

# Smak miodu

Shelagh Delaney, Morrissey i niemożliwe  
sprzężenie zwrotne

KAROLINA KOSIŃSKA

*Prawdziwa poetka przeszła przez ten świat. Przez wstrząs, jakim było użycie prostego języka, przez ukłucie ciętym, błyskotliwym dowcipem Shelagh Delaney odcisnęła mocne piętno na surowej i poważnej rzeczywistości lat 50., kiedy to klasa robotnicza była traktowana jeszcze jako niezbyt rozgarnięte, powiewające flagami mięso armatnie. Jej twórczość to niezwykła spowiedź z życia, jakim żyło się na co dzień w jej rodzinnym mieście, w Salford, z całą jego pieczołowicie konserwowaną monotonią. Była oskarżana o niemoralność, co zarówno wówczas, jak i dziś stanowi dowód, że uderzyło się w czułą strunę.*

*„Smak miodu” wyrażał uczucia, które wcześniej nie znalazły swojej ekspresji – był bardziej realny niż samo życie. To Salford przeciekających dachów, nędzarzy, piętrowych domów bez windy, opuszczonych, zrujnowanych przestrzeni, autobusów z wejściem z tyłu, życia w ciężkich warunkach.*

*Shelagh Delaney nie obrosła w tuszcz swego sukcesu, nie stała się gwiazdą, była na to zbyt inteligentna.*

*Zawsze była częścią mojego życia, zawsze stanowiła doskonały przykład na to, jak powstać, jak wyjść przed szereg, jak działać. Jeśli martwisz się o to, czy będą cię szanować, nie doczekasz się szacunku. Shelagh Delaney miała szacunek, a zdawało się, że w ogóle się tym nie przejmuje<sup>1</sup>.*

Takimi słowami pożegnał zmarłą w 2011 r. dramatopisarkę Morrissey, niegdyś wokalista grupy The Smiths, po rozpadzie zespołu nagrywający płyty solowe, legenda brytyjskiej muzyki alternatywnej. Delaney pojawiała się w wypowiedziach Morrisseya od samych początków jego muzycznej kariery jako postać, której twórczość i postawa miały na niego przemożny wpływ. Jedną z najczęściej przywoływanych wypowiedzi Morrisseya jest cytat z wywiadu z 1986 r.: *Nigdy nie robiłem żadnej tajemnicy z tego, że za co najmniej połowę powodów, dla których piszę, można winić Shelagh Delaney, która napisała „Smak miodu”<sup>2</sup>*. Dodawał też, że utwór The Smiths *This Night Has Opened My Eyes* stanowi po prostu przełożenie treści sztuki Delaney na tekst piosenki. I choć Morrissey w karierze zespołowej jak i solowej nieustannie odwoływał się do tekstów kultury, zwłaszcza tych ikonicznych dla kultury brytyjskiej lat 50. czy 60., to jednak wydaje się, że fascynacja dramatopisarką z Salford, jej pierwszą sztuką i adaptacją filmową stanowią fundament nie tylko narracji prowadzonej przez Morrisseya w tekstach, ale i całej postawy twórczej artysty, przynajmniej w pierwszych latach jego kariery.

\* \* \*

Shelagh Delaney zawojowała brytyjski teatr jako nastolatka – mając 19 lat, wysłała swoją pierwszą sztukę, *Smak miodu*, do Joan Littlewood, kobiety-legendy prowadzącej bezkompromisowy, mocno lewicujący Theatre Workshop, jeden z najważniejszych teatrów brytyjskiej sceny zaangażowanej. Littlewood zainteresowała się dramatem i zdecydowała się wystawić go na scenie, dopasowując oczywiście do stosowanych przez siebie technik realizacyjnych. *Smak miodu* był niezwykle odważny i kontrowersyjny jak na koniec lat 50. Opowiadał o nastoletniej Jo i jej matce Helen goniącej za przygodami seksualnymi i wiecznie zaniedbującej córkę. Kiedy Helen pozostawia Jo samą sobie, odchodząc do nowego kochanka, który zaproponował jej małżeństwo, dziewczyna próbuje żyć własnym życiem. Szybko okazuje się, że jest w ciąży – z czarnoskórym marynarzem Jimmym, z którym od pewnego czasu się spotykała. Ale Jimmy odpływa w rejs, nic nie wiedząc o dziecku, i Jo zostaje sama. Poznaje miłego, młodego Goefa, chwilowo bezdomnego, bo wyrzuconego z wynajmowanego pokoju przez właścicielkę oburzoną „niewłaściwym zachowaniem” chłopca, skrywającego, jak się okazuje, swój homoseksualizm. Goef staje się dla Jo, jak sama stwierdza, „starszą siostrą” – opiekuje się nią, chce także zająć się dzieckiem.

*Smak miodu* zrobił furorę – po realizacji spektaklu przygotowanego przez Theatre Workshop sztuka trafiła na West End i Broadway, a w końcu, w 1961 r., została sfilmowana przez Tony’ego Richardsona, jednego z młodych gniewnych, sygnatariusza manifestu Free Cinema.

