

# „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”, czyli o władzy spojrzenia w brytyjskich filmach realizmu społecznego lat 60. i 80.

KAROLINA KOSIŃSKA

W *Samotności długodystansowca*, filmie Tony’ego Richardsona z 1962 r., główny bohater Colin, wraz z kumplem Mike’em i poznanymi dziewczynami, Audrey i Gladys, wchodzą na szczyt wzgórza nieopodal miasta, w którym żyją. Siadają na trawie, spoglądają na domy i ulice rozpościerające się w dole, rozmawiają, narzekając na nudę i życie w mieście z dala od prawdziwego świata. Gladys mówi, jak bardzo chciałaby pojechać do Londynu, chodzić po Oxford Street, wyrwać się z prowincjonalnego miasteczka, w jakim przyszło jej żyć.

W *Kesie* Kena Loacha z 1969 r. mały Billy, centralna postać filmu, wczesnym rankiem rusza do pracy – obchodzi ulicę za ulicą, roznosząc gazety. Ale robi sobie małe wagar: siada na trawiastym zboczu niewielkiej góry, z torby wyjmując komiks i zatapia się w lekturze. Wpatruje się w obrazki, nie w fabryczny pejzaż, który roztacza się przed nim.

Oba filmy są adaptacjami: *Samotność długodystansowca* – opowiadania Alana Sillitoe z 1959 r., a *Kes* – powieści Barry’ego Hinesa *A Kestrel for a Knave* z 1968 r. W tekście Sillitoe nie ma ani opisanej sceny, ani w ogóle wątku spotkania z dziewczętami. W książce Hinesa mała przerwa w pracy Billy’ego jest opisana bardzo dokładnie, ale nie ma w niej słowa o tym, jaki widok mógłby rozpościerać się przed oczami chłopca, gdyby tylko podniósł oczy znad komiksu. Oglądany z góry pejzaż miasta, zwykle industrialnego, z dymiącymi kominami fabryk i stłoczonymi identycznymi domkami robotniczych dzielnic, to element czysto filmowy. I jak się okazuje, emblematyczny dla większości tych filmów brytyjskich, które można wpisać w nurt kina społecznego. Spojrzenie w dół na miasto – w starszych filmach z pobliskiego wzgórza, w nowszych częściej z okien lub dachu wysokiego bloku, to często niezauważalny, a jednak jeden z najsilniej zakorzenionych motywów obecnych w tych filmach. Jego powracająca, wyrazista obecność w filmach realizmu społecznego od lat 60. aż do dziś świadczy o tym, że ma on znacznie ważniejszą funkcję niż jedynie estetyczną czy stylistyczną. To nie jedynie pejzaż, zwyczajny

obraz wskazujący widzowi, w jakim świecie (społecznym) będzie się rozgrywać akcja oglądanego filmu. Zarówno sam widok miasta z góry, jak i kierowane ku niemu spojrzenie są uwikłane w złożony dyskurs ideologiczny i nigdy nie pozostają jedynie neutralnym elementem filmowego stylu. To motyw na tyle zauważalny i czytelny, że został wyodrębniony i skategoryzowany, stając się przedmiotem analizy badaczy zajmujących się brytyjskim kinem społecznym.

Andrew Higson w tekście *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the „Kitchen Sink” Film*, opublikowanym w 1984 r. w piśmie „Screen”, a w roku 1996 uaktualnionym na potrzeby tomu zbiorowego *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*<sup>1</sup>, przyjrzał się filmom brytyjskiej nowej fali (zwanym też, choć coraz rzadziej, filmami młodych gniewnych) właśnie w kontekście relacji przestrzennych i ich ideologicznych implikacji. Pisząc o pejzażu (*landscape*) i jego miejskiej wersji (*townscape*), wy dobył z wczesnych tekstów krytycznych dotyczących właśnie tego kina ów motyw – ujęcie miasta z pobliskiego wzgórza – i poddał go szczegółowej analizie.

Analiza ta wpisuje się w rozważania na temat politycznego aspektu kreowania przestrzeni w filmie, władzy spojrzenia, kwestii autorstwa, a więc i w szerszą dyskusję dotyczącą tego, kto, o kim i dla kogo robi filmy i jakie są konsekwencje tych rozstrzygnięć. W przypadku nurtu, który w ogromnym stopniu skupia się na problemach klasowości, właśnie władza spojrzenia ma – jak się wydaje – pierwszorzędne znaczenie. Filmy opowiadające o klasie robotniczej bądź niższych warstwach społecznych zwykle są realizowane przez reżyserów urodzonych i wychowanych w klasie średniej, z dobrym wykształceniem i kapitałem społecznym czy kulturowym. Nawet jeśli produkcje zwane potocznie „filmami zlewnego” (*kitchen sink*) w przeważającej mierze były adaptacjami dramatów bądź prozy autorów wywodzących się z klasy robotniczej (przypadek chociażby Shelagh Delaney, Alana Sillitoe, Davida Storeya), to przecież trudno traktować je jako proste, bezpośrednie ekwiwalent pierwowzorów literackich. Reżyser filmowy, wykorzystując prozę autorów o rodowodzie proletariackim, w najlepszym razie budował swój przekaz niejako w ich imieniu, nie mówił jednak ich głosem. Głos ten, choć może właściwiej byłoby jednak mówić o spojrzeniu, sam jest już niejako zewnętrzny wobec świata, o którym opowiada. David Storey (autor *Sportowego życia /This Sporting Life/*, którego filmową wersję zrealizował w 1963 r. Lindsay Anderson), choć pochodził z rodziny górniczej, ukończył prestiżową Slade School of Fine Art. Shelagh Delaney (jej sztukę, *Smak miodu /A Taste of Honey/*, w 1961 r. zekranizował Tony Richardson) – niezależnie od tego, jak bardzo starała się wykreować wokół siebie aurę niewyedukowanej dziewczyny znającej od podszewki, z własnego doświadczenia surową rzeczywistość robotniczych dzielnic Salford – była dziewczyną o dość wyjątkowym i okazałym, biorąc pod uwagę pochodzenie i miejsce, w którym żyła, kapitale kulturowym. Alan Sillitoe – autor *Z soboty na niedzielę (Saturday Night and Sunday Morning)*, której adaptację w 1960 r. zrealizował Karel Reisz, oraz *Samotności długodystansowca (The Loneliness of the Long Distance Runner)*, przeniesionej na ekran przez Tony’ego Richardсона – także pochodził z rodziny robotniczej. Zakończył edukację w wieku 14 lat, potem pracował w fabryce, by ostatecznie trafić do wojska. Sukces jego prozy pozwolił mu jednak wejść w środowisko literackiej bohemy, dalekie od proletariackiej rzeczywistości, w której się wychował. Te trzy zarysy biograficzne wystarczą, by zbudować pewien

schemat: autorzy pochodzenia robotniczego opisują swoje doświadczenie z pozycji kogoś, komu udało się niejako wyrwać z rodzimego środowiska klasowego, które stało się tematem ich wypowiedzi artystycznej. Można wręcz zaryzykować tezę, że udało im się osiągnąć sukces, bo w odpowiedni sposób zdyskontowali swoje doświadczenie klasowe. Terry Lovell określiła ten mechanizm jako ucieczkę „stypendysty” (*scholarship boy*) – chłopca, którego inteligencja i determinacja pozwoliły mu na awans społeczny<sup>2</sup>. Chłopca – bo Delaney była tu wyjątkiem, a narracje snute przez dorosłych już *scholarship boys* zawsze dotyczyły męskiego świata. Mechanizm ten był dublowany w oczywisty sposób w fabułach zarówno pierwowzorów, jak i ich adaptacji: w przeważającej części ich bohaterami byli właśnie chłopcy bądź młodzi mężczyźni, których cała energia życiowa wiązała się z pragnieniem ucieczki od świata, który ich wychował. Pragną sukcesu – jak Joe z *Pokoju na górze* (*Room at the Top*), wyreżyserowanej w 1959 r. przez Jacka Clayтона ekranizacji książki Johna Braine’a, czy Frank, bohater *Sportowego życia*. Chcą się odebrać od konsumpcjonizmu, którym – jak to przedstawiają filmy – została w latach 50., epoce nowego dobrobytu (*affluence*), omamiona i kupiona klasa pracująca – jak Colin w *Samotności długodystansowca* (co ciekawe, jedynie w filmie; w opowiadaniu Sillitoe postawa bohatera nie jest tak bezkompromisowa) czy Arthur w *Z soboty na niedzielę*, który nie może spokojnie patrzeć na ojca spędzającego każdą wolną chwilę przed telewizorem. Ucieczka ta jest zawsze ambiwalentna, ma różne oblicza. Colin rezygnuje z wygranej w wyścigu o akceptację i profity obiecywane przez władzę; Arthur, myśląc indywidualizm z samozadowoleniem, ostatecznie mości się w takim życiu, jakim pogardzał, Joe i Frank wpadają w pułapkę sukcesu, z którym nie potrafią sobie poradzić. Niemniej doświadczenia takich postaci filmowych zostały wykreowane przez tych, którzy rzeczywiście mogli patrzeć na swoje dzieciństwo czy młodość z bezpiecznego dystansu nowego życia, jakie zyskali po udanej ucieczce. Być może jedyną, która nie ma szansy na ucieczkę, jest Jo ze *Smaku miodu*. Trudno ocenić, czy w ogóle ma świadomość swego położenia.

