

# Imperium nie trzęsie się w posiadach

Neo-heritage w kinie i telewizji brytyjskiej XXI wieku

PATRYCJA WŁODEK

*Pamięć (...) jest pojmowana jako giętka substancja, która nieustannie się zmienia pod wpływem presji i możliwości teraźniejszości*<sup>1</sup>. Ta obserwacja dotycząca koncepcji pamięci zbiorowej i kulturowej obejmuje także kino rozpatrywane jako narzędzie polityki historycznej. Przykłady takiego funkcjonowania filmów dotyczących historii są jednym z najpowszechniejszych zjawisk kinematograficznych w ogóle i dziś mają się równie dobrze, jak na każdym wcześniejszym etapie istnienia X Muzy. Przez dekady domeną produkcji historycznych była bowiem albo rozrywka i dostarczanie atrakcyjnego tła dla perypetii bohaterów, albo metaforyzowanie współczesności, albo kształtowanie pamięci zbiorowej *zorientowanej na utrwalone punkty w przeszłości, za pomocą strategii przemieniających ją w symboliczne figury*<sup>2</sup>.

Nie inaczej jest w wypadku kina angielskiego. Z jednej strony odwieczne funkcje brytyjskich filmów historycznych nie wykraczają poza standard i obejmują spektrum znanych możliwości, poczynając od *pauperum* „zaglądającego” za kuliszy wielkich wydarzeń i do alkowy (*Prywatne życie Henryka VIII /Private Life of Henry VIII*, reż. Alexander Korda, 1933/), przez budowanie morale, na przykład podczas II wojny światowej (*Henryk V*, reż. Laurence Olivier, 1944), aż po kontemplowanie minionej wspaniałości traktowanej jako utęskniony „złoty wiek”, jak w *Lawrence z Arabii (Lawrence of Arabia*, reż. David Lean, 1962). Z drugiej strony kino brytyjskie ma jednak własną specyfikę zauważalną na jego kolejnych etapach – także w XXI w. Wydaje się, że w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat coraz silniej się ono rozdwaja, rozpięte między melodramatem wypiełgowanych trawników a dramatem zlewu kuchennego. Nawet jeśli podział ten jest uproszczony, a nawet stereotypowy, arcydzieła kina brytyjskiego potwierdzają długotrwałą rywalizację między kinem arystokratycznym, sprzedającym wyidealizowaną, zestandaryzowaną wersję świata i utrwalającym społeczne podziały, a demokratycznym, kształtowanym w świadomej opozycji do tego pierwszego.

Gdyby szerokie rozumienie wizji imperialnej oraz jej dekonstrukcji przełożyć na terminologię *memory studies*, można posłużyć się pojęciami pamięci heroicznej, martyrologicznej oraz mniejszościowej i krytycznej, czyli kontrapamięci. Z jednej strony silna jest tendencja odwołań do męczeństwa i bohaterstwa, ewokujących jednoznacznie pozytywny autowizerunek oparty na dumie narodowej. W wypadku Brytyjczyków tradycyjnym obszarem takich poszukiwań są imperialna przeszłość oraz wydarzenia II wojny światowej, nawet klęski, przekute – jak Dunkierka – w moralne zwycięstwa, czego dobitny przykład znajdziemy w *Czasie mroku (Dar-*

*kest Hour*, reż. Joe Wright, 2017). Z drugiej strony pojawiają się nurty demitologizowania klasycznego kina głównego nurtu. W kinematografii brytyjskiej była to z reguły domena produkcji dotykających współczesności, czego wczesne przykłady znajdziemy już w szkole dokumentu Johna Griersona, na przykład w *Poławiaczach śledzi* (*Drifters*, reż. John Grierson, 1929), a potem – między innymi – w British noir (jak *It Always Rains on Sunday*, reż. Robert Hamer, 1947) i nurtach Free Cinema oraz Młodych Gniewnych. Kolejne eksplozje obrazów dnia powszedniego nie oznaczały jednak braku kontrpropozycji dla przepisywania i odzyskiwania pamięci zdominowanej wizją imperialną. Szeroko rozumiana kontrpamięć przejawiała się zarówno w kulturze samej Wielkiej Brytanii – na przykład w sięgających epoki wiktoriańskiej książkach Sarah Waters, literaturze i kinie międzykulturowym<sup>3</sup> – jak i w dawnych koloniach (na przykład filmy Miry Nair). Ich twórcy tworzą teksty krytyczne poszerzające dotychczasową jednostronną perspektywę o punkt widzenia wykluczonych z historii oficjalnej, wskazując, że *obecna kultura pamięci obejmuje także odpowiedzialność za własne winy i empatię wobec cierpień innych*<sup>4</sup>.

Napięcia między tymi skrajnymi, ale współistniejącymi sposobami uobecniania przeszłości szczególnie zaostrzyły się i skrzystalizowały w latach 80., w związku z kinem dziedzictwa (*heritage*), a zwłaszcza toczącymi się wokół niego dyskusjami, bez przywołania których trudniej zrozumieć fenomen współczesnego neoimperializmu w kinie i telewizji angielskiej. Nie tylko dlatego, że argumenty wysuwane wobec, na przykład, *Downton Abbey* (2010-2015), są echem krytyki *heritage cinema*. Równie istotnym powodem jest narastająca – także w związku z kolejnymi doniesieniami na temat Windsorów – koniunktura na brytyjską arystokrację, wprowadzanie nie zapoczątkowana przez kino dziedzictwa, ale z pewnością przez nie zintensyfikowana i podniesiona do rangi spójnego dystynktywnego zjawiska filmowego. Jest ona widoczna i w wiecznym życiu ekranowym kolejnych żon Henryka VIII, i w popularności powieści Edwarda St. Aubyna z cyklu *Patrick Melrose*, zjadliwie krytykujących warstwę uprzywilejowaną (premiera adaptacji w roku 2018). Sposób, w jaki owe klasy są przedstawiane w najnowszych produkcjach, takich jak *Downton Abbey*, *Korona* (*The Crown*, 2016-), *Czas mroku* bądź *Powiernik królowej* (*Victoria & Abdul*, reż. Stephen Frears, 2017), można bezpośrednio przypisać właśnie kinu dziedzictwa, do którego zresztą nadal należą, rozszerzając na postacie historyczne jego podstawową zasadę – skupienia nie na wielkiej, lecz małej historii przefiltrowanej przez przeżycia prywatne.