*This Night Has Opened My Eyes* to muzyczna adaptacja tekstu sztuki. Cytaty ze *Smaku miodu* pojawiają się też w piosenkach *Reel Around The Fountain*, *Hand in Glove*, *Asleep*, *Shoplifters Of The World Unite*, *I Don't Owe You Anything*, *Alma Matters*, *Tomorrow* (dwie ostatnie z solowego repertuaru Morrissey’a). Zdjęcia Delaney autorstwa Arnolda Newmana, jednego z najważniejszych fotografów tamtych czasów, znalazły się na okładce płyty *Louder Than Bombs* i na okładce singla *Girlfriend in a Coma*. 17 września 1983 r. na łamach „New Musical Express” ukazał się tekst *Portrait Of An Artist As A Consumer* prezentujący listy najważniejszych dla Morrissey’a filmów, nagrań, książek, a także grupę cenionych przez twórcę „symbolistów” – Delaney pojawiła się na tej ostatniej, a jej sztuka *The Lion in Love* znalazła się na liście literackiej. Ten dramat, jak i zbiór opowiadań Delaney, *Sweetly Sings The Donkey*, były również cytowane w piosenkach zarówno The Smiths, jak i samego Morrissey’a. I w końcu piosenka *Sheila Take a Bow* – choć imię w tytule odbiega pisownią od irlandzkiego Shelagh, nieodparcie nasuwa skojarzenie z dramatis personae, nawet jeśli sam jej autor nigdzie tego skojarzenia nie potwierdził. Morrissey w przywołanym na wstępie poruszającym pożegnaniu ostatecznie przypieczętował swój duchowy hołd złożony Delaney. Na okładkach płyt zespołu pojawiało się wiele ikon kinomanów: James Dean, Alain Delon, Terence Stamp, Joe Dallesandro, a także gwiazdy brytyjskiej kultury popularnej: Pat Phoenix znana z serialu *Coronation Street* czy Yootha Joyce z sitcomu *George and Mildred*<sup>3</sup>. Morrissey w tekstach odwoływał się do takich filmów brytyjskiej nowej fali (czy też ich literackich pierwowzorów), jak: *L-shaped Room* (reż. Bryan Forbes, 1962, na podstawie powieści Lynne Reid Banks z 1960 r.), *Billy kłamca* (*Billy Liar*, reż. John Schlesinger, 1963, według powieści Keitha Waterhouse’a z 1959 r.), *Z soboty na niedzielę* (*Saturday Evening And Sunday Morning*, reż. Tony Richardson, 1960, na podstawie powieści Alana Sillitoe z 1958 r.). Ale to Shelagh Delaney ze swoim

*Smakiem miodu*, a także filmowa adaptacja sztuki stanowiły dla Morrisseyego główny punkt odniesienia i podstawę jego twórczej kreacji. Jeśli przyjrzeć się bliżej osobie – czy też raczej legendzie – dramatopisarki, a także postaciom Jo i Goefa z jej pierwszej sztuki, a przede wszystkim z filmowej wersji dramatu, można w nich odnaleźć personę Morrisseyego, wyreżyserowaną i ucieleśnioną przez Stevena Patricka Morrisseyego.

\* \* \*

Najpierw obejrzałam *Smak miodu* – mogłam mieć 17 lat. Szybko poznałam inne filmy z kanonu kina młodych gniewnych, czy też – by użyć współczesnego nazewnictwa – brytyjskiej nowej fali. Jako dwudziestolatka dużo słuchałam The Smiths, mając mgliste pojęcie o tym, że Morrissey, legenda brytyjskiej muzyki lat 80., często odwoływał się do filmów z lat 60. Kiedy po kilku latach powróciłam do *Smaku miodu* i usłyszałam, jak Jimmy mówi do Jo: *Śniłaś mi się tej nocy i dwa razy spadłem z łóżka (I dreamt about you last night and I fell out of bed twice)*, nagle zdałam sobie sprawę, że to przecież cytat z piosenki The Smiths. Kierunek inspiracji, wbrew logice, wydał mi się właśnie taki: bohaterowie filmu z roku 1961 mówią tekstami piosenek z lat 80. Morrissey starannie kreowanymi i wyreżyserowanymi działaniami twórczymi doprowadził do tego, że zadziało tu swego rodzaju niemożliwe sprzężenie zwrotne: zdawało się, że *Smak miodu* wyrasta z fascynacji zespołem The Smiths, a nie odwrotnie. Taka odwrócona retrospektywność okazuje się dość typowa dla podejścia fanowskiego i dla kultury popularnej w ogóle – niezależnie od tego, czy kultura ta ma wspierać dominujący, oficjalny porządek rzeczy, czy działać mu wbrew, pełniąc funkcję kontrkultury. Zapożyczając, czy też może zakorzeniając swoją postawę (twórczą i ideową) w postawie Delaney, bardzo przecież wyrazistej, Morrissey wpisuje się w to samo uniwersum i jednocześnie wyraźnie naznacza je własną obecnością. Kreując swą personę – w tekstach, w sposobie śpiewania, na scenie, w wypowiedziach – niejako w hołdzie i na podobieństwo Delaney, sprawia, że jego fani mogą ją postrzegać przez pryzmat ulubionego zespołu i jego lidera. Podobnie rzecz ma się z samym filmem: oglądając *Smak miodu*, fan The Smiths będzie go odczytywał jako w pewnym sensie wizualną ilustrację (a może i legitymizację) tego, co ma do powiedzenia Morrissey. Więcej, Jo i Goef mogą w takiej lekturze uchodzić do pewnego stopnia za sobowtóry Morrisseyego. A kwestie wypowiedziane przez bohaterów w *Smaku miodu* mogłyby z powodzeniem okazać się fragmentami jego piosenek.