Natomiast filmowcy, którzy podjęli się adaptacji tychże tekstów, w znakomitej większości reprezentowali dobrze wyedukowaną klasę średnią (Anderson, Richardson i Reisz to absolwenci Cambridge czy Oxfordu), zwykle pochodzącą z południowej bądź środkowej Anglii (poza Karelem Reiszem, urodzonym w Czechach, któremu udało się uciec przed Holokaustem). Z doświadczeniem klasy pracującej i z życiem podupadłych industrialnych miast północnej Anglii mieli zapewne niewiele wspólnego. Ale wypracowali w sobie poczucie odpowiedzialności za tych, których głos, jak uważali, był dotąd niesłyszany czy pomijany. Cechowała ich przy tym swoista wrażliwość, która pozwalała im wierzyć, że za ich pośrednictwem głos ten doczeka się ekspresji. Zapewne takie przekonanie i czyste intencje, połączone z pragnieniem radykalnego zwrotu estetycznego w filmie, stały za decyzjami autorów brytyjskiej nowej fali. Sygnatariusze manifestu Free Cinema, reżyserzy, których filmy opatrzone etykietą *kitchen sink cinema*, zwani także młodymi gniewnymi (w ślad za ich teatralnymi prekursorami) angielskiego kina, chcieli portretować otoczenie, warunki życia i problemy niższych warstw społecznych, wierząc w znaczenie codzienności (jak głosił manifest Free Cinema), w poezję tego, co zwyczajne i przyziemne. Mieli do dyspozycji nową, „źródłową” literaturę oraz doskonałą, gotową scenierię robotniczych miast, których wizualny potencjał po raz

pierwszy wyzyskano na taką skalę<sup>3</sup>. Niewątpliwie jednak klasowa „wiarygodność” ich wypowiedzi zasadzała się jedynie na owej wrażliwości i żarliwości w przeciwstawianiu się skostniałym schematom brytyjskiego kina. Tak więc skoro filmowcy mówili w imieniu tych, których życie i aspiracje chcieli przedstawić na ekranie<sup>4</sup>, głos ten – a także spojrzenie – można uznać za zapośredniczone. To nie klasa pracująca opowiadała o sobie, ale reżyserzy z klasy średniej, wrażliwi na problemy społeczne, chcieli, wykorzystując swój kapitał kulturowy, wypowiedzieć się w interesie tej klasy.

Ta ambiwalencja spojrzenia ma swoje przełożenie na sposób organizowania materiału filmowego w kinie realizmu społecznego lat 50. i 60. i późniejszych: relacji między bohaterami, relacji przestrzennych czy narracji. Miasto, fabryka, osiedla robotnicze, pozbawione zieleni wąskie ulice prowadzące między niekończącymi się szeregami identycznych domków lub biegnące na ich tyłach, wzdłuż skąpych „ogródków”, ale też wnętrza, kuchnie, saloniki, ciasne sypialnie – to przestrzeń życia bohaterów i jeden z podstawowych elementów zarówno imaginarium, decydującego o sposobie budowania i narracji tych filmów, jak i ideologii. Dlatego też kwestia władzy spojrzenia jest tutaj kluczowa. Skoro widz obserwuje bohatera ogniskującego akcję w jego naturalnym środowisku: w domu, w pracy, w mieście, skoro to środowisko, a raczej jego wizerunek, określa motywacje, aspiracje, całą psychologię bohaterów, ich ograniczenia, ich portret społeczny, to rodzi się pytanie, czyimi oczami patrzy widz i jakie to może mieć znaczenie. Oczywiście takie pytanie można zadać w kontekście każdego filmu, bo odnosi się ono do uniwersalnych zasad budowania i odczytywania wypowiedzi filmowej. Ale w przypadku brytyjskiego kina realizmu społecznego, które koncentruje się na kwestiach zależności społecznych oraz konsekwencji jakie hierarchiczny podział klasowy wywiera na życie jednostki, i które stara się opisać rzeczywistość niższych warstw społecznych, pytanie o władzę spojrzenia ma większą wagę. Niższe warstwy społeczne rzadko kiedy miały dostęp do narzędzi produkcji kultury – ich przedstawiciele mogli pisać książki i je wydawać, ale ich realizacją filmową (i teatralną również) zajmowali się już zwykle przedstawiciele klasy średniej, tak jak produkcją czy dystrybucją. Obraz klasy pracującej był więc ostatecznie kształtowany nie przez nią samą i – jak można podejrzewać – nie na jej użytek<sup>5</sup>.

Właśnie na władzę spojrzenia skupił się Andrew Higson, opisując i analizując sposoby kreowania przestrzeni w filmach brytyjskiej nowej fali z początku lat 60., a w szczególności konstrukcję ujęć, które przedstawiają pejzaż miasta widziany z pobliskiego wzgórza. Idąc za krytykiem, który już w 1963 r. skatalogował takie ujęcie jako jedną ze skostniałych klisz *kitchen sink cinema*, nazwał je „długim ujęciem naszego miasta widzianym z tamtego wzgórza” (*That Long Shot of Our Town from that Hill*): *Dziś ludzie mówią o Nowym Realizmie – realistycznym realizmie, a to oznacza głównie przekleństwo, rozmowy o pigułkach antykoncepcyjnych, dwoje ludzi tuż przed stosunkiem seksualnym, a także „długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”*<sup>6</sup>. Zaskakujące, że krytyk w swoim opisie umieścił przede wszystkim to, co dotyczyło obyczajowości, a z arsenału wszystkich rozwiązań wizualnych charakterystycznych dla sposobu pokazywania przestrzeni wybrał właśnie tak mało oczywiste, a przecież tak bogate w znaczenia.

Higson, pisząc swój tekst w latach 80., skupiał się jedynie na filmach z lat 60. A jednak „długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza” powracało i w filmach

z lat późniejszych, choć często w nieco zmodyfikowanej wersji – czasem widok ze wzgórza był zastępowany widokiem z dachu, jak w *Wielkich nadziejach* Mike’a Leigh (1988), albo też pejzażem widzianym z okna wysokiego bloku, jak w *Fish Tank* Andrei Arnold (2009). Zmieniał się także wydźwięk ideologiczny takiego ujęcia. W latach 80., czasach thatcheryzmu, jego sens radykalnie różnił się od sensu, jaki można byłoby mu przypisać w przypadku kina lat 60. Jeszcze inne znaczenia ewokuje w kinie najnowszym. Słowem – ujęcie takie, choć wydaje się jedynie prostym chwytem narracyjnym, skrywa – jak się okazuje – istotny potencjał ideologiczny. Co więcej, jest emblematyczne, bo skupia wszystkie funkcje, jakie miało (czy też chciało) pełnić kino brytyjskiej nowej fali: historyzującą, poetyzującą codzienność i przyziemność, romantyzującą, dokumentalistyczną, etyczną i społeczną. W niniejszym tekście chciałabym się skupić na zestawieniu tropów interpretacyjnych, jakie wynikają z lektury „długiego ujęcia naszego miasta...” obecnego w filmach właśnie z lat 60. i 80. Zestawienie takie, choć niewyczerpujące, będące zaledwie laboratoryjną próbą, może rzucić mocne światło na pułapki i sprzeczności, jakie musi w lekturze omawianych filmów, a zwłaszcza tego konkretnego ujęcia, napotkać zarówno zwykły widz, jak i badacz filmu.

