nekog razloga da se iz njega izliva znoj.

Hadsonovu neumornu higijenu nije registrovala samo čistota fanzinske fotografije, već i besprekorno zdravlje karaktera koje je glumio, osobito u Sirkovim melodramama sredinom pedesetih godina. U nizu tih filmova, Hadsonovo telo ostaje netaknuto, dok se ženski likovi bore s raznovrsnim psihičkim i fizičkim disfunkcijama – slepilom u *Magnificent Obsession*, bolnim migrenama i društvenim ostrakizmom u *All That Heaven Allows* (*Sve što nebo dozvoli*), seksualnom nezajajljivošću u *Written on the Wind* (*Zapisano na vetru*).²¹ Otuda proizlazi i paradoksalni odnos mogućih gledateljki Sirkovih melodrama prema telu Roka Hadsona: iako može da vidi i zaustavi njegovu telo u erotskoj nasladi, njena vizuelna moć biva osporena ukoliko se poistoveti s pogledom njoj bliske protagonistkinje. “U filmovima namenjenim ženama”, piše Doan, “posmatračko zadovoljstvo često se ne može razdvojiti od bola”.²²

Od svih melodrama u kojima je glumio, *Magnificent Obsession* verovatno najočevidnije manevriše ženskim posmatračkim zadovoljstvom i (kažnjavajućim) bolom koji nastaju oko Hadsonovog stožernog tela. U tom filmu, erotski prizor mišićavog Boba Merika (Hadson) neprestano se posreduje željnim “pogledom” Helen Filips (Džejn Vajman [Jane Wyman]). No, kako je Helen tokom najvećeg dela filma slepa (slike 14, 15), gledateljka koja se identifikuje sa njom – koja Merika gleda “posredstvom” njenih očiju – može, u najboljem slučaju, dobiti sukobljeno zadovoljstvo. Posmatračka ekonomija Helenine “slepe želje” dodatno se usložnjava time što na kraju upravo erotizovano telo Boba Merika dovodi do izlečenja njenog slepila: nakon što tri vodeća oftalmologa utvrđuju da je Helenin slučaj beznadežan, Merik obnavlja svoje prekinute studije medicine, postaje neurohirurg i, na kraju filma, izvodi jedan eksperimentalan postupak koji Heleni ujedno spašava i život i vraća vid. Najeksplicitnija spekulacija Hadsonovog tela u filmu događa se tik pred operaciju spašavanja vida: neprekinuti snimak ½ dužine hvata dr Merika dok se priprema za zahvat. U trenutku kada Helen u dubokoj komi čeka na operacionom stolu, *Magnificent Obsession* se okreće postvarenju tela Roka Hadsona, “zaustavljanju toka radnje u momentu erotske kontemplacije”.²³ Izgleda da se film ovde upušta u jednu tako intenzivnu erotizaciju tela Boba Merika, jer je Helen u tom času najoduzetija, i vid joj je sada najnarušeniji. Pa čak i pošto stameno muško telo dr Merika potpuno povratu Heleninu ženstvenost, kamera ne pokazuje njen željni pogled. Helen će progledati (“sutra”, saopštava joj Merik nakon operacije), ali posmatrač neće videti posredstvom njenog *funkcionalnog* pogleda, neće se identifikovati s njenim vraćenim vidom ili posmatračkim zadovoljstvom.

Dok *Magnificent Obsession* prizorom Hadsonovog tela manipuliše oduzimajući vid glavnoj protagonistkinji, Sirkova melodrama iz 1956. godine, *Written on the Wind*, žensku želju prema njemu dijagnostikuje kao simptom nimfomanije. U tom filmu, milionerka Merili Hedli (Doroti Maloun [Dorothy Malone]) prekomerno podstiče svoj libido, pošto Mič Vejn (Hadson), jedini muškarac koga odista želi, neće da uzvratu njenoj želji: “Merili... nije mogla imati Miča, pa je tražila ljubav gdegod i kadgod ju je mogla dobiti”.²⁴ Budući da film opisuje Merilino proganjanje Miča kao psihoseksualnu patologiju, njegova inertna heteroseksualnost u svetlu tog gonjenja postaje neophodna i normativna.²⁵ Kao i u *Magnificent Obsession*, disfunkcionalnost i želja ženskog lika ovde su suprotstavljeni nepomičnoj, čednoj muškosti Roka Hadsona. “Prednost je u melodrami imati nepomičan karakter u odnosu na koji se onda postavljaju podvojeni likovi”, govori Sirk, upućujući na Hadsonovu funkciju u njegovim filmovima.²⁶ Ja bih išao i korak dalje, tvrdeći da je upravo ta “nepomičnost” Roka Hadsona navodila žene na bolest i želju, koje su ih, konsekvntno, “podvajale” u subjekt melodrame.