\* \* \*

Jak dowodzi w swojej książce John Harding, Shelagh Delaney od samego początku wiedziała, jak w odpowiedni sposób przedstawić siebie i swoją twórczość. W jednym z rozdziałów autor przywołuje list, jaki dramatopisarka dołączyła do kopii *Smaku miodu* wysłanej do Joan Littlewood. Delaney nazywa swoją sztukę *this little epic* i wyraźnie się kryguje pisząc, że do niedawna w ogóle nie wiedziała, co to jest teatr i że nie nadaje się do pisania. Ale ta skromność jest rozbijana przez słowa pisane w całkiem innym tonie: *Będę niezwykle wdzięczna za krytykę – choć nienawidzę wszelkiego rodzaju krytyki; niezależnie od tego, jaką zbrodnią na teat-*

rze może być ten tekst, to jeśli o mnie chodzi, nie jest on bez wartości; chcę pisać dla teatru, choć nic o nim nie wiem. Nic nie wiem, nic nie mam – prócz chęci do nauki, i inteligencji<sup>4</sup>. Każde z tych zdań jest naznaczone mitotwórczą sprzecznością. Harding komentując list zaznacza, jak deklaracja ignorancji łączy się z niemalą pewnością siebie i bezpośredniością daleką od skromności<sup>5</sup>. Przywołuje też inne wypowiedzi Delaney: o porzuceniu szkoły i niemożności dopasowania się do systemu edukacji. *Nie, nie jestem intelektualistką, jestem raczej po prostu inteligentna. (...) Nie żałuję, że nie mam wykształcenia akademickiego. (...) Nie mam takiej dyscypliny, żeby być naukowcem. Zresztą i tak bym się nie dostała, mam tylko kilka lat szkoły podstawowej*<sup>6</sup>. Przytacza też krótki „życiorys” przygotowany przez autorkę dla amerykańskiego wydawcy. Nie znajdziemy tam ani słowa na temat inspiracji intelektualnych, za to cały przegląd jej dorywczych zajęć: pracowała w mleczarni, licząc butelki, w sklepie z sukniami, w kinie, w laboratorium fotograficznym. Z wszystkich jej wypowiedzi wyłania się obraz dziewczyny niecierpliwej, nieprzystosowanej, trochę leniwej, niezbyt dbającej o swoje sprawy. Tymczasem, jak pisze dalej Harding, Delaney bardzo interesowała się teatrem, dobrze orientowała się w jego historii, oglądała wszystkie spektakle, które mogła zobaczyć, chciała nawet zająć się teatrem od strony producenckiej. Dużo czytała, chodziła do kina, często słuchała muzyki<sup>7</sup>. Z pewnością nie była nieokrzesaną ignorantką. Jak wspomina jej znajomy z tamtego okresu, Harold Riley, lubiła być kontrowersyjna: *Mieszkała w gorszej dzielnicy, widziała, co się wokół niej dzieje. Lubiała szokować. Miała mocne, konkretne wyobrażenia o tym, co chciałaby zobaczyć w teatrze. Nie podobały jej się dramaty, w których robotnicy z fabryk przychodzili do dyrektorów z czapkami w rękach i nazywali ich „Sir”. Zwykle mieszkańców Północy pokazuje się jako nieco tępowych, ale Sheila [sic!] uważała, że są niezwykle dynamiczni i cyniczni*<sup>8</sup>. Delaney wiedziała w jaki sposób zbudować wokół siebie mit zwykłej, niewydukuwanej dziewczyny, która jedynie zapisuje, bez korekty i upiększeń, czystą – nawet jeśli dość brutalną – obserwację najbliższego otoczenia. Dzięki takiej legendzie mogła wyraźniej utożsamić się i z bohaterami swojej sztuki, i z samym miastem, które przez te postaci opisała. „Zwyczajność” pozwoliła jej zresztą na uprawomocnienie tej obserwacji. Nie stawiała siebie wyżej, nie była z zewnątrz, nie wiedziała więcej, a to zaświadczało o autentyczności zapisu.

Ta świadoma strategia nie oznacza jednak, że Delaney działała z wyrachowaniem – znała świat, który opisywała, bo rzeczywiście był to jej świat. Poruszając kwestie klasowe, rasowe i seksualne (zwłaszcza w kontekście homoseksualizmu Goefa i ciąży nastoletniej dziewczyny), naruszyła społeczne tabu. Lokalne media zarzucały jej, że chce zyskać sławę i rozgłos, szkalując rodzinne miasto i przedstawiając je jako siedlisko nędzy oraz patologii. Nie widziały w niej wyraziicielki bolączek miejscowej ludności z gorszych dzielnic. Jak to ujął Harding, *Delaney chciała swoim pisaniem stanąć w obronie wartości tych, którzy byli uciskani i marginalizowani*<sup>9</sup>. Tak właśnie postrzegała jej twórczość oraz wyrażone w niej idee londyńska scena teatralna, widząca w *Smaku miodu* rodzaj wyzwolenia od teatru skonwencjonalizowanego, ugrzecznionego i drobnomieszczańskiego. Tyle że interesy przedstawicieli tej sceny były nieco inne niż lokalnych decydentów – inteligencja londyńska, *wywodząca się z klasy średniej, wykształcona na uniwersytetach i z pozycji lewicowych prowadząca własne bitwy*<sup>10</sup>, chciała włączyć do nich także

sztukę Delaney, tymczasem w Salford jej kariera wydawała się znacznie bardziej kontrowersyjna, bo dotyczyła tożsamości i dumy samego miasta, niezbyt zamożnego i zmagającego się z dominacją sąsiedniego Manchesteru. Jednak Shelagh Delaney z niczego się nie tłumaczyła, twardo broniąc swoich racji i własnych wyborów. Postępowała wbrew temu, co w jej środowisku uważano za „dobre prowadzenie się” – nie kryła się z tym, że lubi dobrze się bawić, mieć pieniądze, wydawać je w pubach i jeździć drogimi samochodami. Nie wyszła za mąż, urodziła dziecko, nie zwracała się prasie ze swoich poczynań. Sądziła przy tym, że reprezentuje miasto, które – przynajmniej w kręgach opiniotwórczych – uważało ją za odszczepieńca kalającego własne gniazdo. Środowiska robotnicze popierały ją, ale oficjalna propaganda sukcesu i dobrej reputacji nie dopuszczała takiego odslaniania tego, co mogłoby zagrażać owej wizji.