Jako punkt wyjścia dalszych rozważań Andrew Higson wskazuje charakterystyczne dla niemal wszystkich filmów brytyjskiej nowej fali napięcie między narracją a spektaklem, między tym, co z porządku socjologicznego, a tym, co z estetycznego, tym, co moralne, a tym, co poetyckie<sup>7</sup>. Napięcie to ujawniało się w różnicy między wymogami narracji (*demands of narrative*) a wymogami spektaklu (*demands of spectacle*)<sup>8</sup>. Filmy te w czytelny sposób aspirowały do jak najbardziej rygorystycznego realizmu, ale realizm ten musiał iść dalej niż ten wykreowany przez klasyczne filmy hollywoodzkie. Higson pisze o kolejnych poziomach czy też może aspektach nowego typu realizmu. Pierwszy z nich to „realizm powierzchniowy” – *ikonografia, która w autentyczny sposób reprodukuje wizualną i dźwiękową powierzchnię tego, czym jest „brytyjski styl życia”*<sup>9</sup>. Dochodzi tu do specyficznej fetyszizacji różnych elementów ikonograficznych, która działa na rzecz spektaklu realności, a nie narratywizacji filmu. Ale ten typ realizmu to za mało – musi mu towarzyszyć „realizm moralny”, który *zakłada moralne zaangażowanie w kwestie problemów społecznych i ich rozwiązań, oddanie pewnej konkretnej formacji społecznej*<sup>10</sup>. Tak więc dokumentalistyczny z ducha (Higson zresztą powraca w tekście do tradycji griersonowskiej) pęd ku jak najwierniejszemu przedstawieniu danej rzeczywistości musi jednocześnie poddać się pragnieniu, by obraz tej rzeczywistości ujawnił jakąś ogólniejszą, może wręcz ogólnoludzką wartość. Przestrzeń przestaje być jedynie miejscem akcji, tłem wydarzeń, atrakcyjną scenografią. Staje się – i sama w sobie, i w relacji do jednostki, która w niej funkcjonuje – polem budowania sensów o znacznie wznioślejszym charakterze. Wedle Higsona te dwa typy realizmu decydują o tym, jak kreowana jest przestrzeń w filmach brytyjskiej nowej fali – dbałość o ścisłość faktyczną łączy się z pragnieniem moralnej prawdy, co ujawnia się w sposobie obrazowania jednostki (postaci) wpisanej w pejzaż. Działa tu pewna wzajemność. Dzięki uważności, z jaką traktuje się w tych filmach kwestie wartości i relacji międzyludzkich, sam pejzaż zyskuje wymiar etyczny (zarówno określając, jak i będąc określany przez postawy bohaterów), a jednocześnie – *z racji tego, że jest historyczny, lokalny i konkretny, legitymizuje owo uniwersum moralne i przydaje mu autentyczności*<sup>11</sup>.



*Samotność długodystansowca*, reż. Tony Richardson (1962)



*Rodzaj miłości*, reż. John Schlesinger (1962)



*Kes*, rež. Ken Loach (1969)



*Rita, Sue and Bob Too*, rež. Alan Clarke (1986)

To niejednoznaczne sprzężenie wiąże się oczywiście ze wspomnianym już napięciem między spektaklem a narracją – zwłaszcza w kontekście przedstawiania przestrzeni, w której funkcjonują postacie filmowe i gdzie rozgrywa się akcja. Ta przestrzeń to przede wszystkim miasto, widziane zarówno od wewnątrz (ujęcia ulic, zaułków, a także bohaterów wpisanych w miejski pejzaż), jak i z zewnątrz („długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”). Miasto nigdy nie jest tu tłem, funkcjonalnym konstruktem w pełni służebnym wobec narracji filmu. Oczywiście pełni funkcję narracyjną, ale jednocześnie działa niejako wbrew niej. Przestrzeń miasta staje się pejzażem (*townscape, cityscape*), a więc spektaklem, wstrzymującym tok opowiadania, przekierowującym uwagę widza tak, by skupił się nie na ciągłości czy dynamice wydarzeń, lecz na obrazie, wizualności kadrów. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku *Smaku miodu*, najmocniej nasyconego scenami zawierającymi akcję na rzecz portretowania samego miasta. Zarówno Andrew Higson w omawianym tekście, jak i John Hill w swej kanonicznej książce o seksualności i klasowości w kinie brytyjskim lat 60. skrytykowali film właśnie za takie odnarywizowanie fabuły<sup>12</sup>. Dla Higsona jednak tak wyraźne odejście od spójności i dynamiki opowiadania w stronę spektakularności nie jest jedynie zabiegiem formalnym czy stylistycznym. Przeciwnie – ma ważne konsekwencje etyczne, wiążąc się z kwestią władzy spojrzenia i odpowiedzialności etycznej (reżysera – wobec świata, który przedstawia, i widza – wobec świata, który ogląda). Tu właśnie, wedle teoretyka, ujawnia się konflikt między tym, co socjologiczne, a tym, co estetyczne: skoro obraz miasta jest przede wszystkim malowniczy i poetycki, czy może jeszcze pełnić funkcję wiarygodnego opisu rzeczywistości? Higson buduje całą konstrukcję wyjaśniającą jego obiekcje: *Realizm powierzchniowy i realizm moralny (który teraz możemy już określić jako formę realizmu psychologicznego) przekształcają tekst klasycznego realizmu narracyjnego w ten sposób, że wytwarza się przemożne poczucie, iż oglądana figura miejska [urban figure] stanowi część miasta i przez to miasto została wytworzona. Przestrzeń [space] i miejsce [place] są tu metaforycznie wchłaniane w tkankę narracji. Ale to organiczne złączenie postaci z otoczeniem zostaje zakłócone przez widowiskową [spectacular] konstrukcję ujęcia miasta. Problem ten zasadniczo dotyczy formy spojrzenia oferowanego widzowi oraz statusu konstruowanych punktów widzenia. Miasto, najwidoczniej miejsce nędzy i brudu, staje się fotogeniczne i dramatyczne. Stając się spektakularnym obiektem spojrzenia, zarówno diegetycznego, jak i widza, a więc czymś, na co się patrzy, zostaje ogołocone ze znaczenia socjo-historycznego w procesie uromantyzowania, estetyzacji (nawet humanizacji). To tworzenie miasta jako „obrazu” podkopuje moralną sankcję uwierzytelniającą nasze spojrzenie i jednocześnie próbuje „oddzielić” bohatera od określającej go przestrzeni<sup>13</sup>.*

Konstatacja Higsona wydaje się jednak zbyt radykalna i prowokuje do polemiki. Czy rzeczywiście fotogeniczność obrazu miasta musi działać przeciw jego „czystości” etycznej? Przynajmniej takiej, do jakiej aspirowali twórcy brytyjskiej nowej fali, wywodzący się przecież z ruchu Free Cinema? Założenie, że obraz przedstawiający surową rzeczywistość podupadłych i zubożałych miast przemysłowych powinien wyzyskiwać poetycki aspekt tej rzeczywistości, było przecież kluczowe dla idei całego ruchu. Próby dostrzeżenia poezji w rzeczywistości przysłowio-owego kuchennego zlewu, a potem oddania jej piękna na ekranie, można przecież traktować jako chęć zwrócenia jej godności, uhonorowania jej. Natomiast w optyce



„DŁUGIE UJĘCIE NASZEGO MIASTA Z TAMTEGO WZGÓRZA”



*Z soboty na niedzielę*, reż. Karel Reisz (1960)



*Wielkie nadzieje*, reż. Mike Leigh (1988)

Higsona „malowniczość” miasta stale pozostaje na granicy nieetyczności czy też zdrady tego, co etyczne. A to dlatego, że wedle teoretyka niemalże wszystkie filmy brytyjskiej nowej fali dotyczą pragnienia ucieczki, w centrum stawiają młodego mężczyznę z klasy robotniczej, który za wszelką cenę chce się wspiąć po drabinie społecznej. W takiej sytuacji miasto musi działać na niego opresyjnie, a on sam jest ofiarą – konsumowanie spektakularnego, poetyckiego obrazu tego, co opresyjne, musi więc być, sugeruje Higson, problematyczne. Wiąże się to oczywiście z kwestią instancji autorskiej, która, co też problematyczne, jest konieczna, by te niespójności uspoźnić. *Ambiwalencja obrazu i władza spojrzenia; miasto jako problem i miasto jako spektakl: te sprzeczności da się pogodzić jedynie w dyskursie realizmu poetyckiego. Jedynie figura autora może pomieścić zarówno moralną fascynację innością i niezwykłą, lecz piękną obrazowość. Prosta wizualna przyjemność czerpana z obrazów miasta sama w sobie byłaby czymś karygodnym: nie mając moralnego uwierzytelnienia, ujawniłby się wówczas sadyzm towarzyszący patrzeniu na ofiarę w mieście, uchwyconą w kunsztownych kadrach*<sup>14</sup>.

