

# Kto polubi Mary Lennox?

Tajemniczy ogród Agnieszki Holland  
i współczesne kino rodzinne

ELŻBIETA OSTROWSKA-CHMURA

*Tajemniczy ogród* (*The Secret Garden*, 1993), pierwszy film zrealizowany przez Agnieszkę Holland w Hollywood, jest adaptacją powieści Frances Hodgson Burnett powszechnie uznawanej za klasykę literatury dziecięcej. Jednakże w czasach, kiedy książka powstawała, czyli na początku XX w., granica pomiędzy literaturą dla dorosłych i dzieci wcale nie była aż tak wyraźna jak dzisiaj. Podobnie film Holland trudno jest jednoznacznie zaklasyfikować jako film dla dorosłych bądź dla dzieci. Filmoznawcy i krytycy filmowi konsekwentnie opowiadają się za pierwszą opcją. Dla przykładu, Mariola Jankun-Dopartowa widzi w filmie manifestację światopoglądu romantycznego i modernistycznej wizji świata, podkreślając jednocześnie, że są to ramy zbyt wąskie, by zamknąć w nich bogactwo znaczeń dzieła Holland, w którym odnajdujemy: *wizję całego uniwersum jako kosmicznego połączenia wszystkich bytów siecią tajemniczych powinowactw: obraz człowieka bojącego się konfrontacji z niezrozumiałym światem, chroniącego się w pancerzu agresji, nieczułości, obojętności; obraz natury wyzwalającej człowieka, jednoczącej go z odrzuconym przezeń kosmosem i transcendencją*<sup>1</sup>. Autorka najwyraźniej traktuje figurę dziecka w filmie Holland jako kulturową metaforę, której złożoność czyni jej właściwym adresatem widza dorosłego. Sławomir Bobowski wyraża to przekonanie wprost: „*Tajemniczy ogród*” *ma wprowadzić bohaterów dziecięcych, ale tak naprawdę przeznaczony jest dla dorosłych*<sup>2</sup>. Dla obydwu autorów podstawowym powodem przesądającym o tym, że film jest przeznaczony dla widza dorosłego, jest złożoność i bogactwo zawartych w nim znaczeń.

Wydaje się, że filmowa rzeczywistość marketingowa przeczy diagnozom filmoznawczym i krytycznym. Księgarnia internetowa Amazon oferuje film Holland w trzech różnych wariantach: jako pojedynczy film oraz w dwóch pakietach; pierwszy z nich, zatytułowany *Dwa filmy rodzinne*, zawiera film Holland i *Małą księżniczkę* (*The Little Princess*, Alfonso Cuarón, 1995), czyli dwie współczesne adaptacje najslynniejszych chyba powieści Burnett, obydwie wyprodukowane przez Warner Brothers<sup>3</sup>. Drugi pakiet, zatytułowany *Dziecięce fantazje: 4 ulubione filmy publiczności*, zawiera poza filmem Holland *Pięcioro dzieci i coś* (*Five Children and It*, John Stephenson, 2004), *Wiedzmy* (*The Witches*, Nicolas Roeg, 1990) i *Niekończącą się opowieść* (*The Neverending Story*, Wolfgang Petersen, 1984). Nietrudno zauważyć, że wszystkie te filmy również reprezentują kategorię kina rodzinnego i są adresowane do znacznie szerszej niż dziecięca publiczność.

Właściwie trudno stwierdzić, kto ma rację, filmoznawcy czy dystrybutorzy. Zapewne jedni i drudzy, bo *Tajemniczy ogród* Holland otwiera się na rozmaite modele odbioru dzieła filmowego, co w moim przekonaniu wynika w dużej części z roz-

maitych kontekstów towarzyszących jego powstaniu. Dlatego też nie kontekst kina autorskiego, eksponowany w dotychczasowej refleksji krytycznej na temat filmu (mam tu na myśli monografie Jankun-Dopartowej, Bobowskiego i Marii Mąki-Malatyńskiej<sup>4</sup>), lecz kwestie uwarunkowań ekonomiczno-ideologicznych postanowiłam uczynić centralnym obszarem moich rozważań. W toku artykułu postaram się dowieść, że film *Holland* powstał w wyniku negocjacji pomiędzy różnymi modelami i tradycjami estetycznymi kina – głównie hollywoodzkiego kina rodzinnego oraz europejskiego kina artystycznego – dzięki czemu poszerza się pole odbiorczych przyjemności, co w praktyce popularnego kina amerykańskiego ma prowadzić do maksymalizacji zysków. W pierwszej kolejności przedstawię kontekst produkcyjny *Tajemniczego ogrodu* i jego wpływ na ostateczny kształt artystyczny filmu. Następnie zajmę się kategorią kina rodzinnego, do której jest on zaliczany, i pokrótce omówię jego miejsce w systemie kina hollywoodzkiego. W części analitycznej artykułu przyjrę się dokładnie sekwencji początkowej i końcowej filmu, by na ich przykładzie omówić proces negocjacji estetycznych i ideologicznych. Wreszcie w zakończeniu postaram się odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób rozmaite rodzaje wewnątrztekstowej niespójności (de)regulują proces odbioru filmu.

### **Konteksty produkcyjne *Tajemniczego ogrodu*: korporacyjny Hollywood, Francis Ford Coppola i studio Pinewood**

*Tajemniczy ogród* jest produktem korporacyjnego Hollywoodu, który wyłonił się w latach 90. jako rezultat rozmaitych zmian, fuzji i reorganizacji amerykańskiego przemysłu filmowego. W tym czasie filmy rodzinne pozostawały jednym z najsolidniejszych filarów tego imperium. Jak podaje Barry R. Litman, wraz z filmami akcji zajmowały one trzecią pozycję (15,77 proc. udziału w rynku filmowym) w rankingu popularności wśród widzów na rynku filmowym w Stanach Zjednoczonych (popularniejsze były komedie i dramaty, których udział procentowy w rozpowszechnianiu wynosił odpowiednio 25,73 proc. i 21,58 proc.) w latach 1993-1995<sup>5</sup>.