Ta je totalna nepomičnost njegovih likova, međutim, počela da ga obeshrabruje i, kada su deljene uloge za *Written on the Wind*, Hadson na sve načine nastoji da dođe do uloge razdražljivog, nasilnog alkoholičara Kajla Hedlija – Merilinog brata i najboljeg prijatelja Miča Vejna.²⁷ Uloga, a, naposljetku, i nominacija za nagradu, otišla je Robertu Steku, dok je Hadson morao da se zado-

volji ulogom geologa (!), Miča Vejna. Jedva prikrivajući svoju ozlojeđenost, Hadson će o svom izvođenju u filmu ispravo opaziti, “Kao i obično, toliko sam neokaljan, da sam nemoguć”.²⁸

U odbranu odluke o preraspodeli uloga, jedan Dejv Lipton (Dave Lipton), tada glava *Universal Studios*-a javno izjavljuje sledeće,

Rokovi fanovi neće prihvatiti da on učini išta što bi ga dovelo na rđav glas... On im se sviđa zato što bi volele da takav bude njihov otac, muškarac za koga će se udati njihove kćeri, ili ljubav iz detinjstva. Ako bismo ga pustili da se ostavi takvih likova, svuda bi se čula samo cika i vriska.²⁹

Ovde još jednom čujemo mušku naraciju o heteroseksualnoj (implicitno ženskoj) moći da održe Hadsona u njegovom zdravom imidžu. *Retoriku* autoritativne ženske želje – “čuće se samo cika i vriska”, “to neće odobriti”, “neće prihvatiti išta što bi ga dovelo na rđav glas” - proizvela je javna mreža kojom dominiraju muškarci, kako bi obuzdali Hadsona u okvirima njegove sanitarizovane muškosti.³⁰ A kada je, kao pri dodeli uloga za film *Written on the Wind*, Hadson pokušao da prekorači granicu sopstvene muškosti, holivudska retorika o tome “šta žene žele” iznova ju je upisala u njega.

...

Napomene

Verzije ovog eseja izlagane su na panel diskusiji o “muškim telima” na Konferenciji Centra za gej i lezbejske studije na Jejlju u oktobru 1989. godine i na sesiji “Pozitivno telo: AIDS, država i imunološka politika” godišnjeg susreta Internacionalne asocijacije za filozofiju i književnost na kalifornijskom univerzitetu Irvajn u aprilu 1990. Alfredo Monfer (Alfredo Monferre) i Dajana Fas oraganizovali su ove panel diskusije i ovim putem im se zahvaljujem.

Zahvalan sam Kerol Dž. Klover (Carol J. Clover) i Abigejl Solmon-Godo (Abigail Solomon-Godeau) na korisnoj kritici ranijih nacрта ovog eseja. Iznad svega, ovaj rad je nastao zaslugom D. A. Milera.