Ostatecznie Higson podejmuje próbę analizy opozycji spektaklu i narracji. Pisząc o kinie klasycznie narracyjnym, podkreśla, że oglądając taki film, widz wymaga, by obrazy były podporządkowane rozwojowi narracji, po prostu chce wiedzieć, jak potoczy się akcja, co się zdarzy dalej. Kiedy jednak to spektakularność spycha narracyjność na drugi plan, widz zaczyna fascynować się obrazem samym w sobie. Tak się dzieje w przypadku filmów *kitchen sink*: *ich wątle zagadki fabularne, a także epizodyczna struktura pozwalają, by narracyjną ciekawość zastąpiła dokumentalistyczna dociekliwość. (...) Ciekawość nie odnosi się więc już do przyczynowo-skutkowego ruchu narracji, ale do warunków konkretnego miejsca i czasu, doświadczeń przez konkretną jednostkę, świadomość, stan umysłu. To humanistyczna fascynacja konkretną kondycją społeczną, która ostatecznie staje się fascynacją uogólnioną „kondycją ludzką”*<sup>15</sup>. Zaraz potem zaś, przywołując koncepcje Steve’a Neale’a, stawia sprawę inaczej, dość radykalnie: spektakularność obrazu niweluje jego dokumentalistyczny czy historyczny aspekt. Jeśli coś wystawione jest na pokaz, nie może nosić innych znaczeń. Widzialność nie gwarantuje już prawdziwości, ale stanowi jedynie maskę i wabik. Obserwacja ustępuje fascynacji<sup>16</sup>.

Wszystkie te rozważania stanowią dla Andrew Higsona solidną podstawę rozprawienia się z aspektem ideologicznym „długiego ujęcia naszego miasta z tamtego wzgórza” jako tego, które kumuluje wszystkie kontrowersje związane z władzą spojrzenia, a więc i z zawłaszczeniem oglądanego obrazu (pejzażu miejskiego). Takie „długie ujęcie...” można znaleźć w większości filmów omawianego nurtu. W *Z soboty na niedzielę* Arthur spotyka się na szczycie wzgórza ze swoją kochanką Brenda, mężatką, która oznajmia mu, że jest w ciąży. W *Rodzaju miłości* (*A Kind of Loving*, reż. John Schlesinger, 1962) park na wzgórzu to miejsce randek Vica i Ingrid, przestżeń, w której mogą sobie pozwolić na odrobinę intymności. W *Smaku miodu* Jo i Goeff wraz z gromadą dzieci udają się na pobliskie wzgórze i spoglądają w dół na miasto; to moment, kiedy Goeff, choć jego orientacja homoseksualna została już ujawniona, proponuje Jo związek, na który jednak dziewczyna się nie godzi. We wszystkich tych przykładach miasto widziane z góry stanowi jedynie tło, dla bohaterów pozostaje obojętne. Natomiast w *Samotności długodystansowca* Colin, Mike, Audrey i Gladys wyraźnie patrzą na rozgałęziające się w dole nitki identycznych uliczek miejskich. Widok ten wywołuje zresztą w dziewczynach tęsknotę, pragnienie, by uciec od zgrzebności świata, który je otacza i zanurzyć się w kolorowych światłach metropolii. W tym przypadku rozległy pejzaż miejski jest obiektem percepcji nie tylko widza, ale i postaci filmowych. To, czy na miasto spogląda jedynie widz, czy także bohater filmu, nie jest bez znaczenia, bo istotnie zmienia to dynamikę władzy spojrzenia.

Higson wyraźnie odróżnia ujęcia przedstawiające przestrzeń miejską filmowaną „od wewnątrz” – ulice, fasady domów, fabryk etc. od pejzażu miasta widzianego z daleka i z góry, a więc z „tamtego wzgórza”. Rozróżnienie to wiąże się z kwestią klasowości: w przypadku perspektywy wewnętrznej, jak zdaje się sugerować teoretyk, widz może przyjąć spojrzenie tej samej klasy, której środowisko film opisuje. Natomiast spojrzenie z góry wprowadza całkiem inną optykę: „*Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza*” łączy się z zewnętrznym punktem widzenia, *voyeuryzmem jednej klasy patrzącej na drugą (albo stypendysty przyglądającego się klasie, którą pozostawił za sobą, jak sugeruje Lovell)*; odczytywać to ujęcie

w ten sposób oznacza identyfikować się z pozycją poza i ponad miastem. Rzeczywista perspektywa tych ujęć korzysta z bardzo konwencjonalnej estetyki spektaklu. To estetyka organizuje przestrzeń w szczególny sposób i polega na kamerze, która stanowi „ośrodek pewnego wypośrodkowanego i obejmującego przestrzeń widzenia” (...) i oferuje widzowi wysoce uprzywilejowany punkt obserwacji<sup>17</sup>. Higson bierze tu pod uwagę wszystkie elementy kompozycji kadru – dystans między punktem obserwacji a oglądanym obiektem będący figurą dystansu między klasami, zasięg widzenia, który daje poczucie władzy nad przestrzenią, zamglenie i nieprzejrzystość widoku, jednocześnie sugerujące jego nieskończoność, jak i niemożność ogarnięcia wzrokiem tej nieskończoności, uprzywilejowaną pozycję obserwacji<sup>18</sup>, wszystko to wpisując w refleksję nad spektakularnością tego pejzażu. Spektakularnością, która jest jednocześnie manifestacją władzy spojrzenia.

Jeśli więc przyjmiemy za Higsonem, że większość filmów przynależnych do nurtu brytyjskiej nowej fali koncentruje się na pragnieniu ucieczki od (swojej) klasy i na aspiracji wpisania się w klasę wyższą, to rzeczywiście „długie ujęcie...” można traktować jako konstrukcję, która niepostrzeżenie „zdradza” klasę, w imieniu której film ma rzekomo mówić. W sukurs Higsonowi idzie John Hill, który także w filmach lat z 60. dostrzega owo oddalenie obserwującego od obserwowanego i przynależność władzy spojrzenia do klasy średniej, która przejawia *burżuazyjną obsesję czystości oraz fascynację ubóstwem i seksualnością klasy robotniczej*<sup>19</sup>. Hill ponadto podkreśla, że samo podjęcie tematu życia klasy pracującej nie gwarantuje radykalizmu stanowiska; o tym decyduje sposób potraktowania problemu<sup>20</sup>. Zaznacza przy tym, że charakterystyczne dla tych filmów kodyfikowanie wizerunku miasta w kategoriach sztuki stwarza ryzyko, że wizerunek ten stanie się jedynie obiektem *wygodnej kontemplacji*<sup>21</sup>. Terry Lovell doprecyzowuje ten obraz, wykorzystując wspomnianą już figurę stypendysty, tym razem jako widza – *dorosłego już mężczyzny spoglądającego wstecz z nostalgią na zapamiętany z dzieciństwa pejzaż*<sup>22</sup>. Taki widz ma specyficzny ogląd: *Nie jest to perspektywa outsidera, ale kogoś głęboko uwikłanego, a jednocześnie zaznajomionego z tym, co obserwowane: kogoś, kto takie życie zostawił już za sobą, a przy tym ma poczucie pewnej straty powiązanej z przejściem przez system edukacji. Ktoś taki wpisuje w akt obserwacji wiedzę insidera połączoną z dystansem, jaki daje wyjście poza i ponad [obserwowaną rzeczywistość]*<sup>23</sup>. Męscy, aktywni seksualnie bohaterowie tych filmów mogą widzowi--stypendyście posłużyć jako obiekt identyfikacji, postać reprezentująca to, czym on sam mógłby się stać, gdyby jednak pozostał w świecie, który opuścił: ostatecznie żaden ze wspomnianych filmów nie sugeruje, że ucieczka jest możliwa, niezależnie od determinacji czy aspiracji.

W ujęciu Higsona, Hilla i Lovell „długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza” w kinie brytyjskiej nowej fali, jeśli spojrzeć na nie przez pryzmat polityki czy też władzy przedstawiania i spojrzenia, jest z gruntu kontrowersyjne pod względem etycznym. Czy jednak kontrowersja ta musi zostać rozstrzygnięta na rzecz „nieetyczności”? Niekoniecznie. Impulsem do bardziej pozytywnej interpretacji mogą być zarówno tropy obecne w filmach z lat 60., jak i dzięki retrospekcji sposób potraktowania „długiego ujęcia...” charakterystyczny choćby dla brytyjskiego kina realizmu społecznego lat 80.