*Tajemniczy ogród* został wyprodukowany i był następnie rozpowszechniany przez studio Warner Bros., które w 1993 roku, kiedy film wszedł na ekrany, posiadało 18,5 proc. udziałów na rynku dystrybucji filmowej w Stanach<sup>6</sup>. W obowiązującej współcześnie praktyce amerykańskiego przemysłu filmowego umowa przedwstępna z jednym z głównych dystrybutorów na rozpowszechnianie filmu jest podstawowym warunkiem sfinansowania produkcji. Bywa że w kosztach produkcji filmu partycypuje sam dystrybutor, jak miało to miejsce w przypadku *Tajemniczego ogrodu*.

W krótkim zarysie historii filmu dziecięcego Ian Wojcik-Andrews odnotowuje szczególną popularność adaptacji klasycznej literatury dziecięcej w latach 90.: *Adaptacje klasycznych dzieł literatury dziecięcej pozostały w latach 90. komercyjnie lukratywnym przedsięwzięciem dla korporacyjnych studiów filmowych. Renesans Disneya, który nastąpił po przejęciu kontroli nad studiem w latach 80. przez Michaeła Eisnera, trwał w latach 90.; na przykład „Piękna i bestia” zarobiła 69,4 miliona dolarów. W 1992 roku „Aladyn” przyniósł zysk w wysokości 82,5 milionów dolarów. Uznany za finansową klęskę „Hook” Spielberga, swobodna wersja „Piot-*

rusia Pana” *Barriego z Robinem Williamsem*, zarobił 65 milionów dolarów. W 1993 „*Dennis rozrabiaka*” zarobił dla Warner Bros. 24,2 miliony dolarów. W tym samym roku kolejna adaptacja klasycznej powieści dla dzieci Frances Hodgson Burnett „*Tajemniczy ogród*”, zrealizowana przez znaną polską reżyserkę Agnieszkę Holland, z udziałem Kate Maberly grającej Mary Lennox, Heydona Prowse grającego Colina oraz Andrew Knotta grającego Dickona, przyniosła Warner Brothers zysk w wysokości 13,5 milionów dolarów. (...) klasyczne dzieła literatury dziecięcej nadal przynosiły Hollywood dochód. W rzeczywistości filmy dziecięce były w latach 90. znaczącym biznesem <sup>7</sup>.

*Tajemniczy ogród* firmuje jednak nie tylko słynne logo Warner Bros., ale także nazwisko Francisca Forda Coppoli i nazwa jego studia filmowego American Zoetrope. W latach 80. Warner Bros. przekazało projekt scenariusza *Tajemniczego ogrodu* Coppoli, ale realizacja filmu na jego podstawie nie doszła wówczas do skutku. Po jakimś czasie, jak piszą autorzy jednej z licznych monografii legendarnego reżysera i producenta: *Uwagę Francisca przyciągnęła utalentowana polska reżyserka, Agnieszka Holland, której mentorem był Krzysztof Kieślowski. W Stanach była najlepiej znana za sprawą szeroko tam rozpowszechnianej „Europy, Europy”. Coppola zaproponował jej, by wyreżyserowała film* <sup>8</sup>. Jednocześnie podjął się on funkcji producenta wykonawczego z ramienia American Zoetrope, której był właścicielem i prezesem. Dla przypomnienia, kiedy w 1969 r. Coppola i George Lukas zdecydowali się powołać do życia niezależne studio filmowe, American Zoetrope, miało ono stanowić *wspólnotę artystów i rzemieślników wytwarzających filmy poza starymi regułami i regulacjami klasycznego systemu studyjnego Hollywoodu* <sup>9</sup>. Jak powszechnie wiadomo, realizacja owych nieco utopijnych zamierzeń okazała się niezwykle trudna i mimo spektakularnych sukcesów studio co i rusz było pogrążone w długach. Po sukcesie *Draculi (Bram Stoker’s Dracula, 1992)*, kiedy udało się wreszcie spłacić zadłużenie, Coppola postanowił wycofać się na jakiś czas z działalności reżyserskiej, angażując się jako producent w wartościowe projekty, które wydawały mu się godne wsparcia. Adaptacja *Tajemniczego ogrodu* w reżyserii Holland była jednym z nich. Film ten nie był pierwszym spotkaniem Coppoli z kinem rodzinnym. Wiele lat wcześniej, w 1977 r., przeforsował projekt filmu *Czarny książe (The Black Stallion, Carroll Ballard, 1979)*, adaptację pierwszej książki z serii dla dzieci autorstwa Waltera Farleya <sup>10</sup>. W 1992 r. Coppola planował także nową wersję *Pinokia*, w której żywa akcja miała być połączona z animacją, ale projekt ten nigdy nie doszedł do skutku <sup>11</sup>.

Poświęciłam tak dużo uwagi i miejsca postaci Coppoli i jego producenckiemu zaangażowaniu w realizację *Tajemniczego ogrodu* z kilku powodów i bynajmniej nie dlatego, że miało ono szczególnie osobisty charakter. Jak bowiem wspomina sama Holland, współpraca ta miała bardziej formalny niż rzeczywisty charakter: *Miałam jedną dramatyczną sytuację ze studiem i wtedy Coppola zdecydowanie wstawił się za mną. Podczas realizacji filmu pojawił się na planie raptem kilka razy. Nie byłam zmuszana do żadnych istotnych kompromisów. Byłam nawet zdziwiona, że tym razem nawet nie próbowano ograniczyć mojej swobody twórczej. Choć nie wiem, czy to jest akurat zasługa Coppoli* <sup>12</sup>. Ważniejsze bowiem zdaje się to, że film Holland, którego Coppola był producentem, jest w pewnym sensie podobny do podejmowanych przez niego wcześniej jako reżysera prób połączenia skrajnie różnych modeli kina. Jak trafnie zauważa Timothy Corrigan, Coppola la-