Z pewnością Delaney rozumiała siłę autokreacji. Pomogły jej w tym media (spoza Salford) ochoczo wspierające mit genialnej nastolatki z zabiedzonej dzielnicy. Czy Salford tego chciało, czy nie, Delaney stała się wizytówką nie tylko swojego rodzinnego miasta, ale i regionu: robotniczej Północy biedniejszej niż Południe. W pismach zaczęły pojawiać się zdjęcia *Delaney pozującej w wyciągniętym swetrze na tle kominka w jej domu przy Duchy Road, opatrzone nagłówkami „Spend, spend, spend” – frazą, która rok później stała się synonimem postawy powszechnie potępianej Viv Nicholson, kolejnej dziewczyny z Północy, która nagle zaczęła opływać w bogactwa*<sup>11</sup>. Delaney pozowała Arnoldowi Newmanowi – wykonane przez niego fotografie przedstawiają Delaney na tle wąskich, brudnych uliczek i ceglanych domków robotniczych, które posłużyły Tony’emu Richardsonowi jako scenografia do filmowej wersji *Smaku miodu*. W 1960 r., w ramach cyklicznego programu *Monitor* na kanale BBC, ukazał się reportaż filmowy w reżyserii Kena Russella *Shelagh Delaney’s Salford*, ukazujący dramatopisarkę, jej miasto i dom, legitymizując tym samym przynależność Delaney do Salford i odwrotnie. Narrator podkreślał, że Shelagh żyje w tym mieście od za-





wsze, że zna je jak własną kieszeń. Russell pokazuje Delaney przechadzającą się ulicami, wędrującą wzdłuż kanałów, spacerującą z psem, w końcu powracającą do domu przy Duchy Road. Tutaj, w prywatnym otoczeniu, opowiada o swoim przywiązaniu do Salford, o jego przyciągającej sile, ale też o stagnacji, która dotyczy zwłaszcza młodych mieszkańców. Jej wypowiedź jest jednocześnie oskarżeniem i wyznaniem miłości do tego miejsca.

Delaney w monologu zaprezentowanym przez Russella wydaje się naturalna. Jednak szybko można się zorientować, że jest to poza raczej dość nonszalancka. Natomiast komentarz, jaki towarzyszy zdjęciom dokumentującym życie i ulice Salford, pozostaje rzeczowy, a jednocześnie nabiera czułego, poetyckiego tonu. A gdy tylko poetyckości grozi sentymentalizmem, Delaney przekreśla go jakąś ciętą uwagą. Kiedy film ukazuje parę spacerującą nad wodą, Delaney mówi: *Nad rzeką jest nawet romantycznie, o ile da się znieść zapach*. To chwyt znamionujący specyfikę rozmów między bohaterami *Smaku miodu*, ale i narrację tekstów Morrissey'a. Z kolei Russell wypowiedź Delaney ilustruje ujęciem brudnej piany na powierzchni wody, panoramą fabrycznych budynków oraz kominów, ku którym płynie rzeka. To krajobraz zarazem romantyczny i brutalnie przyziemny. Spacerująca para odchodzi w dal mokrą, brukowaną uliczką wciśniętą między rzędy robotniczych domków. Potem następują ujęcia dachów, dymiących kominów, chłopca bawiącego się w jeszcze węższym przesmyku otoczonym ceglanymi murkami. Kiedy oglądamy kadry przedstawiające mozaikę poprzyklejanych do siebie domków, skrajnie uprzemysłowiony pejzaż pozbawiony jakiegokolwiek roślinności, Delaney mówi, że tu właśnie bije serce miasta. Gromady dzieci bawią się na uliczkach, mamy z uśmiechem prowadzą pogaduszki. Sposób pokazywania przestrzeni i ludzi doskonale wpisuje się w stylistykę stosowaną przez dokumentalistów spod znaku Free Cinema – świat, który może się wydawać ponury i odhumanizowany, jest filmowany jako pełen życia i szlachetności. Russell wyraźnie estetyzuje przedstawianą przestrzeń, starając się wydobyć to, co filmowcy Free Cinema nazywali „poezją dnia codziennego”.