Z pewnymi rozpoznaniem przywołanych badaczy nie sposób się nie zgodzić: spojrzenie na miasto z góry jest spojrzeniem z dystansu i prowokuje pytanie o status

(oraz klasę, a więc i władzę) patrzącego. Kamera jest tu traktowana jako narzędzie klasy średniej obserwującej (i podporządkowującej sobie) klasę robotniczą. Niemniej między obserwatorem reprezentowanym przez kamerę a miastem, którego pejzaż on ogląda, są jeszcze postacie dramatu, przynależące do miasta, nawet jeśli przypisuje im się pragnienie ucieczki, a samemu miastu – opresyjność. Ta przynależność została już zakodowana (nawet jeśli nieświadomie, poza intencją autora) w samym pojęciu „długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”. Słowa „nasze” i „tamto” wyraźnie wskazują, kto i z jakiego miejsca je wypowiada. Tylko bohaterowie owych filmów, pochodzący z klasy robotniczej mieszkańcy zubożałych, postindustrialnych miast, mogą o nich mówić „nasze”, zaznaczając dobitnie, do kogo należy prawo własności. Wzgórze może być „tamto” tylko dla kogoś, kto patrzy z perspektywy miasta i dla kogo ta perspektywa jest wewnętrzna. Tym samym spojrzenie z góry na rozciągający się w dole pejzaż miejski można potraktować jako, owszem, spojrzenie z dystansu, ale z tego samego porządku klasowego. Nie byłoby więc tu żadnej zdrady, żadnego protekcyjnego zawłaszczenia. Takie odczytanie wyraźnie sugeruje wspomniana scena z *Samotności długodystansowca* – postacie patrzą na miasto, do niego odnoszą swoje słowa. Widz obserwuje więc bohaterów obserwujących przestrzeń własnego życia, jakiegokolwiek by ono było. Ale i w pozostałych przypadkach, kiedy pejzaż miejski stanowi tło dla postaci, a przez to i komentarz do ich rozmowy (co ciekawe, jest to zawsze rozmowa o związku, małżeństwie, niechcianej ciąży, a więc o tym, co decyduje o poddaniu się – lub nie – unormowanej, konwencjonalnej, uklasowanej egzystencji), postacie są organicznie złączone z tym tłem.

Oczywiście takim tropem można iść dalej: figura robotniczego bohatera „uwięzionego” w egzystencji, z której chciałby się wyrwać, oferuje identyfikację nie tylko widzowi-stypendyście, ale i widzowi z klasy średniej (a można się spodziewać, że to właśnie spośród tej klasy rekrutowała się większość odbiorców filmów nowej fali). Wizja przedstawiona w tych filmach może być dla niego jednocześnie satysfakcjonująca, jak i wygodna. Może mieć poczucie, że angażując się w dramat klasy robotniczej, włącza się w swoisty radykalizm. Przy tym radykalizm ten w żaden sposób mu nie zagraża, bo ani nie przekracza się tu granic klasy, ani nie narusza samej hierarchii klasowej: to oczywiste, że bohater chce awansu społecznego, tak jak oczywiste jest, że pozostanie tam, gdzie jest. I dlatego też bohater ten może być zrozumiały i „wygodny” dla takiego widza, bo w końcowym rozrachunku wizja porządku społecznego jest wspólna dla obu. To, co stoi wyżej, musi być lepsze, kierunek aspiracji nie budzi wątpliwości. Świadomość, że wspięcie się wyżej i spojrzenie w dół nie musi stanowić wartości, tak jak nie musi też oferować wolności, pojawia się dość rzadko. Na taką niezależność pozwalają sobie jedynie Colin z *Samotności długodystansowca* i Jo ze *Smaku miodu*. On z pogardą odnosi się do wszelkich prób „kupienia” klasy robotniczej obietnicą konsumpcjonizmu i decyduje się zatrzymać tuż przed metą w wyścigu, który miał wygrać, by zadowolili dyrektora poprawczaka. Ona rezygnuje, choćby i nieświadomie, z konieczności, z wszelkiego konwensu i próbuje ulokować swoją egzystencję oraz zbudować własną wspólnotę poza rygiem porządku społecznego. Ale zarówno Vic z *Rodzaju miłości*, jak i Arthur z *Z soboty na niedzielę*, mimo bujnych fantazji i buńczucznych deklaracji wybicia się ponad zgrzebną rzeczywistość, która ich otacza, niepostrzeżenie wplątują się dokładnie w te sieci, z którymi tak chcieli walczyć<sup>24</sup>.

„Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza” w wypadku każdego z tych filmów niejako odzwierciedla zakodowaną w nich ideologię. Z pewnością jednak konstatacja, że zarówno na postaciach z tych filmów, jak i na pejzaż miejski, który stanowi dla nich tło, możemy patrzeć jedynie przez filtr spojrzenia autora, stanowiącego reprezentanta i figurę klasy średniej, jest przesadzona. Skoro miasto – jak wskazuje sama nomenklatura podtrzymywana przez Higsona, Hilla i Lovell – należy do bohaterów, im winniśmy zwrócić władzę spojrzenia, choćby wbrew intencji autorskiej.

Takie działanie, jak wspominałam, jest możliwe również wtedy, gdy na mechanizmy manipulowania spojrzeniem w kinie brytyjskiej nowej fali nałożymy filtr, jaki oferuje brytyjskie kino społeczne z lat 80., a więc z epoki thatcheryzmu. „Długie ujęcie naszego miasta...” również tu znajduje odpowiednik, choć nie zawsze punkt widzenia jest ulokowany na wzgórzu. W *Wielkich nadziejach* Mike’a Leigh bohaterowie nie opuszczają miasta, by spojrzeć na nie z dystansu; są w samym jego centrum, na dachu zwykłego bloku mieszkalnego. W filmie Alana Clarke’a *Rita, Sue and Bob Too* powraca klasyczny układ wzgórze – pejzaż miasta, ale gwałtownie burzy się tu wygodną identyfikację widza z klasy średniej z bohaterami z klasy robotniczej. Tak jak w wypadku kina lat 60. kino społeczne lat 80. jest wyraźnie polityczne, ale polityczność ta ma charakter znacznie bardziej konfrontacyjny. Co więcej, oba te filmy, różne, a jednak tak samo emblematyczne dla epoki, całkowicie odwracają optykę zaproponowaną przez Andrew Higsona.

W *Wielkich nadziejach* Mike Leigh wykorzystuje bardzo klarowny schemat fabularny. Oglądamy rodzinę: panią Bender, starszkę będącą jedną z ostatnich „rdzennych” mieszkanek robotniczych szeregowców w King’s Cross w Londynie. Jej dzieci – Cyril i Valerie – wybrały jednak całkiem inne ścieżki. Cyril, kurier rowerowy, i jego dziewczyna Shirley, zajmująca się zielenią miejską, to wierni obrońcy socjalistycznego etosu robotniczego. Valerie historycznie próbuje konsumować kiczowate nowobogactwo, jakie zapewnia jej prymitywny, ale ambitny mąż Martin. Pani Bender ma jeszcze sąsiadów – Laetitię i Ruperta Boothe-Braine, którzy wykupili jeden z domków czynszowych, przyczyniając się w ten sposób do radykalnej gentryfikacji dzielnicy, procesu typowego dla lat 80. Leigh buduje oddzielne światy – klasowe i kulturowe. Ich zderzenie, nieuniknione, tylko uwypukla różnice i podkreśla spustoszenie społeczne, jakie reżyser przypisuje polityce thatcheryzmu. Miasto staje się doskonałą scenérią – także dlatego, że odsyła do twardej rzeczywistości pozafilmowej, realnego doświadczenia mieszkańców miast brytyjskich – do ukazania działania sił tej polityki i wynikającej z niej nowej dynamiki społecznej. Pani Bender, wdowa po przykładowym robotniku kolejowym, reprezentuje stary porządek etosowego proletariatu. Cyril i Shirley starają się ten etos podtrzymywać i uprawomocniać, ale przegrywają z nową, pełną impetu energią liberalizmu, stawiającą sukces ekonomiczny jednostki ponad wartością wspólnotowości. Tę nową jakość ucieleśnia para Boothe-Braine, z wyraźną niechęcią odnoszącą się do wymuszonego sąsiedztwa z całkiem już zrezygnowaną, wyciszoną panią Bender. Pozostaje jeszcze Valerie, symbol brutalnego konsumpcjonizmu tych przedstawicieli klasy pracującej, którzy zyskali na zmianach gospodarczych i którzy uwierzyli w pozorną szansę wejścia na kolejny szczebel drabiny społecznej. Każda z par reprezentuje pewną charakterystyczną postawę – miejscy socjaliści, para dorobkiewiczów z pretensjami, thatcherowska wyższa klasa