wirując pomiędzy obrzeżami europejskiego kina artystycznego i centrum komercyjnego Hollywoodu, jest jednym z najbardziej oryginalnych reżyserów współczesnych blockbusterów<sup>13</sup>. Twórczość Coppoli przemieszczająca się nieustannie pomiędzy tymi dwoma modelami kina, jest dobrym przykładem zmian, jakim podlega tradycyjnie rozumiana kategoria autorstwa filmowego. We współczesnej rzeczywistości kina hollywoodzkiego jest ono naznaczone nieuchronnie komercyjnym kompromisem; Coppola rozumie go jako akt poświęcenia wizji autorskiej w imię odpowiedzialności finansowej za film. Nie ustanawiając żadnej szczególnej analogii pomiędzy Coppolą i Holland, nietrudno zauważyć, że *Tajemniczy ogród* jest także efektem takiego właśnie kompromisu. Jest to widoczne zarówno na poziomie rozwiązań stylistycznych, narracyjnych, jak również w sferze znaczeń, które składają się na ideologiczny przekaz filmu.

Kończąc omawianie kontekstów produkcyjnych *Tajemniczego ogrodu*, należy także wspomnieć, że na początku lat 90., kiedy film Holland wchodził na ekrany, niezwykłą popularnością wśród światowej, ale głównie amerykańskiej publiczności cieszyły się brytyjskie kostiumowe filmy historyczne. Zapoczątkowały ją w 1981 r. nagrodzone wieloma Oscarami *Rydwany ognia* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson), a ugruntowały zrealizowane kilka lat później filmy *Podróż do Indii* (*A Passage to India*, David Lean, 1984) oraz *Pokój z widokiem* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985). Filmy te, opatrzone przez krytyków mianem *heritage cinema*, będące w stereotypowym odbiorze niemal kwintesencją brytyjskości, były produkowane głównie za pieniądze hollywoodzkich potentatów<sup>14</sup>. Owa nazywana pogardliwie filmowa *angielszczyzna z amerykańskiego eksportu*<sup>15</sup> zawdzięcza amerykańskiej publiczności zarówno sukces finansowy, jak i kulturowy prestiż<sup>16</sup>.

Światowy sukces *heritage cinema* był głównie intratnym przedsięwzięciem korporacyjnego Hollywoodu, podczas gdy kinematografia brytyjska przeżywała na przełomie lat 80. i 90. gwałtowną zapaść spowodowaną restrykcyjną polityką ekonomiczną Margaret Thatcher. Jak wspomina Holland: *Filmowe studia Shepherds, Bush i Pinewood opustoszały jak po ataku nuklearnym. Produkcja „Tajemniczego ogrodu” była ewenementem. Wszyscy chcieli pracować przy tym filmie. Studio przydzieliło mi ogromną ekipę, chyba wszystkich ludzi, jakich mieli na stanie*<sup>17</sup>. Dzięki tej sprzyjającej sytuacji, Holland zyskała możliwość współpracy z uznanym już wówczas brytyjskim scenografem, Stuartem Craigiem, który miał na swoim koncie między innymi projekty scenografii do takich filmów z epoki, jak *Greystoke: legenda Tarzana, władcy małp* (*Greystoke, The Legend of Tarzan, the Lord of Apes*, Hugh Hudson, 1984) i *Niebezpieczne związki* (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears, 1988). Zaprojektowana przez Craiga scenografia zyskała powszechne uznanie krytyków, którzy po wielokroć podkreślali udatność, z jaką została odtworzona wiktoriańska Anglia<sup>18</sup>. A sfotografował ją światowej dziś sławy brytyjski operator, Roger Deakins, tworząc za pomocą światła atmosferę niesamowitości bliższą zapewne literackim wizjom siostr Brontë niż powieści Burnett. Realizacja filmu w Wielkiej Brytanii przy współudziale brytyjskich twórców i realizatorów z pewnością pomogła Holland w stworzeniu wiarygodnej fikcyjnej rzeczywistości, która zręcznie balansowała między historycznym realizmem a estetycznie wystylizowaną nostalgiczną wizją Anglii, jakiej oczekiwała światowa publiczność. Zapewne dlatego też film został zaakceptowany przez publiczność brytyjską, o czym pisała Królikowska-Avis tuż po premierze filmu: *Anglicy traktują*

„*Tajemniczy ogród*” jako produkt *made in England* i po prostu okupują kina<sup>19</sup>.

Podsumowując, *Tajemniczy ogród* Holland wkraczał na rynek filmowy jako wysokiej jakości produkt filmowy. Przede wszystkim był adaptacją dobrze znanej klasycznej powieści dla dzieci, co niejako z góry zapewniało zainteresowanie szerokiej publiczności. Odtworzona pieczołowicie w angielskich plenerach i w wytwórni filmowej Pinewood pod Londynem wiktoriańska Anglia oferowała nostalgiczną wizję przeszłości, którą *heritage cinema* zdołało przekształcić w dobrze sprzedający się na całym świecie „produkt filmowy”. Zaangażowanie Warner Bros. w roli zarówno producenta, jak i dystrybutora gwarantowało solidną jakość rozrywki filmowej, podczas gdy nazwisko Coppola jako producenta wykonawczego – podobnie jak i samej Holland reprezentującej kino europejskie, lecz w raczej przystępnej, by nie powiedzieć popularnej postaci – pozwalało mieć nadzieję, że standardowy wytwór Hollywoodu zostanie być może wyposażony w „estetyczną nadwyżkę”, która odpowiednio wykorzystana w kampanii reklamowej może również podwyższyć jego wartość rynkową. Najważniejszym jednak czynnikiem określającym wysoką pozycję *Tajemniczego ogrodu* na rynku filmowym było zaklasyfikowanie go do powszechnego rozpowszechniania bez żadnych ograniczeń wiekowych, czyli włączenie go w bezpieczną i popularną formułę kina rodzinnego.