1. Takve inovacije pedesetih, poput kinemaskopa, panavizije i Vornerkolora, nastojale su da iskoriste one filmske elemente – širi obim slike, intenzitet boje – s kojima se televizijski “mali ekran” nije mogao nositi. Videti Robert Carr i R.M. Hayes, *Wide Screen Movies: A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking* (Jefferson, N.C.; Mcfarland, & Co., 1988) i William Kuhns, *Movies in America* (Dayton, Ohio: Pflaum/Standard, 1972), str. 189.
2. Reklama za film *Giant*, *Photoplay* (decembar 1956): str. 6-7.
3. “Young Dean's Legacy”, *Newsweek*, 22. oktobar 1956.: str. 112.
4. Joe Hyams, “Why Women Are In Love With Rock Hudson”, *McCalls* (februar 1957.): str. 52.
5. Po, među ostalima, časopisu *Variety*, “Rock Hudson, Hollywood Star for Three Decades, Dies at 59”, 9. oktobar 1985., str. 42. Hadsonov agent, Henri Vilson (Henry Willson), koji je stvorio ovo umetničko ime, priseća se kako je skovano: “Odabrao sam ime Rok zbog Gibraltarskih hridi (Rock of Gibraltar) – velikih i kršnih. Pored toga, u filmu se tada pojavljivala, i to neredovno, samo jedna osoba – Rošel Hadson (Rochelle Hudson) – s tim prezimenom. Ime mu je odgovaralo, pošto je bio naočit i visok gotovo dva metra, ali i pomalo nezgrapnan i stidljiv”. Whitney Stine, *Stars and Star Handlers: The Business of Show* (Santa Monica: Round table Publishing, 1985), str. 206.
6. Hildegarde Johnson, “Meet the Champs”, *Photoplay* (oktobar 1953): str. 43.
7. Johnson, “Meet the Champs”, str. 43.
8. Neobjavljeni rukopis *Šaputanja na jastuku* (svojina autora), scenario Stenlija Šapira (Stanley Shapiro) i Morisa Ričlina (Maurice Richlin), str. 66.
9. Ovaj termin pozajmljujem od Sajmona Vetnija, čije je kratko ali izuzetno proniljivo razmatranje o Hadsonu u knjizi *Policing Desire* jedinstveno po uvidu o Hadsonovom alternativnom imidžu u odnosu na muškost pedesetih:

“...Hadsonove uloge u filmovima poput *Written on the Wind*, *Magnificent Obsession*, i posebno u *All That Heaven Allows*, konstruišu njegovu figuru tako da se ona veoma razlikuje od *mainstream* muškosti pedesetih godina, kakvu reprezentuju Viktor Matur (Victor Mature) i Klark Gebl (Clark Geble). Za razliku od njih, Hadsonova filmska persona često ga predstavlja kao osetljivu figuru, nežnog džina bližem prirodi nego muškoj kulturi”. *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), str. 88. Upiućivanja na Matura i Gebla pomalo su anahrona u kontekstu kulture pedesetih godina i mogu se zameniti imenima, recimo, Garija Kupera (Gary Cooper) (#1 u 1952.) i Džona Vejna (#1 u 1953.).

10. Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana Press, 1987), str. 16. Konačna analiza struktura mogućih načina gledanja u ženskom filmu pripada Meri En Doan, te svoje čitanje Sirkove melodrame i kretanji Hadsonovog tela u njoj, u velikoj meri dugujem njenom radu. Videti i knjigu *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ur. Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987).
11. Prema godišnjoj listi “Hit [sic] šampiona” časopisa *Variety*, *Magnificent Obsession* je zaradio 5 miliona dolara u prvoj godini prikazivanja, čime je postao sedmi najuspešniji film u 1954. godini (ujedno i Hadsonov neuporedivo najpopularniji film do tada). Videti “1954 Boxoffice Champs” *Variety*, 5. januar 1955., str. 7. Nakon *Magnificent Obsession*, Hadson je bio sve popularniji dok 1957. godine nije proglašen najvećom atrakcijom u Americi u časopisu *Motion Picture Herald*. Videti Martin Quigley, Jr. i Richard Gertner, *Films in America 1929-1969* (New York: Golden Press, 1970), str. 266. i Roy Pickard, *The Hollywood Studios* (London: F. Muller, 1978), str. 46.
12. Richard Dyer, “Don't Look Now”, *Screen* 23, br. 3-4 (sept/okt 1982): str. 66.
13. Erotska spekulacija Hadsonovog tela dovodi u pitanje klasičnu podelu Lora Malvi uloga posmatranja, zasnovanu na rodnim osnovama (“žena kao slika, muškarac kao onaj ko gleda”). Videti Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, u *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: University of Indiana Press, 1989), str. 14-26. [Laura Malvi, “Vizuelno zadovoljstvo i narativni film”, *Uvod u feminističke teorije slike*, ur. Branislava Anđelković, CSU, Beograd, 2002.]. Za reakciju na moguća brisanja koja nastaju kao posledica argumenata Malvijevе videti Steve Neale, “Masculinity as Spectacle”, *Screen* 24, br. 6 (nov/dec 1983): str. 2-16.
14. Videti, na primer, “edukativne filmove” iz pedesetih godina koji se bave temom izlaženja s muškarcima i temom “društvene higijene”, u dokumentarnom filmu *Heavy Petting* (Fossil Films) iz 1989. godine. Ti edukativni filmovi – pod naslovima poput “How Much Affection?” (Koliko zaljubljenosti?), “Dating: Do's and Don'ts” (Izlasci: dozvoljeno i zabranjeno) i “How to Say No” (Kako reći ne) – upućuju mlade žene kako da (pristojno) zauzdaju svoje mladiće, a ove opominju da se zauzadaju.
15. Joe Hyams, “The Rock Hudson Story”, *Photoplay* (februar 1957): str. 90.
16. Hyams, “Why Women Are In Love With Rock Hudson”, str. 52.
17. Hyams, “Why Women Are In Love With Rock Hudson”, str. 85.
18. Eleanor Harris, “Rock Hudson, Why He's Number 1”, *Look*, 18. mart 1958. , str. 48.
19. Opozicija koju članak postavlja – zdravlje Roka Hadsona naspram truleži Džejmisa Dina – bez sumnje se oslanja na činjenicu da je Din dve godine pre toga poginuo u saobraćajnoj nesreći. U vreme nesreće, on se nalazio u Teksasu na snimanju *Džina* (*Giant*), filma u kojem je igrao Džeta Rinka, rivala Hadsonovom Biku Benediktu.
20. Videti Hedda Hopper, “Hollywood New Sex Boat”, *Photoplay* (jul 1952): str. 62. “On nije nežan – prljavi Petar Pan, tako ga neki nazivaju. Ali ime Marlona Branda na žene deluje kao udar munje... 'Marlon Brando? On je tako uzbudljiv.' 'Marlon Brando? Grubijan, prostak', 'Marlon Brando, muškarčina! I bilo je vreme da se neko takav pojavi...’”
21. Iako u Sirkovim melodramama Hadsonovi likovi ne pate od fizičkih disfunkcija ili dugotrajnih oboljenja, njima se dešavaju ozbiljne nesreće (Bob Merik doživljava nesreću motornom čamcu u *Magnificent Obsession*, Ron Kirbi pada s litice u *All That Heaven Allows*). Ove nezgode ipak nisu središnje neprilike zapleta melodrama, koliko njihov početni “pokretač” (u *Magnificent Obsession*) ili završetak (u *All That Heaven Allows*). Štaviše, Hadsonovi

likovi nekim se čudom uvek oporave od nesreće, i njihovi tragovi se nikada ne vide. Za razliku od dugotrajno obolelih protagonistkinja u Sirkovim melodramama, Rok Hudson je naizgled imun na trajne povrede ili ozbiljna oboljenja.

22. Doane, *The Desire to Desire*, str. 16.
23. Ovde parafraziram Malvi, iako suprotno njenom (rodno određenom) argumentu: "Prisustvo žene u normalnom narativnom filmu neophodan je element prizora, iako njeno vizuelno prisustvo ima tendenciju da uspori razvoj priče, da zaustavi tok radnje u momentima erotske kontemplacije".
24. Reklama za *Written on the Wind*, *Variety*, 24 oktobar 1956. , str. 21.
25. Više o liku Merili Hedli i njenom odnosu prema široj psihoseksualnoj ekonomiji u *Written on the Wind*, u Christopher Orr, "Closure and Containment: Marylee Hadley in *Written on the Wind*", *Wide Angle* 4, br. 2 (1980): str. 29-35.
26. Navedeno u Michael Stern, *Douglas Sirk* (Boston: Twayne Publishers, 1979), str. 135-36.
27. Jimmy Hicks, "Rock Hudson: The Film Actor as Romantic Hero", *Films in Reviews*, 26 br. 5 (maj 1975), str. 276.
28. Hyams, "Why Women Are In Love With Rock Hudson", str. 85.
29. Navedeno u Hicks, "Rock Hudson", str. 276.
30. Treba uzeti u obzir činjenicu da su Hudsonov agent, režiseri, fotografi, pa čak i autori nekih od članaka o njemu (uključujući tu i "Why Women Are In Love With Rock Hudson") bili muškarci.