średnia gentryfikująca niegdyś proletariacką okolicę. I staruszka, matka, jako reprezentantka grupy dziś wyizolowanej, nieprzystającej do zmian, o którą też jednak toczy się stawka. Leigh pokazuje, jak miasto przechodzi z rąk wspólnoty do rąk prywatnych, jak przestaje być miejscem, a staje się towarem. Skromnym wnętrzem domu pani Bender i przytulnemu mieszkaniu Cyrila i Shirley reżyser przeciwstawia pstrokate i całkowicie pozbawione gustu pokoje Valerie i Martina czy pretensjonalny wystrój domku Laetitii i Ruperta, wyraźnie wartościując tę opozycję. Miasto było dla tych, których reprezentuje Cyril, Shirley i pani Bender, stało się jednak własnością Rupertów i Martinów.

Przestrzeń – i publiczna (miasto), i domowa ma w *Wielkich nadziejach* kluczowe znaczenie i jest polem nieustannego konfliktu. Widać tu kontrast między mieszkaniami poszczególnych par, kontrast przyległych do siebie, ściana w ścianę, światów pani Bender i pary Boothe-Braine – przestrzenie te sąsiadują ze sobą, ale nie współegzystują: ta nowa, kojarzona z thatcheryzmem i dominującą w nim ideologią sukcesu finansowego, jest znacznie bardziej inwazyjna i wypiera to, co być może było mniej reprezentacyjne, biedniejsze, ale rdzenne. Proporcje te dokładnie widać w scenie, w której Cyril doręcza paczkę do jednego z nowoczesnych biurowców. Ubrany w roboczy strój, z długimi włosami i brodą nieprzystającymi do obowiązującego tu *dress code*, mknie szklaną windą na jedno z górnych pięter. Zamknięty w przezroczystej kabinie, otoczony przez gładkie powierzchnie szkła i metalu, wydaje się jakby z innego świata, kompletnie obcy. Paradoksalnie, reprezentując klasę pracującą i etos pracy jako takiej, Cyril znajduje się w miejscu, którego istnienie legitymizuje przecież wyłącznie praca i ekonomia. Tyle że tu jej natura jest inna, inny też jej cel (pomnażanie kapitału). Zarówno definicja pracy, jak i miejska przestrzeń, z którą była ona związana, radykalnie się zmieniają, ponieważ wymykając się z rąk Cyrilowi, który nie chce i zapewne też nie potrafi się do nich dostosować.

Ale Leigh, jakkolwiek stawia pesymistyczną diagnozę, ostatecznie symbolicznie odwraca ten mechanizm, staje przeciw zmianom, jakim podlega przestrzeń Londynu. W ostatniej scenie Cyril i Shirley zabierają panią Bender na dach budynku, w którym mieszkają. Widać dachy innych domów, szczyty wież, dworzec kolejowy. Wreszcie widzimy miasto jako całość, nie fragmentaryzowane. Cała trójka przygląda się widokowi, a w końcu pani Bender stwierdza: *To sam szczyt świata!* Pejzaż nie jest tłem, jest obiektem spojrzenia, ale i czymś więcej: na powrót staje się własnością tych, do których, w optyce reżysera, kiedyś należał i powinien należeć. Bohaterowie, reprezentanci, spadkobiercy czy strażnicy tradycji klasy robotniczej, obejmując miasto wzrokiem, zawłaszczają je, w całości, spójne, znów przyjazne. Na szczyt świata zostaje wyprowadzona pani Bender, jej syn i Shirley – to oni stają się symbolicznymi właścicielami miasta i do nich należy ostatnie słowo. Perspektywy Valerie i Martina, Laetitii i Ruperta, dotąd narracyjnie współzawodniczące z perspektywą Cyrila i Shirley, zostają odrzucone, a więc niejako unieważnione. Leigh występuje tym samym przeciw thatcherowskiej kolonizacji przestrzeni. Pejzaż miejski, który prezentuje, być może nadal stanowi swoisty spektakl, ale przede wszystkim dla bohaterów – to oni stają między widzem a spektaklem, miasto jest ich.

Pisząc o relacji narracji i obrazu brytyjskiego miasta właśnie w epoce rządów Margaret Thatcher i o znaczeniu zarówno przestrzeni (*space*), jak i miejsca (*place*) w kontekście przemian historycznych i kształtowania tożsamości społecznej, John

Kirk poświęcił sporo miejsca właśnie *Wielkim nadziejom*<sup>25</sup>. Scenę na dachu postrzega nie tylko w kategoriach odzyskiwania przestrzeni, ale i jej scalania. W geście obrony i radykalnego sprzeciwu wobec tego, co nakazywałaby ideologia nowej rzeczywistości, pisze: *Przyjemność płynąca z tego spektaklu – oferująca więcej niż jedynie „dokumentalną” wizję – uwypukla perspektywę wzmocnienia, która pozwala Leigh pokazać trzy postacie na nowo scalające swój społeczny świat – z prywatyzacyjnych podziałów forsowanych przez etos thatcheryzmu. Panoptyzm tej sceny ma stanowić afront wobec tych, którzy chcieliby rozbić to, co społeczne, na społeczne, prywatne jednostki, co możemy odczytywać jako rodzaj procesu reorientacji*<sup>26</sup>. Rozległy miejski pejzaż oglądany z dachu, pozostając w kontraście do klaustrofobicznych przestrzeni wewnątrz domowych, daje poczucie spójnej, wspólnej całości. Spoglądanie z góry, ze „szczytu świata”, nie niesie z sobą groźby protekcjonalności, a co za tym idzie, klasowej „zdrady” w Higsonowskim ujęciu. Dzięki temu finał *Wielkich nadziei* pozostawia widza z wizją raczej optymistyczną niż pesymistyczną: *Choć niemożliwa tu jest żadna polityczna alternatywa dla thatcheryzmu, walka nie jest jeszcze całkowicie przegrana, pewne więzi rodzinne i społeczne zostały na nowo zawiązane, a polityczne wielkie nadzieje Cyrila, choć mocno poturbowane, nie uległy pełnemu zniszczeniu*<sup>27</sup>. Stojąc na dachu i patrząc na szczyty budynków, Cyril „mapuje” Londyn: dla matki, dla siebie, dla zachowania tożsamości, którą nowa rzeczywistość ruguje w imię jeszcze innej, przynależnej do ideologii forsowanej przez thatcheryzm.

Kirk podkreśla ponadto, że sam Londyn, jako stolica Wielkiej Brytanii, a więc i „capital of the capital”, stolica kapitału, pokazany w taki sposób, w jaki przedstawił go Leigh, jest tu polem działania subwersji. Czas rządów Margaret Thatcher to czas przyspieszonej gentryfikacji, przemiany tradycyjnie robotniczych dzielnic w przestrzeń nowoczesności i dobrobytu klasy średniej. Proces ten dokonywał się albo przez wykup nieruchomości i przebudowę czy też renowację zgodnie z zasobnością portfela i gustów estetycznych nowych właścicieli, albo przez wyburzanie starszych budynków i kreowanie w ich miejsce całkiem nowej przestrzeni miejskiej. Kirk pisze o losie, jaki spotkał East End i londyńskie doki, używając kategorii „kolonizacji” – skolonizowana przestrzeń została poddana utowarowieniu i konsumpcji, a gentryfikacja stała się nieodłączną częścią estetyki thatcheryzmu<sup>28</sup>. Jej gwałtowny przebieg powoduje zaś, że bieda i bogactwo sąsiadują ze sobą, co doskonale pokazuje Leigh w *Wielkich nadziejach*. Kierunek tych zmian jest oczywisty i zapewne nieodwracalny, ale w finale reżyser odwraca go przynajmniej symbolicznie.