### Kino rodzinne – w trosce o (rodzinny) interes

Kategoria kina rodzinnego – do której został zaklasyfikowany *Tajemniczy ogród* – jest jedną z najpopularniejszych formuł gatunkowych kina amerykańskiego. Jest ona nie tyle dowodem przywiązania Hollywoodu do tradycyjnych wartości rodzinnych, ile przede wszystkim efektem chłodnej ekonomicznej kalkulacji, w wyniku której stanowi on nadal jeden z jego najlepiej sprzedających się na świecie produktów. Film rodzinny jako odrębny gatunek pojawił się i rozwinął w czasach Depresji jako element strategii przezwyciężenia kryzysu ekonomicznego. To właśnie wówczas zaczęto produkować na większą skalę filmy, które były kierowane do szerokiego rozpowszechniania bez ograniczeń wiekowych. Opracowano wówczas strategię ekonomiczną zrównującą cenę biletu dla dorosłych i dzieci. Zrezygnowano ze specjalnych seansów dla dzieci, na które wcześniej sprzedawano bilety ulgowe. W zamian zaczęto organizować seanse filmów rodzinnych dla całych rodzin, zwiększając w ten sposób kilkakrotnie zyski ze sprzedaży biletów. Oczywiście, filmy te musiały być atrakcyjne zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych, bo to wreszcie oni podejmowali decyzję o kupniu biletu. Ale o to system kina hollywoodzkiego potrafił odpowiednio zadbać, oferując dojrzałej części publiczności rozmaite i nie zawsze niewinne przyjemności<sup>20</sup>.

Cary Bazalgette i Terry Staples, omawiając różnice pomiędzy „filmem rodzinnym” a „filmem dla dzieci”, definiują ten drugi jako *oferujący głównie lub wyłącznie punkt widzenia dzieci*<sup>21</sup>, a zatem skierowany głównie, jeśli nie wyłącznie, do dziecięcej publiczności, co przesądza o tym, że gatunek ten rozwija się poza nastawioną na maksymalizację zysku kinematografią hollywoodzką. Sugerują oni istnienie we współczesnym kinie swego rodzaju geopolitycznego klucza gatunkowego: film rodzinny jest typowym produktem Hollywoodu, podczas gdy „film dla dzieci” powstaje w ramach narodowych kinematografii i często jest subsydiowany



przez państwo. Rozważając konsekwencje komercyjnego charakteru hollywoodzkiego filmu familijnego, Bazalgette i Staples podkreślają, jak ważna jest jego *uniwersalna wymowa*, bo tylko dzięki niej film może znaleźć drogę do światowej publiczności, co samo w sobie jest formą *kinowego imperializmu kulturowego*<sup>22</sup>. Kiedy więc rozprawiamy na temat uniwersalnego przesłania *Tajemniczego ogrodu* Holland, warto może powiązać je nie tylko z autorskim charakterem twórczości reżyserki, ale także z formułą filmu familijnego. A jego atrakcyjność dla dorosłego widza jest być może nie tylko znakiem kunsztu artystycznego reżyserki i jej wyrafinowania intelektualnego w odczytywaniu powieści Burnett, ale także świadectwem tego, że opanowała ona w znakomitym stopniu konwencję gatunkową filmu familijnego, który w założeniu ma być atrakcyjny dla widza z każdego przedziału wiekowego.

Ten właśnie aspekt kina hollywoodzkiego znalazł się w kręgu uwagi Thomasa Elsaessera, który pisze: *filmy hollywoodzkie od lat 60. są adresowane jednocześnie do widza „naiwnego” i „poinformowanego” (...) klasyczne, postmodernistyczne i post-klasyczne strategie angażowania publiczności/widowni można zamknąć w obrębie jednej formuły „dostępu dla wszystkich”. (...) film musi mieć sens dla przedstawicieli różnych płci, różnych grup wiekowych, narodowościowych, etnicznych i wykształceniowych*<sup>23</sup>. *Tajemniczy ogród* to niewątpliwie film, który jest atrakcyjny dla stosunkowo szerokiej publiczności, nie będąc skierowany do żadnej precyzyjnie określonej grupy odbiorców. Sekwencje początkowa i końcowa *Tajemniczego ogrodu* oferują szczególnie wyraziste przykłady opisanych przez Elsaessera tekstualnych *zwielokrotnionych punktów dostępu*<sup>24</sup>. Generowana przez nie polifonia znaczeń otwiera filmowy tekst nie tylko na wiele różnych odczytań i interpretacji, ale także tworzy obszar tekstualnych i ideologicznych napięć, których nie da się uspoźnić w indywidualnym akcie odbioru.

### Podwiązki Mary Lennox – czyli dziecko przed kamerą

W scenie otwierającej *Tajemniczy ogród* widzimy w planie ogólnym dwie ciemnoskóre kobiety, które ubierają kilkuletnią białą dziewczynkę. To Mary Lennox i jej hinduskie służące. Dziewczynka stoi nieruchomo, niczym lalka, spoglądając pozbawionym emocji wzrokiem w nieokreślonym kierunku. W początkowej fazie pierwszego ujęcia filmu Mary jest ubrana tylko w charakterystyczne dla wiktoriańskiej epoki pantalon i koszulkę, której troki zawiązuje właśnie jedna ze służących. Po chwili następuje cięcie i plan ogólny ustępuje zbliżeniu, w którym widzimy białą pończoszkę wsuwaną na dziewczęcą/dziecięcą stopę. Następnie pojawia się kolejne zbliżenie, tym razem podwiązek i nogawek pantalonów. Kiedy następuje powrót do ujęcia w planie ogólnym, widzimy dziewczynkę z nienaturalnie ufryzowanymi włosami ubraną w wytworną sukienkę, która jedynie rozmiarem różni się od sukni dorosłej kobiety.