### Kino dziedzictwa – tradycja

Kino dziedzictwa to zjawisko w dużej mierze odpowiedzialne za współczesny obraz kinematografii brytyjskiej i otaczający ją prestiż (wynikający też z licznych nagród). Termin ten odnosi się do cyklu filmów powstających od lat 80. XX w. aż do dziś, których wspólnym mianownikiem są jakość oraz odwołania do szeroko rozumianego dziedzictwa – nie tylko historii, literatury, języka (*royal English* bez gwarowych bądź slangowych naleciałości), ale też materialnego. Sama nazwa odnosi się także do polityki historycznej rządu Margaret Thatcher i „przemysłu dziedzictwa” wprowadzonego przez The National Heritage Acts z 1980 i 1983 r. Były to postulaty chronienia za państwowe pieniądze dziedzictwa materialnego, w tym krajobrazów (słynne angielskie trawniki) i posiadłości, nawet tych znajdujących

się w prywatnych rękach. Dotacjami z budżetu zostały docenione nie tyle same za-  
 bytki, ile reprezentowany przez nie styl życia klas wyższych, przede wszystkim  
 arystokracji – Veblenowskiej klasy próżniaczej. W kinie przybrało to postać celeb-  
 rowania narodowej dumy i kształtowania pamięci w odniesieniu do okresów his-  
 torycznych pokazujących świetność imperium, czyli w epoce wiktoriańskiej  
 (1837-1901), edwardiańskiej (1901-1910) oraz w okresie międzywojennym. To  
 właśnie wtedy toczy się akcja większości filmów, nawet jeśli poszczególne przy-  
 kłady przywołują jeszcze czasy Tudorów (podwaliny imperium za panowania Elż-  
 biety I). Za pierwszy film tak rozumianego *heritage* uchodzą *Rydwany ognia*  
 (*Chariots of Fire*, reż. Hugh Hudson, 1981) – opowieść o „zapomnianym triumfie”  
 brytyjskich biegaczy na olimpiadzie w Paryżu w 1924 r. – a za jego ucieleśnienie,  
 adaptacje klasyki dwudziestowiecznej prozy produkowane przez Merchant-Ivory  
 Productions, na przykład *Pokój z widokiem* (*A Room With a View*, 1985), *Powrót*  
*do Howards End* (*Howard's End*, 1992) i *Okruchy dnia* (*The Remains of the Day*,  
 1993), wszystkie w reżyserii Jamesa Ivory’ego.

*Heritage* jest podstawą współczesnych trendów w kinie brytyjskim oraz przy-  
 kładem dyskusji o strategiach kształtowania pamięci zbiorowej. Ponieważ naczelną  
 strategią nurtu jest odejście od przełomowych momentów Historii na rzecz kwestii  
 obyczajowych i emocjonalnych, podstawowym punktem orientacyjnym pamięci  
 staje się w nich tkanka codzienności. Składają się na nią pieczołowicie przygo-  
 towane do kontemplacji – także niespiesznym montażem, wytrzymałymi ujęciami,  
 płynnymi ruchami kamery – kostiumy, akcesoria i rekwizyty, dostojność pałaców  
 i posiadłości, staranność fraz literatury wygłaszanych w *royal English* przez naj-  
 znakomitszych aktorów brytyjskich o klasycznym wykształceniu (jak na przykład  
 Maggie Smith, Anthony Hopkins, Emma Thompson).

Wedle części publicystów to wszystko, wraz z wolno rozwijającą się epizo-  
 dyczną akcją i koncentracją na grupie postaci, miało ewokować tęsknotę za od-  
 chodzeniem brytyjskiej świetności i szlachectwa. Dlatego jeszcze w latach 80.  
*heritage* poddano krytyce, zarzucając mu reprodukcję konserwatywnego i pater-  
 nalistycznego wizerunku świata. Co znaczące, miała brać się ona nie tyle z samych fabuł,  
 ile ze środków formalnych przykładanych do czasów świetności imperium – w tej  
 optyce piękna oprawa dominowała, uwodząc odbiorcę tęskniącego za złotym wie-  
 kiem i promując *anglocentryzm ślepy na kulturową różnorodność*<sup>5</sup>. *Heritage* było  
 więc narzędziem polityki historycznej kształtującym chwalebny pamięć zbiorową,  
*ucieleśnieniem Thatcherowskiej retoryki patriotycznej*<sup>6</sup> promującej *kulturowy spek-  
 takl i muzealną estetykę*<sup>7</sup>.

Ta jednoznaczna i negatywna ocena filmów po bliższej analizie tak jednak róż-  
 norodnych, jak wymienione dzieła Jamesa Ivory’ego, *Klejnot w koronie* (*Jewel In  
 the Crown*, 1984), *Dalekie pawilony* (*The Far Pavilions*, 1984) i *Gandhi* (1982,  
 reż. Richard Attenborough), wywołała trwającą nadal dyskusję nad obrazem prze-  
 szłości w mediach brytyjskich. Co interesujące, druga strona konfliktu niekoniecz-  
 nie należała do frakcji konserwatywnej – Claire Monk zwraca uwagę, że  
*mise-en-scène* kina dziedzictwa jest oprawą dla treści subwersywnych. W tym ro-  
 zumieniu polityczna definicja *heritage* byłaby więc raczej krytycznym konstruktem  
 niż wynikiem strategii nadawczych, a sam nurt antycypował współczesne kry-  
 tyczne retro<sup>8</sup>. Uderzająco często tematem *heritage* jest bowiem odnajdywanie toż-  
 samości (także seksualnej) kształtującej się wbrew temu, co sankcjonuje

społeczeństwo – zresztą sam temat takich poszukiwań w ściśle zhierarchizowanym systemie podważa mechanizm narzucania ról jego członkom. Tego właśnie dotyczą sztanदारowe przykłady, poczynając od *Maurycego* (*Maurice*, reż. James Ivory, 1987), kończąc na *Powrocie do Brideshead* (*Brideshead Revisited*, reż. Julian Jarrold, 2008). Szczególna koncentracja na tej tematyce – konsekwentnie podejmowanej już od lat 80. – sprawia, że kanon kina dziedzictwa tworzą filmy kobiece i melodramaty queerowe, co także zaburza dominację tradycyjnie męskiej, patriarchalnej perspektywy symbolizującej potęgę imperialnej Anglii. Kolejnym odesiłem od niej jest charakterystyczny dla *heritage* wybór postaci pozbawionych historycznego sprawstwa, czyli w hierarchii społecznej lokowanych niżej niż biali, heteroseksualni mężczyźni z klas wyższych – są to kobiety, mieszkańcy kolonii (na przykład w *Drodze do Indii* /*A Passage to India*, 1984, reż. David Lean/), homoseksualiści bądź służba (*Okruchy dnia*). Nawet w królewskich biografiach zaliczanych do *heritage* twórcy koncentrują się na ludziach nie sterujących, ale niesionych nurtem historii, jak w *Lady Jane* (reż. Trevor Nunn, 1986), film o marionetkowej królowej, Jane Gray, posadzonej na tronie po śmierci Edwarda VI i niewiele później ściętej.

Ta wewnętrzna sprzeczność *heritage*<sup>9</sup> wywołała potrzebę wprowadzenia dodatkowej terminologii, przede wszystkim *post-heritage*<sup>10</sup>, wskazującej, jak wielki wpływ na współczesne kino brytyjskie wywarło kino dziedzictwa. Filmy należące do tej grupy *wykazują świadomość tego, jak reprezentowana jest w nich przeszłość*<sup>11</sup>, czego przykładami są *Orlando* (reż. Sally Potter, 1992), *Więzy miłości* (*Jude*, reż. Michael Winterbottom, 1996) bądź *Duma i uprzedzenie* (*Pride and Prejudice*, reż. Joe Wright, 2005), a przede wszystkim *Elżbieta* (*Elizabeth*, reż. Shekhar Kapur, 1998) demaskująca mity historyczne u ich źródeł (tu ideę „dziewiczej królowej” funkcjonującą jako narzędzie polityczno-ideologiczne).