Wydaje się też, że Russell zapowiada strategię przedstawiania rzeczywistości i wpisanych w nią bohaterów, jaką przyjął Tony Richardson w adaptacji sztuki Delaney. Przestrzeń Richardsonowskiego *Smaku miodu* miała przy tym całkiem nowy autorski wymiar. W oryginalnym tekście Delaney akcja rozgrywa się jedynie w pokoju wynajmowanym przez Jo i Helen, zaś w filmie wychodzi na ulice. Miasto staje się nie tylko tłem wydarzeń, ale i jednym z bohaterów. Trudno tu mówić o psychologizacji przestrzeni – raczej o jej „socjologizacji”: podkreśleniu jej znaczenia dla konstrukcji i motywacji postaci oraz zależności między nimi. Bohaterowie i ich relacje są takie, jak miejsce, w którym żyją. Tak wyraźne przesunięcie akcentów w procesie adaptacji stało się zresztą przedmiotem krytyki. W latach 60. taktyka ta została przyjęta pozytywnie, ale już w latach 80. dwóch wpływowych teoretyków filmu, John Hill i Andrew Higson, wyraźnie skrytykowało Richardsonsą za tak radykalne „rozrzedzenie” akcji (i tak przecież wątlej) rozbudowanymi sekwencjami przedstawiającymi pejzaż miasta<sup>12</sup>. To zaskakujące – trudno przecież oczekiwać, że filmowiec zaangażowany w brytyjską nową falę, spadkobierca ideałów Free Cinema, adaptując sztukę takiej autorki, jak Shelagh Delaney, opartą w zasadzie na dialogu i skupiającą się na niuansach relacji międzyludzkich, zrobi inny film niż zrobił. Dziś impresyjne ujęcia Salford, z całym ich walorem dokumentalnym, w dużej mierze decydują o wartości filmu. Doskonale też korespondują z głównymi bohaterami *Smaku miodu* będącymi jednocześnie, jak można sądzić, emanacją samej autorki dramatu. Niezależnie od intensywności figury Helen, to Jo i Goef wydają się tu najważniejsi. Oczywiście relacja matki i córki stanowi oś, wokół której kumulują się wszelkie napięcia, ale to przedziwny, tak bardzo nieortodoksyjny związek spodziewającej się dziecka samotnej dziewczyny i chłopca skrywającego swój homoseksualizm (przed całym światem – poza Jo) jest dla niniejszych rozważań najistotniejszy. Bo właśnie echa tej relacji i postaw tych dwojga można odnaleźć w tekstach i w samej personie Morrisseya. I w nich właśnie można – jeśli dostrzeże się ów mechanizm niemożliwego sprzężenia zwrotnego – zobaczyć Morrisseya.

Gavin Hoppes w bardzo wnikliwym studium analizującym fenomen brytyjskiego artysty<sup>13</sup> przywołuje pierwszą scenę *Smaku miodu* jako tę, która skupia najważniejsze elementy kreowanej przez niego postawy. Jo wraz z koleżankami z klasy gra w siatkówkę na boisku szkolnym. Kiedy dziewczyny zauważają, że słabo jej idzie, Jo odpowiada krótko: *I'm bad on purpose*. A więc gra źle celowo, nie chce sukcesu, ostentacyjnie z niego rezygnuje (przypomina się tu finał późniejszego o rok /1962/ filmu Richardsonsą – *Samotności długodystansowca /The Loneliness of the Long Distance Runner/*). Ta pozornie niewiele znacząca scena ustawia jednak sposób widzenia Jo – upartej dziewczyny starającej się ukryć swoją wrażliwość i słabość za fasadą nonszalancji i fałszywej pewności siebie. Postawa *bad on purpose* manifestuje się przez cały film, w każdym z możliwych znaczeń. Niepewność Jo, nieumiejętność zadbania o siebie, błędy, które bezwiednie popełnia, nawet jej niemożność uniezależnienia się od matki, rozpaczliwe robienie jej na złość – wszystko jest maskowane nieco dziecinną deklaracją, że to działania celowe. Nie trudno jednak zauważyć, że Jo jest całkiem bezbronna i w tej bezbronności samotna. Do czasu, kiedy spotka Goefa, który doskonale ten rys rozpozna. Z kolei Goef, niepasujący do niczego i nikogo, wsobny chłopak próbujący żarliwą opiekuńczością uśpić własną potrzebę ciepła, plasujący się gdzieś pomiędzy czy poza płciami,

odnajdzie przy Jo względny spokój. Jo wie o tym, że Goef jest homoseksualny, choć w żadnym momencie tekstu rozpoznanie to nie zostało potwierdzone, a jest jedynie sugerowane. Goef nie ma złudzeń, ale ma marzenia: jego pragnienie domu ujawnia się, kiedy proponuje Jo związek i opiekę nad mającym się urodzić dzieckiem – czarnoskórym dzieckiem, co jeszcze pogłębia skomplikowaną sytuację. Delaney potrafiła zbudować w swojej sztuce wiarygodną bliskość tych dwojga, która nie opiera się na seksualności ani na stereotypowym pojęciu przyjaźni między kobietami a homoseksualistami. Jo i Goef są sobie bliscy, bo występują z tych samych pozycji – wyrzutków. Trochę z woli społeczeństwa, a trochę z własnego wyboru. Jo mogłaby być zwykłą dziewczyną, która wcześniej czy później znajdzie sobie chłopca, wyjdzie za niego i będzie mu rodzić dzieci. Goef mógłby zdławić swoje pragnienia i ułożyć sobie życie za cenę zakłamania czy wyparcia się siebie. Jednak żadne z nich, niezależnie od presji społecznej, tego nie robi. Decydują się na wspólne życie, dalekie od jakiegokolwiek „normalnego” modelu. Marzenie o takim życiu nie może się ziścić, ale ich deklaracja jest tu najważniejsza.

Powróćmy do pierwszej sceny filmu i rozpoznań Hoppsa. Uważa on, że owo bycie *bad on purpose* – intencja *zamiany nieporadności w cnotę* – stanowi *samo centrum wczesnej persons wokalisty*<sup>14</sup> – Morrissey. W tym sensie postać Jo konstruuje go i określa. Mówimy oczywiście o personie, jaką był Morrissey, a nie o osobie Stevena Patricka Morrissey. Bo przecież persona, która stanęła na czele The Smiths i zdecydowała o tożsamości zespołu oraz jego muzyki, była w każdym aspekcie wyreżyserowana, precyzyjnie skonstruowana, tak by w nieoczywisty sposób przekazać bunt wobec społeczno-politycznego stanu rzeczy i estetyki, która ten stan rzeczy wspierała. Jo i Morrissey łączy wiele: ostentacyjna nieprzystawalność, uparte, nieco infantylne, za to pełne rozpaczyste obstawanie przy własnej inności, poczucie obcości i celebrowanie jej. Równie wiele pozwala przyrównać go do Goefa, niepewnego w swej seksualności, nieokreślonego, skłonного raczej do wstrzemięźliwości niż do ekscesu (a wstrzemięźliwość, na wielu różnych płaszczyznach, to jedna z cech charakterystycznych w wizerunku Morrissey). Niezwykła relacja chłopca i dziewczyny ze *Smaku miodu* – ich spontaniczna bliskość, otwartość, wspólny strach przed światem, zasłanianie sentymentalizmu sarkazmem – określa złożoną personę, jaką ze swoich tekstów i ze scenicznego wizerunku utkał Morrissey.