Oglądając tę krótką scenę, trudno się oprzeć wrażeniu, że zastosowane środki filmowe, zwłaszcza kadrowanie i montaż, przekształcają ciało dziewczynki w swego rodzaju spektakl wizualny, który może potencjalnie prowadzić do powstania opisanego przez Laurę Mulvey „przyjemności wizualnej”, typowej dla klasycznego modelu kina narracyjnego. I rzeczywiście opisana sekwencja obrazów nie jest sceną w sensie dramaturgicznym, nie przedstawia bowiem żadnego wyda-



rzenia. Oczywiście, można uznać, że spełnia ona określoną funkcję narracyjną, bo wprowadza postać głównej bohaterki, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że zostaje wykorzystane do tego jej ciało, które zredukowano do funkcji „obiekta do oglądania”. Szczególnie znaczący w tym kontekście jest dokonywany za pomocą montażu proces fragmentaryzacji ciała dziewczynki, w którym zostają wyeksponowane jej nogi, najpierw stopa, a później górna część uda, czyli te części (kobiecego) ciała, które najczęściej są poddawane procesowi filmowej fetyszyzacji. Można zatem uznać, że za pomocą silnie skonwencjonalizowanego w systemie kina klasycznego schematu montażowego zachodzi proces erotyzacji dziecięcego ciała. Taką właśnie diagnozę stawia w artykule poświęconym kwestii przedstawienia seksualności w *Tajemniczym ogrodzie* Holland Máire Messenger Davis. Twierdzi ona, że otwierająca film sekwencja ubierania przez służące Mary jest niepokojąco podobna do sceny otwierającej film *Pretty Woman* (Gary Marshall, 1990), w której bohaterka, prostytutka, ubiera się przed wieczornym wyjściem na ulice Los Angeles. Trudno odmówić temu spostrzeżeniu racji, zwłaszcza że obydwie sceny są podobnie zmontowane z wyeksponowaniem zbliżeń kobiecego i dziewczęcego ciała. Autorka twierdzi, że: *W otwierającej film Holland sekwencji Mary jest przedstawiona nie jako porzucone dziecko, lecz jako erotyczny obiekt*<sup>25</sup>.

Davis nadmienia, że kiedy pokazuje film Holland swoim studentom<sup>26</sup>, ta scena zawsze wprawia ich w zakłopotanie, które tłumaczą właśnie erotyzacją dziecięcej bohaterki. W kontekście tych uwag ciekawa jest jej opinia na temat tego, w jaki sposób literacki pierwowzór traktuje kwestie dziecięcej seksualności. Twierdzi ona, że powieść Burnett, nie zawierając dosłownych scen czy też obrazów o charakterze erotycznym, jest w całości opowieścią o dojrzewaniu seksualnym z kluczową metaforą ogrodu. Jak pisze: *Przedstawienie nabywania przez dziecko reprodukcyjnej/seksualnej świadomości w pierwowzorze literackim za pośrednictwem dającej życie zbuntowanej bohaterki jest, jak sądzę, ważnym czynnikiem przyczyniającym się do jego nieustającej popularności wśród dziecięcych czytelników*

*i dorosłych nabywców książki, a w konsekwencji utrzymującego się na dochodowym poziomie czytelnictwa książki*<sup>27</sup>. Zakodowana w literackim obrazie budzącego się do życia ogród dziecięca seksualność została – jak twierdzi Davis – w filmie Holland przedstawiona w dosłownych obrazach erotyzujących dziecięce postaci. W swych dalszych rozważaniach autorka twierdzi, że *uprzedmiotowienie [Mary] w otwierającej sekwencji sygnalizuje publiczności, że jest ona hollywoodzką heroiną, a jej ciało jest potraktowane jako erotyczny obiekt, niezależnie od faktu, że zarówno bohaterka, jak i grająca ją dziecięca aktorka są dziewczynkami, które jeszcze nie wkroczyły w okres dojrzewania*<sup>28</sup>. Autorka zamyka swe rozważania konkluzją, że wyprodukowany przez Warner Bros. film Holland nie jest filmem dla dzieci, ale typowym hollywoodzkim filmem rodzinnym, a zatem standardowym produktem filmowym mającym przynosić maksymalny zysk, co jest możliwe tylko wówczas, gdy film będzie wystarczająco atrakcyjny dla „dorosłej” części „rodzinnego” publiczności.

Czy otwierająca *Tajemniczy ogród* sekwencja może być źródłem perwersyjnej przyjemności dla (męskiego) widza? Stawiając to pytanie, ryzykuję oskarżenie ze strony czytelnika o „perwersyjną” lekturę artystycznie wysmakowanej sekwencji obrazów. Nie ukrywam zresztą, że czytając po raz pierwszy artykuł Davis, również zareagowałam zniecierpliwieniem i uznałam go za kolejny przykład „zamkniętego umysłu” zachodniej akademii, zdiagnozowanego przed laty przez Allana Blooma. Po pewnym czasie doszłam jednak do wniosku, że sformułowane przez Davis tezy, poparte praktyką dydaktyczną, zasługują na uwagę. Uznałam, że warto zadać sobie pytanie, czy w otwierającej film Holland sekwencji mamy do czynienia z perwersyjnym, bo erotyzującym postacią dziecka, przedstawieniem filmowym, czy też z perwersyjnym odbiorem neutralnego obrazu filmowego? Oczywiście, nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Z jednej strony nie sposób zakwestionować tego, że sekwencja ta eksponuje obraz dziecięcej cielesności (nawet jeśli czyni to w celu wprowadzenia jednego z głównych tematów utworu, a mianowicie opozycji natura – kultura), a zatem może stanowić źródło perwersyjnej przyjemności. Z drugiej jednak strony nie sposób nie zauważyć, że Davis zdaje się w ogóle negować możliwość przedstawienia seksualności dziecięcej, która – jak sama twierdzi – jest wyraźnie obecna w powieści, lecz w zakodowanych kulturowo metaforach. Krytycznie bowiem ocenia ona także kilka innych scen, w których w mniej bądź bardziej wyraźny sposób przejawia się dziecięca seksualność, a mianowicie scenę, w której Mary i Colin w koszulach nocnych oglądają zdjęcia ciężarnej matki chłopca w objęciach swego męża. Zwłaszcza kończąca scenę ujęcie, w którym widzimy śpiące razem w jednym łóżku dzieci w otoczeniu porzucanych zdjęć rodziców Colina, spotyka się z jej negatywną oceną<sup>29</sup>. Podobnie autorka kwestionuje włączenie do filmu sceny – także niemającej swego źródła w pierwowzorze – w której Colin robi zdjęcie siedzącym na ogrodowej huśtawce i zapatrzonym w siebie Mary i Dickonowi<sup>30</sup>. Szczególny sprzeciw Davis budzi obecny w obydwu scenach motyw dziecięcego voyeuryzmu, który niesie ze sobą potencję perwersyjnej przyjemności erotycznej.