### Kino dziedzictwa – dziś

*Heritage* najczęściej definiuje się w odniesieniu do lat 80. i 90., łączących je z thatcheryzmem. Filmy spełniające kryteria dziedzictwa powstają jednak nadal, choć – co znamienne – coraz częściej można w nich dostrzec przeformułowanie kwestii definiujących zarówno *heritage*, jak i *post-heritage*. Jedną z kluczowych – zwłaszcza dla produkcji Ivory’ego – była podszyta ironią melancholia, często mylnie brana za nostalgię, wynikająca zarówno z opresyjnego charakteru świata przedstawionego i pochylenia się nad uwikłanymi w ten świat postaciami, jak i ze świadomości kresu pewnego stylu. Co ważne, istotny temat tak pojmowanego kina dziedzictwa stanowiły zmiana i odchodzenie w niebyt przedstawianej rzeczywistości. Produkcje *post-heritage* odnoszą się już nie tyle do przeszłości *per se*, ile do jej narratywizowania, sposobów konstruowania świadomości i pamięci zbiorowej. Problematyzacji podlega – demaskowana – dyskursywność oraz pytania, kto, jak i jakimi środkami ją tworzy, kto i po co dobiera jej określone punkty orientacyjne.

Z kolei znaczną część współczesnych filmów i seriali kostiumowych realizowanych w Wielkiej Brytanii można określić mianem *neo-heritage*, konotującym nie tylko kontynuację samego nurtu, ale jego odnowienie polegające na znaczącym przesterowaniu ideologicznym. W centrum zainteresowania nadal stoją przedsta-

wiele arystokracji i przywódcy ciężący w stronę imperializmu, ale refleksja o odchodzeniu została tu zastąpiona ideą trwania i adaptacji do nowych warunków. Warto zauważyć, że jedną z takich produkcji jest *Żelazna Dama* (*The Iron Lady*, reż. Phyllida Lloyd, 2011), uczłowieczająca Margaret Thatcher (między innymi dzięki retrospekcjom z młodości) i całkowicie pomijająca liczne kontrowersje czasu jej administracji. Choć więc krytyczne uwagi pod adresem współczesnych produkcji – *Downton Abbey* określono mianem *kulturowej nekrofilii*<sup>12</sup> – przypominają dyskusje z lat 80., to są także do pewnego stopnia chybione. Równie staranna oprawa *Korony, Victorii* (2016-), *Młodej Victorii* (*The Young Victoria*, reż. Jean-Marc Vallée, 2009), *Czasu mroku, Powiernika królowej*, by wymienić tylko bieżące produkcje, nie jest już bowiem znakiem historii definitywnie minionej (a przy tym niekoniecznie chwalebnej), ale bez wyraźnego nacisku na cezurę czasową ma wskrzeszać i podtrzymywać żywotność przeszłości i pamięci heroicznej. Zmiana ta pociąga za sobą kolejne dotyczące strategii obrazowania postaci i czasów. Ponownie warto się tu odwołać do ustaleń *memory studies* – Aleida Assmann zwraca uwagę, że *wcześniej*, determinowane polityką autoafirmacji pamiętanie, odwoływało się *do własnego bohaterstwa i cierpień*<sup>13</sup>. Tego typu narracje historyczne z reguły budowano na podstawie wydarzeń uważanych za wielkie i zwrotne – bitwy i wojny dające szanse na doniosłe decyzje i heroiczne czyny. W kontrnarracjach wizji tej przeciwstawiano punkt widzenia marginalnych wykluczonych ze sprawstwa, ofiar systemu – na tym wszak polega postkolonialne przepisywanie historii i rewizjonizm historyczny. Także w kinie dziedzictwa, wbrew konserwatywnej legendzie, dyskurs codzienności, obyczaju, emocji i psychologii miał charakter antyimperialny i demaskujący. Paradoksalnie, jeśli za miarę oceny *heritage* przyjmując *neo-heritage*, widać, że Jamesa Ivory’ego mniej łączyło z *Downton Abbey* i *Koroną*, a więcej z lodowatą ironią *Gosford Park* (reż. Robert Altman, 2001) oraz wczesnymi filmami Stephena Frearsa, na czele z *Moją piękną pralnią* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), gdzie na kwestie tożsamościowe składa się splot rozważań postkolonialnych, genderowych i związanych z orientacją seksualną, choć oczywiście film ten i jemu podobne są osadzone we współczesności, wśród klasy pracującej oraz imigrantów.

Twórcy *neo-heritage* zastosowali strategię nową dla kina dziedzictwa, choć od dawna znaną w kulturze, polityce i biznesie, a mianowicie dokonali kooptacji buntu. Jak zwracają uwagę badacze, jest to los większości nurtów krytycznie nastawionych do kultury dominującej, czego dobrym przykładem jest amerykańska kontrkultura – *tematy kontrkulturowych batalii, a więc sprzeciw i wolność, stały się centralnymi przekazami ideologii konsumeryzmu*<sup>14</sup>. Analogiczny proces można dostrzec w kinie neoimperialnym – narzędzia perswazyjne, dawniej stosowane do krytyki systemu i podejmowania kwestii „sprzeciwu i wolności”, zostały w nim zaprzęgnięte do obrony idei trwania arystokracji i monarchii, idei przeznaczonej w większej mierze do konsumpcji niż pełniącej tradycyjne funkcje (na przykład społecznego przewodnictwa). Doskonałym przykładem ilustrującym to przejście jest serial *Downton Abbey*, którego fenomenalny sukces pod względem oglądalności i prestiżu (liczne nagrody) stał się zresztą katalizatorem powstawania kolejnych, takich jak *Victoria*, a zwłaszcza *Korona*.





*Duma i uprzedzenie*, reż. Joe Wright (2005)

*Downstairs / Upstairs*

Największa zmiana w podejściu do przeszłości zarysowuje się w *Downton Abbey* między pierwszym a drugim sezonem. Ideologicznie początek serialu odpowiada bowiem do pewnego stopnia obserwacjom zawartym w *heritage* i – co oczywiste – jest ujęty w podobnie spektakularną oprawę. Zostaje zaznaczona wyraźna hierarchia społeczna – świat przedstawiony jest klarownie podzielony na arystokrację (*upstairs*) i służbę (*downstairs*), a katalizator wydarzeń to zatonięcie Titanica wprowadzające jeden z kluczowych wątków, a mianowicie problemy rodziny Crawleyów wobec niemożności przekazania majątku – mają tylko córki, żadnych synów, dziedziczy więc najbliższy męski krewny. niesprawiedliwość systemu społecznego dyskryminującego nie tylko kobiety, ale też wszystkich młodszych synów (dziedziczył najstarszy) to motyw znany chociażby z należącego do *heritage* adaptacji Jane Austen, szczególnie podkreślany w *Rozważnej i romantycznej* (*Sense and Sensibility*, reż. Ang Lee, 1995) i *Dumie i uprzedzeniu* z 2005 r. Z uszczypliwością zostaje pokazana też arystokracja, a jej obraz jako oderwanej od rzeczywistości i innych klas, nie tylko służby, ale też klasy średniej, zdaje się przypieczętowany obecnością Maggie Smith w roli nestorki rodu. Hrabina Grantham sprawia wrażenie kopii Constance Trentham z *Gosford Park*, ucieleśnienia *stiff upper lip*, zwłaszcza gdy obnosi się z wyższością klasową – nie posiada się z oburzenia, że dziedzic posiadłości nie zamierza rezygnować z pracy prawnika. *Dżentelmeni nie pracują! A kiedy zamierza pan zarządzać posiadłością?* – pyta. Na odpowiedź, że są jeszcze weekendy, wygłasza jedną z najsłynniejszych kwestii serialu: *A co to jest weekend?*