To, że *Wielkie nadzieje* rozgrywają się właśnie w Londynie, ma tu również znaczenie polityczne. Oczywiście w przeważającej większości filmy Mike’a Leigh są realizowane w tym mieście i o nim opowiadają, ale tu ta lokalja zyskuje nowy wymiar, wyraźnie wykraczający poza zwykłe preferencje reżyserskie. Londyn jako stolica w samym centrum gigantycznych przemian stanowi niejako symbol i wizytówkę działania thatcheryzmu. Jest też miejscem niejako uprzywilejowanym, bo to właśnie tu kumuluje się kapitał. Industrialne miasta północnej Anglii spotkał całkiem inny los – thatcherowska gospodarka przeniosła punkt ciężkości z przemysłu w stronę sektora usług, co radykalnie odbiło się na kondycji miast górniczych i przemysłowych (czego najdobitniejszym i najbardziej emblematicznym przykładem był trwający rok strajk górników w 1984 r.) i na sytuacji całej klasy robotniczej, odsuniętej na margines społeczeństwa. Skoro więc Leigh umiejscowił

akcję swego filmu właśnie w Londynie i tak, a nie inaczej rozłożył akcenty narracyjne, to przy całym pesymizmie, jaki emanuje z *Wielkich nadziei*, efekt finału musiał być do pewnego stopnia wywrotowy. Scalający i zawłaszczający gest spojrzenia z góry na „nasze” miasto był przecież ulokowany na samej linii frontu walki o przestrzeń między kolonizatorem a kolonizowanym. „Szczytem świata” był budynek mieszkalny przeznaczony dla ludzi z klasy pracującej, nie szklana wieża nowoczesnego biurowca. Słowem, odzyskany Londyn oznaczał wygraną z całym nowym systemem.

Umiejscowienie akcji w Londynie było więc w tym wypadku nie tylko wyborem estetycznym, ale i aktem sprzeciwu wobec władzy. Równie opozycyjny charakter miało narratywizowanie przestrzeni zubożałych miast z dala od Londynu, odsunięcie perspektywy centralnej na rzecz tej zmarginalizowanej. Oczywiście właśnie z taką strategią mieliśmy do czynienia w kinie brytyjskiej nowej fali z lat 60. – tu również kamera oddalała się od stolicy, by oddać pole reprezentacji tym „niedoreprezentowanym”. Ale, jak już stwierdziliśmy, zapośredniczenie spojrzenia i jego, jak chce tego Andrew Higson, klasowy charakter znacząco komplikowały proces tej reprezentacji. W latach 80. sytuacja do pewnego stopnia się powtarzała – znów wykształceni, wyraźnie lewicowi filmowcy z klasy średniej, przejawiający dużą wrażliwość społeczną, mówili w imieniu i interesie tych, których przemiany ekonomiczne i gospodarcze dotknęły najbardziej. Do tej grupy można zaliczyć z pewnością Mike’a Leigh i Kena Loacha, sztandarowych twórców wpisywanych w nurt realizmu społecznego. W interesującej nas dekadzie obaj robili swoje filmy głównie na potrzeby telewizji – Leigh raczej fabuły, a Loach raczej w dokumenty. W tym samym czasie niezwykle aktywny był inny reżyser telewizyjny, którego filmy były również, jeśli nie bardziej radykalne – pod względem i politycznym, i estetycznym czy narracyjnym. Mowa o Alanie Clarke’u, jednym z najwybitniejszych, ale i najbardziej zapomnianych filmowców brytyjskich tamtego czasu. Co ważne szczególnie dla niniejszych rozważań, Clarke pochodził ze środowiska robotniczego, którego też mentalnie nigdy nie porzucił, co wśród ludzi filmu w tamtym okresie było jednak rzadkością. Choć z czasem wypracował sobie mocną pozycję w środowisku telewizyjnym, trudno jego ścieżkę uznać za karierę „stypendysty”. Ciekawe, a zapewne i znamienne, że Clarke w swoich filmach (będących w większości, podobnie jak filmy nowej fali, adaptacjami tekstów literackich, w tym wypadku zwykle dramatów) raczej nie tematyzował bezpośrednio konfliktu klasowego czy też walki między klasą robotniczą a władzą. Skrajna polityczność tychże filmów wynikała z czego innego: Clarke mówił „z wewnątrz” świata, który ukazywał, w żadnym razie nie konstruując przekazu tak, by dopasować go do perspektywy zwyczajowego odbiorcy kina tego rodzaju, a więc klasy średniej. W takich filmach, jak *Scum* (wersja telewizyjna: 1977, wersja kinowa: 1979), *Made in Britain* (1982) czy *Road* (1987), pokazując, odpowiednio, opresyjny system zakładów poprawczych, sytuację degradacji społecznej, z którą mierzy się nastoletni skinhead, czy jak w ostatnim filmie, społeczność podupadłego miasta przemysłowego, Clarke nie podsuwa widzom żadnych wskazówek interpretacyjnych, które pomogłyby im wpisać to, co widzą, w oswojony, wygodny, a przy tym protekcyjny dyskurs. Nie znamy historii bohaterów, ich doświadczeń, ich motywacji. Reżyser minimalizuje wszelkie środki, które mogłyby posłużyć jako komentarz ułatwiający odbiorcy interpretację, doprowadzając narrację w swoich filmach do granic formalnego ekspe-



rymentu. Wykorzystując kamerę Steadicam, pozwalającą na ciągłą, pozbawioną szwów montażowych obserwację postaci – w nieustannym, nerwowym ruchu – Clarke zmusza widza do towarzyszenia tym postaciom, nie dając do nich żadnego klucza psychologicznego, nie próbując też zjednać dla nich sympatii.

„Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza” pojawia się także u Alana Clarke’a – w filmie *Rita, Sue and Bob Too*, będącym adaptacją dramatu Andrei Dunbar. Dunbar, która zasłynęła w środowisku teatralnym jako nastoletnia autorka surowej, niezwykle bezpośredniej sztuki *The Arbor*, opisującej jej własne doświadczenia z życia w slumsach Bradford, *Ritę, Sue...* napisała już na użytek londyńskiego Royal Court Theatre<sup>29</sup>. To opowieść o dwóch nastolatkach, okazjonalnych babysitterkach, które wdają się w romans z Bobem, ojcem dziecka, którym czasem się opiekują. Nie ma tu mowy o żadnych uczuciach i romantyczności, obie strony oczekują od siebie jedynie seksu, prostego i efektywnego, pozbawionego erotyzmu. Sztuka Dunbar, a także bardzo wierny jej literze film Clarke’a, nie są jednak, jak by się mogło wydawać, dramataми społecznymi o wyraźnie krytycznym wydźwięku. To bezceremonialna komedia, pokazująca obyczajowość właściwą danemu środowisku z perspektywy plasującej się całkowicie poza systemem wartości klasy średniej. Nie ma tu miejsca na ocenę, jest jedynie ekspozycja – realiów, zachowań, decyzji. To rzeczywiste oddanie głosu tym, których film portretuje. Jako że tekst Dunbar czerpie z jej osobistych doświadczeń, a metoda twórcza Clarke’a odrzucała wszelki dydaktyzm i nonszalancko traktowała potrzeby wyedukowanego, kulturalnego widza z klasy średniej, nie może tu wchodzić w grę żadna autorytarna protekcyjność. (Przynajmniej wobec postaci przedstawionych – niewykluczone, że protekcyjnie potraktowany mógłby poczuć się właśnie widz).

Spojrzenie z góry na miasto pojawia się wtedy, gdy Rita, Sue i Bob wymykają się na wzgórze w celach ściśle seksualnych. W jednej ze scen na zboczu schodzącym ku miastu Sue spotyka się z chłopcem pakistańskiego pochodzenia, z którym niebawem się zwiąże. Widoczny w dole pejzaż jest taki, jak we wszystkich wspomnianych tu starszych filmach, między postaciami a miastem jest taki sam dystans. Ale ta wyrazista, bezkompromisowa autonomia świata przedstawionego sprawia, że widz nie czuje się już władcą spojrzenia. Nie stoi na pozycji uprzywilejowanej, ale raczej zostaje jedynie dopuszczony do oglądania świata, nad którym w żaden sposób nie panuje, a który w pełni przynależy do postaci. Bohaterowie są tu dla samych siebie, widz może patrzeć, ale nie może nimi zawładnąć.