Poglądy Davis można z łatwością zanegować za pomocą „zdroworozsądkowych” argumentów lub też uznać za ślepą uliczkę akademickiej poprawności politycznej. Można jednak spróbować podjąć próbę zrekonstruowania kulturowego dyskursu, z którego tezy jej artykułu wyrastają w celu zarysowania możliwych mo-



deli odbioru filmu. W moim przekonaniu autorka pozostaje w obrębie wiktoriańskiego „kultu dziecka”, który nadal – jak pisze Vicky Lebeau – *pomaga kształtować naszą wrażliwość wobec dzieci. Zwłaszcza przymus podtrzymywania przekonania o aseksualności dziecka i traktowania jego nagości jako symbolu jego pierwotnej niewinności – edeńskiej ignorancji dotyczącej prokreacji i seksualnego pożądania – prowadzi do seksualizacji dziecka poprzez spojrzenie, które jest na nie kierowane*<sup>31</sup>. Upraszczając, w obrębie wiktoriańskiego paradygmatu dziecko nie doznaje pożądania seksualnego, lecz może być i często jest jego obiektem. Jak twierdzi Jacqueline Rose, źródłem wyparcia istnienia dziecięcej seksualności jest ogólny strach dorosłych przed dzieckiem postrzeganym jako figura Innego. Podsumowując jej poglądy, Perry Nodelman i Mavis Reimer piszą: *Twierdzi ona [Rose], że rzeczywista natura dzieciństwa – zwłaszcza dziecięca seksualność – przeraża dorosłych. Ponieważ dorośli zdecydowali uznać pewne formy myślenia i istnienia za normalne, wszystko inne postrzegają jako chaotyczne i niebezpieczne, zwłaszcza to, co się wiąże z dzieciństwem, którego kiedyś doświadczyli i mają już za sobą. Chronią siebie przed świadomością istnienia tego chaosu za pomocą konstruowania obrazów dzieciństwa, które eliminują to wszystko, co może budzić zagrożenie*<sup>32</sup>.

Holland już w pierwszej scenie swojej adaptacji *Tajemniczego ogrodu* ostentacyjnie demonstruje, że ciało dziecka może być fetyszizowane jak ciało dorosłego. Sztwywność i mechaniczność ruchów Mary, która zachowuje się jak nakręcana lalka, wzmaga efekt jej wizualnego uprzedmiotowienia. Jeśli przyjmiemy, że dziecięce ciało może potencjalnie stanowić obiekt erotycznego spojrzenia, to otwierająca film sekwencja, wykorzystująca wystylizowane i silnie skonwencjonalizowane chwytły wizualne, możliwość tę w samoświadomy sposób aktualizuje, zamiast maskować ją za pomocą stylistycznej przezroczystości. Nie wykluczając zatem możliwości perwersyjnego oglądu tej krótkiej sekwencji obrazów, można także założyć, że Holland w *Tajemniczym ogrodzie*, podobnie jak w innych swoich filmach, dostrzega pożądanie erotyczne na obszarach, z których zazwyczaj jest ono wykluczane na mocy umowy kulturowej. Wystarczy tu przywołać *Europę, Europę* (1990), w której ciało żydowskiego chłopca jest dla Niemców źródłem homo- i heteroseksualnego pożądania, *Gorzkie żniwa* (*Bittere ernte*, 1985), w których polski chłop jednocześnie pożąda i pogardza ciałem Żydówki ukrywanej w piwnicy swojego domu, czy też wreszcie film *Olivier, Olivier* (1992), w którym pojawia się potencjalnie kazirodcza relacja pomiędzy siostrą a chłopcem, który podaje się za jej zaginionego przed laty brata. Nic dziwnego zatem, że w *Tajemniczym ogrodzie* reżyserka decyduje się wyeksponować cielesność dziecięcej bohaterki, co może stanowić dla widza zarówno źródło perwersyjnej przyjemności, jak i być wywrotowym gestem naruszającym „bezpieczny” i pożądany przez dorosłych obraz dziecka.

### Co widać spod łóżka? – świat z perspektywy dziecka

Druga część początkowej sekwencji w znaczący sposób komplikuje jej znaczenie. Efekt uprzedmiotowienia postaci Mary, przedstawianej jako wizualny spektakl pozbawiony jakiegokolwiek potencjału narracyjnego, jest w dalszej części sceny zdecydowanie skontrapunktowany za pomocą dźwięku. W pewnym momencie pojawia się monolog wewnętrzny bohaterki, który ustanawia subiektywną ramę narracyjną filmu. W krótkich i konkretnych zdaniach-komunikatach dziewczynka