Wiele elementów konwencji, takich jak oprawa wizualna, potencjał krytyczny wynikający z konstrukcji świata przedstawionego i decyzje obsadowe – między innymi Maggie Smith i Elizabeth McGovern, znane z kina dziedzictwa lat 80. i 90. (odpowiednio: *Pokój z widokiem*, *Miłość i śmierć w Wenecji* / *The Wings of the Dove*, reż. Ian Softley, 1997/) – sugeruje „dziedzictwo” dziedzictwa i przejęcie pałeczki po twórcach starszego pokolenia, z Ivorym na czele. Tym bardziej że twórca *Downton Abbey*, Julian Fellowes, dostał Oscara za niezwykle krytyczny wobec arystokracji scenariusz do *Gosford Park*.

W wypadku *Downton Abbey* właściwy *heritage* dysonans między *mise-en-scène* i *mise-en-shot* a wymową ideologiczną zostaje jednak zniwelowany, a wizja świata uspołniona, co przejawia się przede wszystkim w poprowadzeniu głównych wątków. Programowy brak nostalgii i melancholii zastąpionych wątkami melodramatycznymi jest konsekwencją tego, że Fellowes nie pokazuje bezpowrotnego odchodzenia starego świata, lecz jego adaptację do nowych czasów. Nieobecność znanej z *Gosford Park* chłodnej i konfrontacyjnej krytyki wynika z kolei z oceny owego trwania jako wartości pozytywnej, o którą zabiegają przedstawiciele wszystkich klas. Podobnie jak w *Okruchach dnia*, także w *Downton Abbey* hierarchia i nienaruszalny podział klasowy jest wśród służby ceniony nawet wyżej niż wśród państwa – w pryncypialności w sprawie konwensu celuje przede wszystkim główny kamerdyner, pan Carson (Jim Carter), surowszy pod tym względem od samego lorda. Internalizację reguł społecznych najlepiej ilustruje zresztą osobna, bardzo ścisła hierarchia panująca wśród służby i odzwierciedlająca podziały organizujące życie klasy próżniaczej. Co jednak kluczowe, dyskretny dystans

wprowadzany w filmach „klasycznego” dziedzictwa – już ekspozycje *Powrotu do Howards End* bądź *Targowiska próżności* (*Vanity Fair*, reż. Mira Nair, 2004) oferują obraz podzielonego świata i zapowiedź płynących stąd niewesołych konsekwencji – zostaje tu zastąpiony ostentacyjną afirmacją.

Szczególnie znaczącym wątkiem jest – rozwijany w trzech sezonach – romans najmłodszej córki Crawley’ów, lady Sybil (Jessica Brown Findlay), z irlandzkim komunizującym szoferem, Bransonem (Allen Leech). Nie dość, że bohater ten, postać niewątpliwie pozytywna, zostaje obciążony najgorszym możliwym (z punktu widzenia brytyjskiej arystokracji) dziedzictwem, to jeszcze żeni się z Sybil. W narracji o innym charakterze megalians byłby katalizatorem rozwiązań wyłącznie melodramatycznych (zresztą też się pojawiają) i konfliktu w rodzinie. W *Downton Abbey* błogosławieństwo daje im jednak nie tylko ojciec, ale i matka, która początkowe opory męża kwituje pragmatycznym stwierdzeniem pasującym jako motto *neo-heritage*: *Rozchmurz się! Jak przyjdzie rewolucja, dobrze będzie mieć kontakty po tamtej stronie*. Elastyczność ta jest równoznaczna z wolą i umiejętnością przetrwania, a największy talent w tym względzie nieprzypadkowo wykazuje najstarsza z postaci, hrabina Grantham, przyjmując niekonwencjonalne małżeństwo wnuczki ze spokojem i rozważając, do jakiej ustosunkowanej rodziny Bransonów „przypiąć” młodzieńca bez koneksji. Lady Grantham ucieleśnia więc żywotność i zdolności adaptacyjne angielskiej arystokracji, której nie są w stanie zmieścić żadne zawirowania historii. Ponieważ instynkt samozachowawczy i wola przetrwania jako wartości autoteliczne mogłyby wywołać oskarżenia o pasożytnictwo klasy próżniaczej, coraz mniej potrzebnej w demokratyzujących się państwach, zostają tu one perswazyjnie powiązane z wartościami bliskimi nowoczesnym, światłym społeczeństwom. Dlatego na początku serialu lady Sybil uczy się gotować herbatę, angażuje w działania emancypacyjne i zakłada spodnie, a w czasie I wojny światowej dowodzi własnej przydatności jako pielęgniarka opiekująca się rannymi.

Romans Sybil z szoferem jest oczywiście przykładem narracji o egalitaryzmie klasy panującej idącej z duchem czasu. Co znaczące, w czwartym sezonie wątek ten został nie tylko powtórzony, ale wręcz wzmocniony przekraczając granice ahistoryzmu – kolejna idealistyczna lady, Rose (Lily James), nawiązuje bliską relację z czarnoskórym muzykiem. Ona sama nie ma żadnych uprzedzeń, a kontrowersje, jakie wywołuje, są znacznie mniejsze niż wcześniejsze opory wobec małżeństwa lady Sybil (choć związek zostaje przerwany). Oczywiście na tym etapie serialu wynikało to już ze skrótów scenariuszowych (wątek romansu Rose zostaje rozwiązany szybciej niż Sybil) oraz konwencji, coraz bardziej wpadającej w koleinyтеленoweli. Niemniej łączenie poglądów arystokracji z ideami progresywizmu społecznego było wyborem świadomym, dokonany także przez twórców *Victorii*. W serialu pokazującym młodość i początki rządów królowej Wiktorii (Jenna Coleman), nastoletnia<sup>15</sup> monarchini zawsze staje po stronie postępu – rezygnuje ze starych metod karania za zdradę, zamieniając czartystom<sup>16</sup> publiczną kaźń na zesłanie do kolonii, daje się przekonać, że kolej jest przyszłością (wbrew arystokracji obawiającej się mobilności ludu), jest też zwolenniczką abolicjonizmu. Podobnie zarysowaną postacią jest mąż królowej. Oczywiście znaczna część fabuły koncentruje się na ich legendarnie wręcz udanym małżeństwie, ale Albert wyznaje także wiarę w naukę i postęp; to właśnie on wygłasza płomienną mowę przeciwko niewolnictwu. Analogicznie poglądy pary królewskiej przedstawia wcześniejsza *Młoda*



*Victoria*, gdzie szczególnie podkreślano zainteresowania Wiktorii i Alberta warunkami bytowymi biednych ludzi. Oczywiście w wypadku postaci autentycznej niektóre z owych kwestii są zaczerpnięte z historii – inaczej niż w prawie całkiem fikcyjnym bądź opartym na środowiskowych anegdotach *Downton Abbey*. Znaczenie mają jednak nie tyle fakty, ile także ich selekcja i prezentacja.