Niezależnie od tego, jak mocno artysta ten chciał zakorzenić twórczość swoją i The Smiths w tradycji kultury brytyjskiej – przez niezliczone cytowania, odwołania, manifestacje – na scenie lat 80. stanowi fenomen osobny i dość niezwykły. Hopps zaznacza, że w pierwszej połowie tej dekady, a więc w samym środku epoki thatcheryzmu z całym jego ideologicznym, konserwatywnym, a jednocześnie neoliberalnym ładunkiem, najbardziej mainstreamowa brytyjska muzyka pop, a więc New Pop, doskonale wpisywała się w obowiązującą, oficjalną narrację. W tę kategorię włącza takie grupy, jak Wham!, Duran Duran, Spandau Ballet, Frankie Goes To Hollywood i Kajagoogoo, których i nazwy, i występy publiczne miały w sobie spory ładunek ekstrawagancji oraz wystylizowanego, egzotycznego glamouru, a których wideoklipy często charakteryzowały się stylistyką pełną patosu i kiczu. Wizerunki gwiazd tej muzyki nasuwały skojarzenia z gładką, syntetyczną powierzchownością i hedonistyczną zabawą<sup>15</sup>. Hopps przywołuje też słowa jednego z najbardziej znanych teoretyków kultury popularnej, Simona Reynoldsa, który



stwierdził, że *pop*, nie stanowiąc wcale żadnego nowego wspaniałego początku, okazał się zaledwie inauguracją globalnego designer-soulu, ścieżki dźwiękowej nowej kultury *yuppie* opartej na zdrowiu i wydajności<sup>16</sup>. Wychodzę z założenia, że choć i taka forma popkultury stanowi jakiś rodzaj kontrkulturowego sprzeciwu wobec okrzepłych już wcześniejszych form kontrkulturowości (w tym wypadku wobec antyestetycznych kanonów punk rocka, co również zaznacza w swoim tekście Hopps), to jednak rzeczywiście New Pop z ostentacyjną estetyką „sukcesu” dość dobrze wpisuje się w ideologiczny ton thatcheryzmu. The Smiths, w pewnym sensie będąc kontynuatorem takich figur w brytyjskiej muzyce pop i rock, jak David Bowie czy The Jam, zaproponował całkiem inny typ kreacji – opartej na specyficznej, celowej „zwyczajności” i słabości, na dysonansie przejawiającym się na wielu różnych płaszczyznach. Słuchając wnikliwie The Smiths, można zauważyć, jak silnie gitarową muzykę zespołu (w przeciwieństwie do syntetycznego dźwięku New Popu) cechują nagle załamania harmonii i rytmu, a śpiew Morrissey, wspinający się – w manifestacyjnie nieudolny sposób – na bardzo wysokie rejestry, nierzadko łamiący wysmakowaną i skomplikowaną linię melodyczną, „tańczy” wokół niej, przechodząc od lirycznych szeptów do pokrzykiwań. Ów liryzm, połączony właśnie z ostentacyjną nieudolnością, stanowiącą tu podstawową zasadę twórczą, doskonale odbija się w tekstach Morrissey, a także – uwzględniając przewrotność sprzężenia zwrotnego – w *Smaku miodu* – czy to w jego wersji literackiej (albo i scenicznej), czy filmowej.

Morrissey w swoim wczesnym wcieleniu w żadnym stopniu nie przypominał gwiazd New Popu. Jego wizerunek stanowił wobec nich radykalną kontrę. Artysta prezentował się jako nieśmiały, wsobny, wątył chłopiec w niemodnych rogowych okularach, w niedopasowanych, za dużych i nieforemnych koszulach, w rozciągniętych swetrach o nieokreślonych kolorach. Na scenie poruszał się niezgrabnie i niepewnie, nie dbając zupełnie o widowiskowy aspekt występu. Jednak ten brak dbałości, „brak” w ogóle, nie miał, jak sądzę, nic wspólnego z „naturalnością”, ale stanowił efekt przemyślanej strategii. Nie ma tu znaczenia, jaki Morrissey był „naprawdę” – istotna jest jego sceniczna persona, której zasadniczą cechą była negacja i – posłużę się tu rozpoznaniem Hoppsa – operowanie zażenowaniem (*embarrassment*)<sup>17</sup>, którego jest się albo podmiotem, albo przedmiotem. Morrissey jest jednocześnie żenujący i zażenowany, zawstydzony i wstydzony, ale robi to celowo. Jest, tak jak Jo ze sztuki Delaney, *bad on purpose*, i to stanowi jego oręż. Okazuje się, że takie celowe działanie przez *embarrassment* ma niezwykle silną i niepoślednie znaczenie – i dla fanów zespołu, i dla popkultury. *Morrissey jest szczególnie uwrażliwiony na sytuację zażenowania, i to właśnie ta wrażliwość – która ma jednocześnie wymiar społeczny, moralny i estetyczny – stanowi o jego znaczeniu jako artysty*<sup>18</sup>. W epoce thatcheryzmu, promującego mocny, przebojowy indywidualizm, taka postawa miała potencjał, nazwijmy to szumnie, rewolucyjny. Odmowa uczestnictwa w kulturze sukcesu, wyrażającej się między innymi w krzykliwej estetyce gwiazd mainstreamu i ich fanów, była wyrazem buntu. W tym sensie stanowiła propozycję dla tych, którzy w tej kulturze się nie odnajdywali. Morrissey wyniósł na piedestał nie naturalność, ale raczej nie-reprezentacyjność. Cnotą było to, co oficjalnie niemodne, niedopasowane, nieudolne. Pisząc o antythatcherowskim wizerunku Morrissey, Hopps przywołuje także bardzo bezpośrednią konstatację Johna Harrisa: *W uniwersum muzyki pop linie walki były równie jasno*