dokonuje autoprezentacji i zwięźle opisuje swoje wczesne dzieciństwo spędzone w Indiach u boku zaniedbujących ją rodziców. Używa przy tym konsekwentnie formy czasu przeszłego, co nadaje całej filmowej opowieści charakter osobistego wyznania. O ile więc filmowy obraz uprzedmiotawia dziecięcą bohaterkę, o tyle dźwięk pozwala jej odzyskać podmiotowość. Prowadzi to do natychmiastowej – bo zachodzącej w ciągu tej samej otwierającej film sekwencji – przemiany postaci Mary z obiektu spojrzenia kamery w jego podmiot. Dzieje się tak za sprawą serii krótkich ujęć, w których ukryta pod łóżkiem Mary podgląda swoich rodziców. W tym momencie – za pomocą przypisanych do postaci dziewczynki ujęć POV – oglądamy świat dorosłych z perspektywy dziecka, co, przypomnijmy, Bazalgette i Staples uznają za charakterystyczną cechę „filmu dla dzieci”. Pojawiające się później obrazy rodziców Mary oraz młodego radży są zmontowane w nieciągly sposób, a ich narratywizacja odbywa się za sprawą monologu Mary. Ostatecznie zatem to jej postać stanowi instancję uspojnającą świat przedstawiony i nadającą mu sens. Najważniejsze jednak, że przez cały czas trwania sceny trzęsienia ziemi kamera zachowuje swoje niskie ustawienie, jakby była na trwałe przywiązana do dziewczynki i jej ograniczonej perspektywy oglądu świata. Oglądając sekwencję otwierającą film, postrzegamy fikcyjną rzeczywistość z jej dziecięcego, chaotycznego i fragmentarycznego punktu widzenia.

W opisanym przed chwilą segmencie filmu, który stanowi tło dla napisów początkowych, można zaobserwować napięcie, a nawet konflikt, między dwiema różnymi konwencjami przedstawieniowymi. Początkowo obserwujemy skrajne uprzedmiotowienie głównej bohaterki filmu, po czym jej radykalne upodmiotowienie. Podobny kontrast można zaobserwować w dalszych częściach filmu w sferze obrazu filmowego. Wizualnie film rozpada się na dwie części: ekspresjonistyczne, mroczne, z zastosowaniem światła z niskiego klucza sekwencje rozgrywające się w posiadłości lorda Cravena sąsiadują bezpośrednio z barwnymi i jasno oświetlonymi scenami w ogrodzie, w których dodatkowo użyty jest kilkakrotnie efekt zdjęć poklatkowych i zwolnionego ruchu. Można by rzec, że w *Tajemniczym ogrodzie* mroczny świat horroru sąsiaduje ze światem sentymentalnego kiczu. I przejścia

montażowe ten kontrast raczej intensyfikują niż minimalizują, jakby niemalże ostentacyjnie manifestując niejednorodność inspiracji estetycznych, jak i ewokowanych znaczeń. Zderzenie w filmie rzeczywistości horroru i idyllicznej sielanki można zobaczyć jako wizualną metaforę dwóch kulturowych koncepcji dziecka, które raz jest postrzegane jako figura Obcego, uosabiająca grzech pierworodny, kiedy indziej zaś jako symbol anielskiej niewinności ulegającej skażeniu w kontakcie ze światem dorosłych. Szczególnie ważne wydaje się, że ta polifonia estetyczna i semantyczna zostaje w filmie zachowana do samego końca.

### **Lzy Mary Lennox i śmiech Archibalda Cravena – genderowe modyfikacje i negocjacje**

*Tajemniczy ogród* jest książką od dawna cenioną przez feministyczne badaczki literatury<sup>33</sup>. Podkreślają one przekonujące sportretowanie aspektów psychologicznych związanych z seksualnym dojrzewaniem dziecka płci żeńskiej, ale też i wyrażają rozczarowanie zakończeniem powieści, w którym dominująca ideologia odzyskuje swą wcześniej zakwestionowaną hegemonię. Jak pisze Susan Smith, w zakończeniu powieści: *powrót Colina do zdrowia i odbudowanie więzi z ojcem (oraz kontynuacja męskiej linii arystokratycznego rodu właścicieli Misselthwaite) jest uprzywilejowany kosztem postępującej marginalizacji postaci Mary i reprezentującego klasę robotniczą Dickona*<sup>34</sup>. To prawda, w zakończeniu powieści zaczyna dominować postać Archibalda Cravena, czytelnicy zyskują dostęp do świata jego wewnętrznych przeżyć i właściwie z jego perspektywy uczestniczymy w rozwiązaniu akcji. A centralna uprzednio postać Mary po spełnieniu swej roli katalizatora narracyjnego zostaje przesunięta na margines fikcyjnego świata, gdzie właściwie pozostaje niewidoczna.

Struktura fabularna powieści Burnett jest w dużej mierze zbieżna z konwencją kina klasycznego Hollywoodu, w którym zakończenie jest niemal zawsze symbolicznym triumfem dominującej ideologii. Nasuwa się tutaj pytanie, czy i ewentualnie w jakim stopniu film Holland powtarza ten schemat narracyjny ideologicznej regresji? Nim je postawimy, trzeba zastanowić się, czy w ogóle realizuje on feministyczny potencjał powieści Burnett. W moim przekonaniu tak, a dzieje się tak głównie za sprawą wspomnianej już, wprowadzonej w prologu i użytej także w zakończeniu filmu, subiektywnej narracji dziecięcej bohaterki. Szczególne znaczenie ma jej użycie w zakończeniu filmu, bo uchyla ideologiczny konserwatyzm powieści Burnett, o której feministyczne krytyczki piszą, że *zaczyna się jako opowieść Mary, a kończy jako opowieść Colina*<sup>35</sup>. Wprowadzenie chwytu subiektywnej ramy narracyjnej sprawia, że film zaczyna się i kończy jako opowieść Mary, a zatem bohaterka zostaje od początku wyposażona w prawo do mówienia w swoim imieniu, własnym głosem, i zachowuje ten przywilej do końca opowiadanej historii.