### Gloriana

Zasada odmalowania bohaterów jako ludzi wprawdzie obarczonych wadami, ale jednak niezaprzeczalnie szlacheckimi, jest obecna także w *Koronie*, serialu poświęconym rządowi Elżbiety II (Claire Foy). Arystokracja reprezentuje w nim to, co w Anglii najlepsze, przez co jej zdolności przystosowawcze są równoznaczne z nieśmiertelnością hierarchii i kooptacją ewentualnego buntu. Pod każdym względem *Korona* jest spadkobierczynią *Downton Abbey*, powstała zresztą na fali jego wielkiej popularności zarówno w Zjednoczonym Królestwie (dwa pierwsze sezony obejrzało tu 12 milionów widzów), jak i w Stanach Zjednoczonych (liczna widownia i nagrody). W *interregnum* po zakończeniu szóstego sezonu szybko wkroczyła więc rodzina Windsorów, a koniunkturę dodatkowo napędza nowa fala popularności wynikająca ze ślubu Williama i narodzin księcia George'a. *Korona* była reklamowana jako produkcja, która *wypełni pustkę po „Downton Abbey” w Twoim sercu*<sup>17</sup>, a hasło to okazało się słuszne nie tylko przez kontynuację rozpoznawalnej estetyki, ale także pod względem ideologicznym. Dwa sezony (kolejne są już zapowiedziane) produkcji o Elżbiecie II nie tylko podążają drogą wyznaczoną przez *Downton Abbey*, ale wręcz prześcigają serial Fellowesa pod względem afirmacji arystokracji. Jest to jednak trudniejsze, ponieważ tym razem historia została oparta na faktach nie zawsze pochlebnych dla Windsorów, scenariusz okazuje się więc pełen pułapek. To, w jaki sposób twórcy się z nich wydostają, jest miarą przekazu *Korony* łączącej rejestry wcześniej uznawane za sprzeczne. Z jednej strony dotyka ona bowiem wielkich wydarzeń z autentycznej historii – na przykład sukcesji, podtrzymania jedności Zjednoczonego Królestwa, kryzysu sueskiego – z drugiej koncentruje się na prywatności bohaterów, integrując dwie perspektywy, oficjalną i osobistą. Z jednej strony ucłowieczanie figur historycznych bądź odległych ze względu na społeczne usytuowanie nie jest niczym nowym ani w literaturze, ani w kinie<sup>18</sup>. Z drugiej – *Korona*, podobnie jak *Downton Abbey* i *Victoria* – nie poprzestaje tylko na tym celu, stawiając sobie znacznie istotniejszy – opiewanie trwałości i konieczności istnienia monarchii. Humanizowana ma być właśnie tytułowa Korona, symbol majestatu i racji stanu – na równi z Elżbietą II, często uważaną za oschłą (zwłaszcza w relacjach z lokowaną na przeciwnym biegunie księżną Dianą), zarazem jednak stawianą na piedestale.

Jak osiągnąć te, zdawałoby się, sprzeczne zamierzenia? Odpowiedź można znaleźć w konstrukcji głównej bohaterki, młodej kobiety obejmującej tron i stojącej wobec wielkiego wyzwania. Zamysł opiera się na wyraźnym i kluczowym dla idei serialu rozdzieleniu prywatnej osoby od Korony. Twórcy niejako „wyjmują” Elżbietę z systemu i dystansują od starych reguł (przez dworską edukację miała braki w podstawowej wiedzy, co pokazano ze współczuciem), podkreślając zarazem jej oddanie funkcji i zdolności adaptacyjne (jest zaznajomiona tylko z etykietą i konstytucją, ale potrafi zrobić z nich użytek, zatrudnia też korepetytora). Wpływa to



*Želazna Dama*, rež. Phyllida Lloyd (2011)



*Powrót do Brideshead*, reż. Julian Jarrold (2008)

na konstrukcję większości odcinków pierwszego sezonu. Najlepszym przykładem jest historia nieszczęśliwego romansu młodszej siostry Elżbiety, Małgorzaty (Vanessa Kirby) z Peterem Townsendem (Ben Miles), rozwodnikiem i „człowiekiem z ludu”. Jak wiadomo, roztrzęsana przez media miłość Małgorzaty i Townsenda budziła nie tylko emocje Brytyjczyków, ale też ich sympatię, co jest też bliskie wrażliwości współczesnych widzów, dla których nie jest niczym zaskakującym, że żona księcia Walii nie jest arystokratką. Wobec tego trudno było przedstawiać historię Małgorzaty z punktu widzenia lat 50., kiedy się rozegrała. Z drugiej strony wiadomo, że dokładnie taką optykę reprezentowała wówczas królowa, przynajmniej oficjalnie. Tę właśnie furtkę wykorzystują twórcy, wskazując, że jako troskliwa siostra Elżbieta zabiega o szczęście Małgorzaty, ale jako reprezentantka Korony ma związane ręce. Takie zabiegi, jawnie ocieplające wizerunek królowej, są wykorzystywane wielokrotnie, czego skutkiem ubocznym jest ukazanie jej jako osoby, która niczego się nie uczy i stale popełnia ten sam błąd – zgadza się na coś, co może uzyskać aprobatę z punktu widzenia XXI w., ale potem, często wbrew własnej woli, musi się poddać sztywnym regułom prawa i dworskiego życia.

W drugim sezonie schemat ten zostaje zastąpiony kolejnym problemem – jak uniknąć anachronicznego i sztywnego wizerunku samej monarchii? Rozwiązanie przynosi odcinek *Marionettes*, rozpoczynający się od paternalistycznej mowy wygłoszonej przez Elżbietę w fabryce Jaguara, określającej pracę robotników jako nudną i monotonną, a ich jako „przeciętnych” ludzi. Wina za źle odebrane słowa zostaje całkowicie zrzucana na sekretarzy reprezentujących „starą szkołę”, a fakt, że królowa przyjęła przemówienie bezrefleksyjnie, ponieważ zapewne się z nim zgadzała, jest pominięty. Osia odcinka staje się zachowawczość królowej, którą poddaje krytyce lord Altrincham (John Heffernan). Gdy jednak lord wypowiada się w telewizji, jest jasne, że nie odrzuca instytucji monarchii, wręcz przeciwnie – chce, by trwała, dlatego martwi się, że Elżbieta nie potrafi jej ożywić w duchu drugiej połowy XX w. Krytyk królowej okazuje się więc największym obrońcą instytucji, prezentując sugestie mające utrwalić monarchię i zbliżyć ją do poddanych. Choć Elżbieta początkowo jest urażona, jak zawsze okazuje mądrość i dostosowuje się – choć z oporami, zgadza się na relację telewizyjną z przemówienia bożonarodzeniowego i podjęcie w pałacu Buckingham zwykłych poddanych.