zarysowane, jak na każdym innym polu. Z jednej strony, reprezentowanej przez Duran Duran, stali obywatele świata „New Pop”, których rozkoszowanie się odzyskanym na nowo dobrobytem doskonale wpisywało się w Thatcherowski etos (...). Natomiast przez niemal cały czas rządów Thatcher po drugiej stronie barykady stała luźna koalicja muzyków. (...) W chropawej, chaotycznej muzyce gitarowej, która określała lewą stronę lat 80., można było wyczuć wyraźne odrzucenie napuszonej męskości, która łączyła takie osoby, jak Simon Le Bon [z Duran Duran] i Tony Hadley ze Spandau Ballet. Nikt jednak nie ucieleśniał antythatcherowskiego nurtu tak dobrze, jak Steven Patrick Morrissey, wokalista The Smiths. Między 1983 a 1987 r. seria niemających sobie równych albumów i singli The Smiths – z których każdy był nowatorski, poetycki i nasycony głębokim poczuciem angielskości – zapoczątkowała potężny i namiętny kult<sup>19</sup>.

Taki opór, jednocześnie estetyczny i ideologiczny, można widzieć jako rodzaj powtórzenia oporu, jaki wobec rzeczywistości lat 50. wyrażała Delaney. Nie był to otwarty sprzeciw, ale raczej wysunięcie na pierwszy plan i afirmacja tego, co zmarginalizowane i sprzeczne z oficjalną propagandą sukcesu. W latach 50., nazywanych „latami dobrobytu” (*years of affluence*), znacząco podniósł się poziom życia obywateli Wielkiej Brytanii, również klasy robotniczej. Jednak badania, na których opierano statystyki, dotyczyły głównie południowych, zamożniejszych regionów kraju. Delaney mówiła więc w imieniu dwóch grup zepchniętych na margines – niższych warstw społecznych i industrialnej Północy kraju, nadal w dużym stopniu zmagającej się z biedą. Natomiast Morrissey występował przeciw oficjalnej polityce Margaret Thatcher, otwarcie faworyzującej jednostkę kosztem wspólnoty. Swoją postawą – celową nieudolnością, nieprzystawalnością do krzykliwej, agresywnej mody, do promowanej przez kulturę popularną stylistyki glamour – uderzał w propagandę sukcesu i kulturę yuppie. Postawa ta zaznaczała się oczywiście także w tekstach Morrisseya. Ich narratorem najczęściej jest nieśmiały, niepewny siebie, niedopasowany i pozbawiony złudzeń chłopak, który nieustanną tęsknotę za chwilą prawdziwego uczucia maskuje sarkazmem. Tak skonstruowana persona szybko stała się ikoną sprzeciwu wobec thatcheryzmu, a chętnie identyfikowali się z nią ci, którzy nie mieścili się w kryteriach propagandy sukcesu. Co więcej, Morrissey bardzo rzadko w tych wczesnych latach kariery, o których tu mowa, przyjmował retorykę i ton radykalnego sprzeciwu. Jego teksty i cała jego kreacja sceniczna cechowały się raczej liryzmem, a czasem wręcz ostentacyjną delikatnością. Potrafił on zresztą połączyć ów liryzm z sarkazmem, tęsknotę za szczęściem z brakiem złudzeń (*Last night I dreamt / That somebody loved me / No hope, but no harm / just another false alarm*), prawdziwą rozpacz z czułą ironią (*And if a double-decker bus / Crashes in to us / To die by your side / Is such a heavenly way to die. / And if a ten ton truck / Kills the both of us / To die by your side / Well, the pleasure, the privilege is mine*), melancholię z gorzkim zrozumieniem schematyczności relacji międzyludzkich (*Sad veiled bride please be happy / Handsome groom give her room / Loud loutish lover treat her kindly / though she needs you more than she loves you*). U Morrisseya miłość nigdy nie wiąże się ze szczęściem ani spełnieniem, jest niemożliwa – *Love is just a miserable lie*, jak śpiewa w jednej z piosenek. W Smaku miodu Goef pyta Jo o Jimmy’ego: *Kochasz go?* Jo odpowiada: *Wtedy chyba musiałam*. Goef dopytuje: *Chciałabyś, żeby teraz tu był?* A Jo stanowczo stwierdza: *Nienawidzę miłości*. Dialog ten mógłby z powodzeniem znaleźć się

w jednym z tekstów Morrisseya. Jo „nienawidzi miłości”, bo tylko jej pragnie, a wie dobrze, że nigdy jej nie dostanie.