To zaburzenie relacji „patrzący – widziany”, wypracowanej w kinie lat 60., ma tu doniosłe znaczenie: w filmie Alana Clarke’a, tak jak i do pewnego stopnia w *Wielkich nadziejach* Mike’a Leigh, bohater z klasy robotniczej czy szerzej z niższych warstw społecznych przestaje być ofiarą. W kinie nowej fali postacie z klasy robotniczej, jak utrzymywał Higson, zawsze chciały się wyrwać z rzeczywistości własnej klasy. Jeśli przyjmujemy, że tak skonstruowany przekaz jest w istocie wyrazem przekonania klasy średniej, łatwo nam będzie zauważyć, że bohater z klasy pracującej jest kimś poddanym opresji, kto widzi drogę ucieczki w różnie pojmowanym, ale jednak awansie społecznym. Rzadko kiedy – i takim wyjątkowym przykładem jest oczywiście Colin z *Samotności długodystansowca* – bohater widzi dla siebie miejsce w obrębie własnej klasy, ustanowione na własnych zasadach. W analizowanych filmach z lat 80. ta postawa staje się dominująca. Cyril, całkiem świadomie i w przeciwieństwie do siostry, decyduje się pozostać w obrębie swojej

klasy i strzec jej etosu jako ostatniego bastionu wartości. Natomiast Rita i Sue najprawdopodobniej nie poświęcają ani chwili na refleksję nad własnym statusem klasowym. Clarke, idąc za Dunbar, pozwala im decydować, jak znaleźć przyjemność w tym świecie, w jakim żyją. Być może krytyka dramatycznej degradacji społeczności, z której wywodzą się obie dziewczyny, byłaby tu uzasadniona, a przynajmniej zrozumiała. Ale Clarke w żadnym momencie jej nie formułuje. Nonszalancka komediowość *Rity, Sue...* może być chwilami niekomfortowa dla widza, który niewiele ma wspólnego ze światem opisywanym w filmie. To, co mógłby odczytywać jako przerażające czy zagrażające, najczęściej jest przedstawiane jako przede wszystkim śmieszne. Reżyser, podobnie jak dramatopisarka, pozbawia zamieszkujących ten świat postaci wszelkich kompleksów wobec widza z „lepszego” świata. Na tym polega polityczność filmu Clarke’a – na przyznaniu rzeczywistości bohaterów pełnej autonomiczności. Ludzie, o których opowiada reżyser, nie są więc obiektami spojrzenia, a pejzaż ich miasta nie jest spektaklem przeznaczonym dla widza. Wymykają się władzy jego spojrzenia.

\* \* \*

W każdym z przytoczonych przykładów pejzaż miejski jedynie pozornie jest widziany oczami patrzących z góry bohaterów. Nawet jeśli, jak w *Smaku miodu*, spojrzenie to może wydać się subiektywne, szybko zostaje wtopione w narrację tak, by ostatecznie okazać się po prostu spojrzeniem widza. „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza” jest zawsze dwuznaczne. Z jednej strony kryje się tu oszustwo, skoro pejzaż miejski nie jest widziany oczami bohaterów, lecz widza, który postrzega postacie na tle pejzażu. Z drugiej jednak postacie te są włączone w kadr, są częścią oglądanego obrazu, a ostatecznie też i częścią spektaklu, jakim jest „przytrzymanie” widoku miasta. Słowo „nasze” wskazuje na właściciela oglądanego obiektu, słowo „tamto” sugeruje relację bliskości i dalekości związaną z przynależnością do miejsca. Wszystkie te elementy nigdy nie są ideologicznie obojętne, nawet jeśli wydają się niemalże „gratisowe” w odniesieniu do toku narracji.

Wyrażone przez Andrew Higsona podejrzenie zdrady wpisanej w taką strukturę „długiego ujęcia naszego miasta...” jest więc chyba zbyt mocne. Jego rozpoznania, nawet jeśli trafne, z łatwością można skontrować, wykorzystując to, co kryje się i w obrazie, i w samym wywodzie Higsona. Ideologiczny wymiar tego wciąż powracającego motywu – miasta widzianego ze wzgórza – jest po prostu pełen sprzeczności, których zapewne nie da się, a może i nie powinno jednoznacznie rozstrzygać. Co więcej, sprzeczności te okazują się również zależne od epoki, w jakiej dany film był realizowany, od panującego w niej klimatu społecznego czy politycznego. Brytyjskie kino realizmu społecznego lat 60. i 80. wiele łączy, ale też bardzo dużo dzieli. „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”, ten ledwie zauważalny, a tak trwały element poetyki omawianego nurtu, może stać się w tym kontekście doskonałym materiałem badawczym.

KAROLINA KOSIŃSKA

Publikacja powstała w ramach projektu badawczego *Brytyjskie powojenne kino społeczne* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2014/13/B/HS2/02638).

- <sup>1</sup> A. Higson, *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the „Kitchen Sink” Film*, w: *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, London 1996, s. 133-156.
- <sup>2</sup> Zob. T. Lovell, *Landscapes and Stories in 1960s British Realism*, w: *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, dz. cyt. Tekst ten jest rozszerzoną i poprawioną wersją artykułu opublikowanego w piśmie „Screen” (zima 1990, t. 31, nr 4).
- <sup>3</sup> Twórcy zrzeszeni w GPO Film Unit, tacy jak John Grierson, Humphrey Jennings, Basil Wright czy Harry Watt, w filmach dokumentalnych z lat 30. pokazywali oczywiście realia życia klasy robotniczej. Do nich też odwoływali się twórcy *kitchen sink cinema*.
- <sup>4</sup> Warto zauważyć, że aktorzy, którzy zazwyczaj zawdzięczali swoją późniejszą karierę filmom angielskiej nowej fali, także w przeważającej mierze wywodzili się ze środowisk robotniczych. Jednym z argumentów na przełomowość tego kina była – obok lokalizowania akcji na biedniejszej, przemysłowej północy Anglii i predylekcji do zachowania dialektu właściwego portretowanemu miejscu – właśnie tendencja do zatrudniania aktorów, którym daleko było do typu amanta czy ekranowej piękności.
- <sup>5</sup> Mimo usilnych starań nie udało mi się dotąd znaleźć szczegółowych informacji dotyczących tego, jaką „oglądalność” miały filmy *kitchen sink* wśród przedstawicieli klasy, którą opisywały. Zapewne badania na ten temat przyniosłyby dość istotne wnioski, zwłaszcza w kontekście klasowej natury produkcji, dystrybucji i odbioru filmów.
- <sup>6</sup> J. Krish, „Society of Film and Television Arts Journal” (*The New Realism and British Films*), wiosna 1963, s. 14. Cyt. za: A. Higson, dz. cyt., s. 133.
- <sup>7</sup> A. Higson, dz. cyt., s. 138.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 136.
- <sup>9</sup> Tamże.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 137.
- <sup>12</sup> Zob. J. Hill, *Sex, Class and Realism*, BFI Publishing, London 1986, s. 131.
- <sup>13</sup> A. Higson, dz. cyt., s. 148-149.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 152.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 154.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 155. Zob. S. Neale, *Triumph of the Will – Notes on Documentary and Spectacle*, „Screen” 1979, nr 1, s. 85.
- <sup>17</sup> A. Higson, dz. cyt., s. 152.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 153.
- <sup>19</sup> J. Hill, dz. cyt., s. 136.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 135.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 136.
- <sup>22</sup> T. Lovell, dz. cyt., s. 171.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Podobną sytuację buduje George Orwell w powieści *Keep the Aspidistra Flying*. Jej bohater za wszelką cenę chce się wyrwać z ograniczeń własnej klasy (oczywiście robotniczej), której przyziemną egzystencję ma w głębokiej pogardzie. Ostatecznie jednak godzi się z nią, tak jak Arthur i Vic. Jednak w jego pogodzeniu wyczuwa się świadomość, że owo małe życie ma swoją wartość, niepodlegającą ocenie klasy średniej. Zwieńczenie powieści wydaje się więc optymistyczne. Natomiast w filmach Reiszera i Schlesingera wyczuwa się sugestię, że udomowienie oznacza jedynie konformizm.
- <sup>25</sup> J. Kirk, *Urban Narratives. Contesting place and space in some British cinema from the 1980s*, w: *British Cinema. Vol. 1*, red. R. Murphy, London 2014, s. 361-381 (tekst ten był pierwotnie drukowany w piśmie „Journal of Narrative Theory” 2001, t. 31, nr 3, s. 353-379).
- <sup>26</sup> Tamże, s. 369.
- <sup>27</sup> Tamże.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 364.
- <sup>29</sup> Więcej o Andrei Dunbar i jej twórczości pisałam w tekście *To jest prawdziwa opowieść. O Andrei Dunbar. Lorraine Dunbar i „The Arbor”* *Clio Barnard*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 73, s. 106-118.