Najdobitniejszym przykładem opowiedzenia się po stronie Elżbiety w konflikcie: nudna solidność i tradycja (reprezentowane przez monarchię) a ekscytująca nowoczesność, jest odcinek *Dear Mrs. Kennedy*. Królowa zostaje tu przeciwstawiona Jackie Kennedy (Jodi Balfour), kobiecie kojarzonej z nienagannym stylem, pięknem i postępem (czyli wartościami przeciwnymi niż przypisywane Elżbiecie), podbijającej u boku męża europejskie stolicy. Ponownie kluczowa dla wymowy serialu jest konstrukcja fabularna – Jackie poprzedza jej sława królowej salonów, Elżbieta czuje więc lekką zazdrość; wybierając suknię zaznacza, że *nie chce być kimś drugiej kategorii*. Ponieważ podczas spotkania zaczyna czuć sympatię do Jackie, a nawet więź (trudy życia w świetle jupiterów), jest zraniona, gdy docierają do niej uszczypliwe uwagi na temat jej i pałacu Buckingham wygłoszone przez pierwszą damę. Dotyczą one kwestii postępowości, czego Jackie nie odnajduje w Londynie, co oczywiście nie jest bez znaczenia. Twórcy przyznają jednak rację Elżbiecie, a nawet szykują jej triumf – gdy Jackie wraca do Anglii, prosi o prywatną audiencję, podczas której nie tylko korzy się i przeprasza, ale wręcz zwierza z nie-

szcześliwego życia u boku Johna F. Kennedy'ego, z jego zrad, uzależnienia od alkoholu i leków, a nawet – sugerowanej obrazem – przemocy domowej. Wprawdzie autorzy *Korony* nie mogli uniknąć tematu miłosnych eskapad księcia Filipa (Matt Smith), ale w drugim sezonie wiele miejsca poświęcają zarówno jego dojrzewaniu do roli dobrego męża, jak i trudnemu dzieciństwu. Zostaje więc usprawiedliwiony i uszlachetniony (zwłaszcza w odcinku o latach szkolnych, *Pater familias*), a małżeństwo królowej ostatecznie zostaje pokazane jako udane, co daje jej jednoznaczną i ostentacyjnie ukazaną przewagę nad Jackie – może nowoczesną i podziwianą królową *glamour*, ale zarazem kobietą do głębi nieszczęśliwą (odcinek wieńczy zamach na Kennedy'ego).

Oczywiście nikt nie wie na pewno, co się działo podczas dyskretnych spotkań twarzą w twarz, dlatego łatwo je podporządkowywać ramom ideologicznym. Twórcy *Korony* chętnie korzystają z zabiegu prywatyzacji wydarzeń historycznych, także o większej doniosłości, czego najlepszym przykładem są wątki nazistowskich sympatii wuja Elżbiety, ekskróla Jerzego VI (Alex Jennings; odcinek *Vergangenheit*) oraz wojny o Kanał Sueski (*Misadventure*). Agresja na Egipt jest ukazana nie jako element rozgrywek kolonialnych, ale prywatna obsesja premiera Edena (Jeremy Northam), kierowanego nie chęcią obrony starego porządku, lecz osobistą nienawiścią do premiera Nasera (Amir Boutros). W wypadku niechwalebnych powiązań Jerzego VI wprowadzono jeszcze inną strategię. Z jednej strony obraz byłego króla jest ambiwalentny – ocieplany autentyzmem uczucia dla żony, Wallis Simpson, a jednocześnie ochładzany wyniosłością i arogancją. Z drugiej nie sposób ukryć znanych faktów<sup>19</sup>. Elżbieta odmawia więc wujowi łask (nie popiera jego starań o prominentne posady, nakazuje wyjazd z Wielkiej Brytanii), ale zarazem czuje się winna, nie mogąc wybaczyć członkowi rodziny. Mimo wprowadzenia na napisach końcowych zdjęć prawdziwego Jerzego VI wizytującego III Rzeszę wraz z Hitlerem, kwestia jego przeszłości zostaje zepchnięta na dalszy plan przez niepokoje emocjonalne królowej.

Prywatyzacja zdarzeń przyjmuje tu jeszcze jedno oblicze, zauważalne w postaci Winstona Churchilla (John Lithgow; pierwszy sezon), zwłaszcza w odcinku *Act of God* dotyczącym wielkiego smogu w Londynie w 1952 r., który zabił kilka tysięcy osób. W przeciwieństwie do Elżbiety, której obraz jest jednoznacznie pozytywny, premier został ukazany ambiwalentnie. Jest zarazem wielkim człowiekiem i mężem stanu, jak i osobą nadambitną i próżną. Ostatecznie, co oczywiste, przeważa wizerunek pozytywny, przypiecztowany właśnie epizodem smogowym. Początkowo Churchill nie docenia zagrożenia, lekceważąc nie tylko opinie doradców, ale też stan środowiska i kryzys zdrowotny (szpitale nie nadążają z ratowaniem chorych). Zajmują go „wielkie” sprawy polityczne, nie zamierza się koncentrować na pogodzie, co sugeruje tradycyjny obraz człowieka wyżyn społecznych, oderwanego od codzienności i problemów maluczkich. W toku odcinka Churchill zmienia jednak zdanie i pochyła się na kwestię smogu – dzieje się to, gdy ofiarą pada jego sekretarka<sup>20</sup>. Oddolna perspektywa, jedna, ale bliska ofiarą przybliża więc premierowi punkt widzenia, z którym nie styka się na co dzień, wyrывa go z elit, skłaniając do podjęcia słusznej decyzji. Podobne sceny pojawiają się w *Victorii*, gdzie królowa jest otwarta na głos najzwyczajniejszych poddanych – łagodzi karę dla czartystów wsłuchując się w głos pokojówki, pomaga tkaczom jedwabiu.



Co istotne, według schematu znanego z odcinka *Act of God* jest także skonstruowany *Czas mroku*. Głównym bohaterem filmu Wrighta jest Churchill (Gary Oldman), a czas akcji obejmuje jego pierwszy miesiąc na stanowisku premiera (10 maja – 4 czerwca 1940 r.), gdy największą próbą była ewakuacja Dunkierki oraz decyzja, czy przystąpić do rozmów pokojowych z Hitlerem. Churchill od początku jest przedstawiany jako przewidujący mąż stanu dostrzegający niebezpieczeństwo nazizmu i brzydzący się przywódcą III Rzeszy, rozumiejący, jakie niebezpieczeństwo może wyniknąć z rokowań. Nie znajduje jednak wsparcia w gabinecie (wpływ poprzedniego premiera, Neville Chamberlaine’a /Ronald Pickup/), a król Jerzy VII (Ben Mendelsohn) początkowo odczuwa do niego dystans. Dlatego od twardej pozycji oporu Churchill przechodzi do decyzyjnego załamania wążącego na losach Europy i świata (nie chce się sprzeciwiać ministrom, sytuacja na froncie jest beznadziejna, Ameryka odmawia pomocy). Siłę odzyskuje, najpierw uzyskując mandat zaufania u monarchy (ponownie – podczas prywatnej rozmowy w domu Churchilla), potem zasięgając opinii zwykłych ludzi. Istotne są sceny poprzedzające niezwykle znane, finałowe przemówienie (słowa: *będziemy walczyć na plażach, na polach, na ulicach, będziemy walczyć na wzgórzach; nigdy się nie poddamy*). Churchill, szukając najlepszego rozwiązania, najpierw pochyla się nad emocjami sekretarki (jak w *Koronie*), która straciła brata na froncie francuskim, potem w metrze (gdzie jest pierwszy raz) zasięga opinii zwykłych londyńczyków na kwestię rokowań z Hitlerem. Jego ostateczna decyzja zostaje więc podjęta nie z perspektywy oderwanych od codzienności wyżyn (tak są prezentowani oponenti premiera), ale jako głos ludu łączącego się ponad podziałami klasowymi<sup>21</sup>. Po raz kolejny dowodzi to mądrości elit, politycznych i społecznych (król). Intencja ta jest tym bardziej widoczna, gdy zestawić ją ze sposobem użycia tego samego przemówienia w finale *Dunkierki* (2017, reż. Christopher Nolan), pokazującej ewakuację z punktu widzenia żołnierzy. Słowa Churchilla zostają tu włożone w usta jednego z nich, który – już w Anglii – czyta je na głos z gazety, a ich triumfalny charakter, w *Czasie mroku* podkreślany aktorstwem Oldmana, spektakularnymi zdjęciami i muzyką, przybiera gorzki, ironiczny wyraz, jako zupełnie nielicujący z hekatombą, która dotknęła szeregowców.