Trudno powiedzieć, czy Morrissey mówiąc o swojej fascynacji *Smakiem miodu*, miał na myśli oryginalny tekst dramatyczny Shelagh Delaney, czy też może adaptację filmową autorstwa Richardsona. Jeśli wczytać się w tekst *This Night Has Opened My Eyes*, piosenki będącej swoistą adaptacją *Smaku miodu*, można odnieść wrażenie, że punktem wyjścia był film. Morrissey skupia się na sprzecznych, rozpaczliwych emocjach dziewczyny przerażonej przypadkową ciążą. Powtarza słowa pojawiające się i w dramacie, i w scenariuszu filmowym – *The dream is gone, but the baby is real*, ale jednocześnie pisze/śpiewa o rzece koloru ołowiu i o bosym chłopcu bujającym się na huśtawce. Tak jak Richardson, Morrissey „wychodzi w plener”, wykorzystuje zindustrializowaną, miejską przestrzeń, by opowiedzieć o wewnętrznym dramacie przyszłej matki. Trudno oprzeć się wrażeniu, że opisując gwałtowne uczucia i lęki nastoletniej dziewczyny spodziewającej się dziecka, muzyk myślał o Ricie Tushingham wcielającej się w filmową Jo. Tekst *This Night Has Opened My Eyes* mógłby być zilustrowany wideoklipem zmontowanym ze spojrzeń ogromnych i bardzo ekspresyjnych oczu Tushingham. Podczas gdy siła dramatu Delaney wyrasta z żywego dialogu, z języka, który stanowi o dynamice całości i zarazem o konstrukcji postaci, w filmie Richardsona o odbiorze w oczywisty sposób decydują niuanse wizualne. Jak się okazuje, decyzją, by tak dużą część akcji ulokować na ulicach miasta i w plenerze, by tak mocno wyeksponować twarz Tushingham, nawet jeśli ujęcia ją przedstawiające są w sensie dramaturgicznym „puste”, miała kluczowe znaczenie dla ikonicznego odczytania *Smaku miodu*. Delaney wykreowała niezwykle dramat międzyludzki osadzony w pewnej konkretnej rzeczywistości społecznej. Richardson podkreślił ten dramat, lokując go w przestrzeni miasta i w spojrzeniach Rity Tushingham. Co więcej, przedstawiając tę przestrzeń w analogicznie do tego, jak była kreowana w dokumentach spod znaku Free Cinema i w pierwszych filmach kina młodych gniewnych, Richardson wpisał sztukę Delaney jeszcze mocniej w krzepnącą wówczas estetykę realizmu społecznego (czego przeciwieństwem była pierwsza sceniczna wersja dramatu przygotowana przez Joan Littlewood i jej Theatre Workshop). Morrissey, sięgając do sztuki i filmu, otwarcie przyznając się do tego, że co najmniej połowa jego twórczości wyrasta z inspiracji Delaney i wielokrotnie odwołując się do brytyjskiej nowej fali z początku lat 60., wyraźnie zaznaczył swoją proweniencję jako artysty, opowiadając się tym samym po jednej ze stron konfliktu społecznego epoki thatcheryzmu. Jednocześnie filmy i teksty, do których Morrissey odsyłał, pozwoliły fanom legitymizować i zakorzenić własną postawę, włączyć ją w pewną tradycję buntu. W ten sposób dokonało się niemożliwe sprzężenie zwrotne, a Shelagh Delaney, Tony Richardson i Rita Tushingham stanęli w jawnej opozycji do thatcheryzmu.

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> Cyt. za: [http://true-to-you.net/morrissey\\_news\\_111121\\_02](http://true-to-you.net/morrissey_news_111121_02) (dostęp: 16.11.2015).
- <sup>2</sup> Wywiad ten ukazał się 7 czerwca 1986 r. w piśmie muzycznym „New Musical Express”.
- <sup>3</sup> Listę najciekawszych okładek płyt The Smiths wraz z ich opisami zamieściło na swojej stronie internetowej pismo „New Musical Express”: <http://www.nme.com/photos/the-smiths-the-stories-behind-all-27-of-their-provocative-album-and-single-sleeves/384620#/photo/20> (dostęp: 24.10.2015).
- <sup>4</sup> Cyt. za: J. Harding, *Sweetly Sings Delaney. A Study of Shelagh Delaney's Work 1958-1968*, Greenwich Exchange, London 2014, s. 22-23.
- <sup>5</sup> Tamże.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 25.
- <sup>8</sup> Cyt. za: tamże, s. 26.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 82.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 68. Viv Nicholson zasłynęła w brytyjskich mediach w 1961 r., kiedy jej mąż wygrał w zakładach piłkarskich ponad 150 tysięcy funtów. Zapytana przez prasę o to, co zrobi z pieniędzmi, Nicholson powiedziała, że będzie *wydawać, wydawać, wydawać* (*spend, spend, spend*). W ten sposób stała się fenomenem medialnym tamtych czasów, a także ikoną konsumpcjonizmu. Co ciekawe, Nicholson okazała się dla Morrisseya jedną z najważniejszych „symbolistek”, a jej fotografia została umieszczona na okładce singla *Heaven Knows I'm Miserable Now*.
- <sup>12</sup> Zob. J. Hill, *Sex, Class and Realism*, BFI Publishing, London 1986, s. 131; A. Higson, *Space, Place, Spectacle and Townscape in the „Kitchen Sink” Film*, „Screen” 1984, t. 25, nr 4-5 (July-October).
- <sup>13</sup> G. Hopps, *Morrissey. The Pageant of His Bleeding Heart*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York – London 2009, s. 1.
- <sup>14</sup> Tamże.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 14.
- <sup>16</sup> S. Reynolds, *Bring the Noise: 20 years of Writing about Hip Rock and Hip Hop*, Faber and Faber, London 2007, s. 44. Cyt. za: G. Hopps, dz. cyt., s. 14.
- <sup>17</sup> G. Hopps, dz. cyt., s. 5.
- <sup>18</sup> Tamże.
- <sup>19</sup> J. Harris, *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*, Harper Perennial, London 2004, s. 4-5.