Prywatyzacja relacji między klasami ma jednak i drugą stronę, szczególnie uderzającą w *Koronie*, w nieproblematyzowanym obrazie stosunku arystokracji do lekceważonej służby, czego najlepszym przykładem jest Małgorzata. Co ciekawe, jest to obraz odmienny od *Downton Abbey* i *Victorii*, a zarazem traktowany jako coś normalnego, uzasadnionego pozycją i osobistym nieszczęściem Małgorzaty (przerwany romans). Z wszelkich publikacji na ten temat wynika, że księżniczka rzeczywiście zachowywała się okropnie, chodzi jednak nie o fakty, ale brak komentarza ze strony twórców. W jaki sposób nienachalnie, ale trafnie podsumowywano relacje podległości w „klasycznym” kinie dziedzictwa, wskazuje scena przygotowań do polowania z *Okruchów dnia*. Kamera wytrzymuje obraz kamerdynera podającego napój siedzącemu na koniu lordowi – ten ignoruje jednak gest, a przedłużające się ujęcie pokazuje trwającego w unижonej pozycji służącego. Te kilkanaście sekund z filmu Ivory’ego nie stało się jednak wzorem dla twórców *Korony*, pochylających się przede wszystkim nad postacią „biednej bogatej dziewczynki”, czyli Małgorzaty.

W ten właśnie sposób w neoimperialnych produkcjach brytyjskich, zostają połączone dwie perspektywy – wielkiej i małej historii, elit i poddanych, pamięci he-

roicznej i tego, co w innych produkcjach było równoznaczne z kontrpamięcią, tu jednak zostaje przekute w narrację o triumfie i wspaniałości tradycyjnego porządku, którego ramy trwają dzięki nieznacznie modyfikowanej treści. Związek nowoczesności i demokratyzacji zostaje więc zerwany. Zatrzymane zostaje też dążenie, zarówno uwrażliwionego społecznie kina zlewu kuchennego, jak i kina *heritage*, by odzyskać kontakt z przeszłością, nie po to jednak by dokonać prostej konserwatywnej restytucji, ale by odbudować (...) proletariacką podmiotowość i sprawczość przez przywracanie pamięci o antagonizmach, toczonych walkach i stawianym oporze<sup>22</sup>.

### Powrót Raj

Ostatnią kwestią, którą trzeba poruszyć w kontekście neoimperializmu, jest kolonializm. Elementem kina dziedzictwa, o którym nie wspominałam wcześniej, jest bowiem *Raj revival*, podnurt *heritage* odnoszący się do *British Raj*, czyli panowania Brytyjczyków w Indiach, przede wszystkim w latach 1858-1947, na przykład w *Klejnocie w koronie*, *Dalekich pawilonach*, *Gandhim*, *Upale i kurzu* (*Heat and Dust*, 1983, reż. James Ivory) bądź *Kimie* (1984, reż. John Davies). Termin *Raj revival* wymyślił Salman Rushdie, mając na myśli nową falę fascynacji orientem (w rozumieniu Saidowskim) i neokolonialny charakter tych produkcji, tym razem rzeczywiście rysujących jednoznacznie nostalgiczny obraz kolonializmu, niezmacony subwersją właściwą pozostałym filmom *heritage* tego okresu<sup>23</sup>. Ta wizja wraca w filmach współczesnych, traktujących Indie jako tło opowieści o emancypacji białych postaci (kiedyś *Upal i kurz*, dziś *Hotel Marigold / The Best Exotic Marigold Hotel*, reż. John Madden, 2011/) bądź pornografizujących biedę i problemy społeczne (*Slumdog. Milioner z ulicy / Slumdog Millionaire*, reż. Danny Boyle, 2008/). Najbardziej bezproblemowy obraz relacji kolonialnych w duchu neoimperializmu zostaje pokazany w *Koronie* oraz *Powierniku królowej*. Twórcy *Korony* także w tej kwestii przyjmują strategię prywatyzacji (Suez) bądź naturalizacji (w odcinku *Gelignite* księżniczka Małgorzata wygłasza w Afryce przemówienie o *maleńkiej, białej wspólnocie otoczonej przez prymitywnych Afrykanów, [która] dała początek potężnemu narodowi*, od czego autorzy także się nie dystansują). Mieszkańcy byłych kolonii są łatwi w manipulacji i żądni łask (w odcinku *Dear Mrs. Kennedy* przywódca Ghany przehandlowuje decyzje polityczne za taniec z Elżbietą). Z kolei Frears, zarysowując niekonwencjonalną przyjaźń, jaką pod koniec życia zawarła Wiktoria (Judi Dench) z induskim służącym Abdulem (Ali Fazal)<sup>24</sup>, posługuje się zabiegiem „odcinania”, także obecnym w *Koronie*. Królowa, mimo podeszłego wieku nadal otwarta i ciekawa świata (uczy się urdu), zostaje przeciwstawiona bigoterii i konserwatyzmowi swego arystokratycznego, dworskiego otoczenia. Choć więc obecność Anglików w Indiach jest na początku filmu nazwana opresją, relacje kolonialne natychmiast zostają zmitygowane chwałebną i ludzką postawą królowej, prawdziwie oddanej wszystkim poddanym, niezależnie od ich wykształcenia, pochodzenia (Abdul ma niskie) i rasy.

Drugą, nawet istotniejszą strategią, łączącą *Powiernika królowej* z *neo-heritage* i myślą znaną z *Raj revival*, jest orientalizacja Indii traktowanych jako piękne, mityczne i tajemnicze miejsce o szczególnej duchowości (Abdul zostaje nauczycielem Wiktorii), dające białym szansę albo na samopoznanie (jak w *Upale i kurzu*), albo

odzyskanie radości życia (jak w *Hotelu Marigold*, także opowiadającym o starości). Częstym elementem *Raj Revival* była bowiem emancypacja jednej marginalizowanej grupy (z reguły kobiet bądź osób starszych) kosztem innej (zawsze ludności natywnej). Abdul towarzyszący Wiktorii na brytyjskim dworze, opowiadając jej o Taj Mahal, egzotycznych owocach i przyprawach, staje się więc *pars pro toto* stereotypowego wyobrażenia Indii jako miejsca wyzwolenia, zwłaszcza duchowego.

\* \* \*

Imperium, monarchia, arystokracja – w narracjach oczyszczonych z refleksji postkolonialnej i pamięci „oddolnej”, traumatycznej – stają się w nurcie *neo-heritage* nośnikami wartości współczesnych. Paradoksalnie i wbrew historii są łączone z tolerancją, otwartością i egalitaryzmem. Są przedstawiane jako wzór zarówno dla ludzi tamtych epok, jak i dzisiejszych odbiorców. Nieustannie podkreślana, zwłaszcza w *Koronie* (także wprost, w dialogach), rola monarchii i klas wyższych jako punktu odniesienia dla szarych mas poszukujących wzorca moralnego i źródła aspiracji, poczynając od stylu życia i mody, na wyznawanych zasadach kończąc, zostaje więc zuniwersalizowana i rozciągnięta w wiek XXI<sup>25</sup>. Myśl tę wzmacnia przekaz – również wielokrotnie werbalizowany – że taka rola społeczna jest nie komfortem i przywilejem, ale służbą i ciężarem wymagającym poświęceń. Warto je jednak ponosić, skoro ich beneficjentem są poddani, niższe klasy oczekujące przewodnictwa i opieki, zapatrzone w potęgę i wspaniałość majestatu oraz arystokracji.

Po latach dyskusji wokół kina dziedzictwa i myśli postkolonialnej twórcy *neo-heritage* XXI w. zdołali dokonać estetyczno-ideologicznej kolonizacji nie tylko świata (wielka popularność tych produkcji w Stanach Zjednoczonych), ale przede wszystkim sporej części Brytyjczyków.

PATRYCJA WŁODEK

<sup>1</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 99.

<sup>2</sup> J. Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 68.

<sup>3</sup> Por. K. Loska, *Postkolonialna Europa. Etno-obrazy współczesnego świata*, Universitas, Kraków 2016.

<sup>4</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, dz. cyt., s. 15.

<sup>5</sup> Za: C. Monk, *The British Heritage-film Debate Revisited*, w: *British Historical Cinema*, red. C. Monk, A. Sargeant, Routledge, New York–London 2001, s. 180.

<sup>6</sup> S. Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, w: *The*

*British Cinema Book*, red. R. Murphy, London 2009, s. 47.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Krytyczne retro to nurt amerykańskiego kina XXI w. Filmy i seriale z reguły są osadzone w latach 50. i 60. XX w., za pomocą starannej stylizacji zarówno oddając styl epoki, jak i poddając go krytycznemu namysłowi, wypełniając luki w oswojonych narracjach stanowiących podstawę ich konstrukcji. Przykładem może być *Daleko od nieba* (*Far From Heaven*, reż. Todd Haynes, 2002), bądź *Droga do szczęścia* (*Revolutionary Road*, reż. Sam Mendes, 2008).

<sup>9</sup> Jak słusznie zauważył w odniesieniu do *Rydwanów ognia* Ellis Cashmore, *skłonność do moralizatorstwa jest tu zarówno siłą, jak i słabością, w zależności od oczekiwań odbiorcy;*

- E. Cashmore, *Chariots of Fire: Bigotry, Manhood and Moral Certitude in an Age of Individualism*, w: „Sports in Society” 2010, t. 13, nr 3, [http://www.staffs.ac.uk/elliscashmore/articles/chariots\\_of\\_fire.pdf](http://www.staffs.ac.uk/elliscashmore/articles/chariots_of_fire.pdf) (dostęp: 16.01.2018).
- <sup>10</sup> Pojęciem również funkcjonującym w piśmiennictwie jest *alternative heritage* odnoszące się do filmów współczesnych, ich realizacji czerpiących z dziedzictwa Młodych Gniewnych, heroizujących proletariackich bohaterów, podkreślających klasowe uwarunkowania, sceptyczny stosunek do tradycji i antykonserwatyzm, na przykład w filmach Guy’a Ritchiego i Mike’a Hodgesa czerpiących z *cockney gangster movies* (zwanych też *gangsta heritage*) lat 60. i 70.
- <sup>11</sup> S. Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, dz. cyt., s. 48.
- <sup>12</sup> Por. <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2012/01/15/why-americans-have-fallen-for-snobby-downton-abbey.html> (dostęp: 22.01.2018).
- <sup>13</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, dz. cyt., 15.
- <sup>14</sup> W. J. Burszta, *Pomyślenia. Świat jako więzienie kultury*, PIW, Warszawa 2008, s. 125.
- <sup>15</sup> Wiktoria zasiadła na tronie w wieku 18 lat.
- <sup>16</sup> Czartyzm był radykalnym ruchem istniejącym w latach 1836-1849, a jego członkowie postulowali znaczną demokratyzację systemu wyborczego i prawa robotnicze.
- <sup>17</sup> Por.np. S. Hayson, „*The Crown*” *Could Well Fill the „Downton Abbey”- shaped Hole in Your Life*, <https://mashable.com/2016/11/0-3/the-crown-reviews-downton-abbey/#ny-v6w64l3kqt> (dostęp: 29.01.2018), D. Ivie, *11 TV Period Dramas to Fill the Downton Abbey-Size Hole in Your Life*, [re.com/2016/03/period-drama-recommendations-downton-abbey.html](http://www.vultu-) (dostęp: 29.01.2018).
- <sup>18</sup> W odniesieniu do postaci Elżbiety II zabiegu tego podjął się Peter Morgan – późniejszy twórca *Korony* – w scenariuszu *Królowej (The Queen, 2007, reż. Stephen Frears)*, ocieplając jej wizerunek podczas kryzysu wywołanego śmiercią księżnej Diany.
- <sup>19</sup> Są one tematem *Okruchów dnia*. Poglądy Jerzego VI na III Rzeszę reprezentuje tu Lord Darlington (James Fox).
- <sup>20</sup> Dziewczyna wprawdzie ginie w wypadku drogowym, jest on jednak wywołany smogiem.
- <sup>21</sup> Elementem ocieplenia wizerunku Churchilla jest też pokazanie niezwykle ciepłych relacji z żoną (Kristin Scott Thomas).
- <sup>22</sup> M. Pospizyl, *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 36.
- <sup>23</sup> Por. K. Loska, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego świata*, dz. cyt., s. 165-189; P. Włodek „*Raj revival*” – *między konserwatyzmem a „przepisywaniem” kolonializmu w brytyjskim kinie dziedzictwa, w: Między kinem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, red. S. Bobowski, P. Rudzki, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.
- <sup>24</sup> Podobny wątek, tym razem relacji Wiktorii ze szkockim poddanym, jest tematem filmu *Jej wysokość pani Brown (Mrs Brown, reż. John Madden, 1997)*, także z Judi Dench w roli królowej.
- <sup>25</sup> Taki element można było dostrzec także w licznych kolorowych magazynach doradzających, jak się ubrać i uczesać w stylu *Downton Abbey*.