Oglądając zakończenie filmu Holland, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że właściwie mamy do czynienia z dwoma zakończeniami, z których każde niesie odrębny przekaz ideologiczny. W pierwszym, które zamyka i rozwiązuje konflikt fabularny w obrębie świata przedstawionego, odbywa się pojednanie ojca z synem. Jego efektem jest proces odtworzenia tradycyjnej struktury rodzinnej, w której każdy ma do odegrania ściśle określone role. W przypadku Colina i lorda Cravena role te są oczywiste, natomiast rola i pozycja Mary jawi się jako co najmniej nie-

jednoznaczna. A to za sprawą intrygujących relacji między kobiecymi członkami filmowej rodziny. Otóż w filmie *Holland* jej matka i matka Colina to siostry-bliźniaczki, które zresztą gra ta sama aktorka, Irène Jacob, a Mary jest do nich uderzająco podobna, co zauważa lord Craven w trakcie swego pierwszego spotkania z dziewczynką (dla przypomnienia, w powieści to Colin jest podobny do swojej matki). W rezultacie postaci kobiece zatracają w filmie częściowo indywidualny charakter, stając się w zamian emanacją abstrakcyjnego żywiołu kobiecości, który w zakończeniu filmu zostaje wyprowadzony z nie poddanej niczyjej kontroli przestrzeni ogrodu do rodzinnej posiadłości, domeny patriarchy<sup>36</sup>. Rozgrywające się w zakończeniu filmu sceny, będące ewidentnie metaforą powrotu do domu, są sfilmowane za pomocą standardowych środków filmowych. Jednoznaczność rozwiązania fabularnego uzyskana jest tutaj za sprawą stylistycznej transparentności, a zatem widzowie uzyskują całkowitą pewność, że opowiedziana historia odzwierciedla pierwotny i być może dla wielu naturalny ład, który na początku filmu został zburzony<sup>37</sup>.

Zaraz jednak po tym niosącym oczywisty przekaz zakończeniu pojawia się swego rodzaju kolejne, które jest rodzajem kody domykającej wcześniej ewokowane znaczenia, ale też i w pewnym sensie je komplikującej. Zastosowane tu środki filmowe odbiegają od uprzedniej zasady stylistycznej przezroczystości, a przede wszystkim w ostentacyjny sposób naruszają zasadę ciągłości, na której wspiera się cały system kina hollywoodzkiego. Dla przypomnienia, w kończącej film sekwencji – bo, znowu, nie jest to scena w sensie dramaturgicznym – słyszymy spoza kadru głos Mary, która mówi, że za sprawą ogrodu, stryj nauczył się śmiać, a ona sama – płakać. W obrazie pojawia się najpierw sfilmowane z góry zbliżenie kobiecej ręki, która delikatnym ruchem dotyka lilii wodnej, a po chwili następuje powolna jazda kamery do góry, aż do chwili, gdy osiąga ona standardową pozycję linii wzroku. Wówczas, w dalekim planie, widzimy przez chwilę sylwetkę ubranej na białą kobiety, która niknie pośród bujnej roślinności ogrodu.

Nietrudno zauważyć, że *Holland* stosuje tutaj wszelkie możliwe rodzaje nieciągłości filmowej. Po pierwsze mamy tutaj do czynienia z brakiem realistycznego powiązania obrazu z dźwiękiem. Jak bowiem zauważyła Smith w swej wnikliwej i oryginalnej analizie zakończenia filmu, słyszymy głos Mary, ale widzimy rękę dorosłej kobiety<sup>38</sup>. Obserwujemy tu zatem efekt albo podwojonej diegezy, albo co najmniej zaburzenia statusu ontologicznego rzeczywistości filmowej. Ta niejednoznaczność pogłębia się w moim przekonaniu w dalszym ciągu tego ujęcia, kiedy za sprawą ruchu kamery pojawia się w planie ogólnym postać kobiety. Można byłoby założyć, że jest to ta sama kobieta, której rękę widzieliśmy przed chwilą, ale nie jest to możliwe, bo czas ujęcia jest zbyt krótki na pokonanie dystansu przestrzennego między zbliżeniem a planem ogólnym. Ujęcie to rozwija się poza, a właściwie wbrew wszelkim regułom ciągłości czasowo-przestrzennej, na których wspiera się filmowy realizm. Smith proponuje, by w tej niepokojąco niejednoznacznej i niedookreślonej kobiecej postaci ujrzeć postać zmarłej matki Colina, której obecność w ogrodzie już wcześniej była ewokowana na rozmaite sposoby. Jej obecność w zakończeniu filmu ma zdaniem autorki niezwykle istotne znaczenie, jest bowiem symbolicznym aktem ponownego ustanowienia przestrzeni ogrodu jako przestrzeni kobiecej<sup>39</sup>. Złożona Mary przez lorda Cravena obietnica pozostawienia ogrodu na zawsze otwartym oznacza potencjalnie przejście kontroli nad tą



przestrzenią, będącej wcześniej wyłączną domeną dziewczynki. Pojawienie się w zakończeniu filmu kobiecej postaci w ogrodzie można zatem odczytać jako symboliczny gest odzyskania go i przekształcenie na powrót w swobodną, nieskrępowaną prawami logiki – bo przecież takie ma znaczenie czasowo-przestrzenna nieciągłość – domenę kobiecości.

Zakończenie *Tajemniczego ogrodu* nazwałabym przewrotnym, bo oferuje ono najpierw satysfakcjonujący konserwatywnego widza triumf patriarchy i tradycyjnych wartości rodzinnych po to tylko, by je zaraz zakwestionować i podważyć ich solidny fundament. Taką funkcję ma również końcowy komentarz Mary, w którym wyznaje, że w „tajemniczym ogrodzie” nauczyła się płakać, a lord Craven – śmiać. Bo jeśli nawet jesteśmy świadkami owego ideologicznie regresywnego pojednania ojca z synem, które gwarantuje ciągłość określonego modelu społecznej struktury, wypowiedziana kwestia zawiera treści owemu systemowi obce, bo ewokujące nie świat Logosu, lecz świat emocji, tradycyjnie utożsamiany z kobiecością. Lord Craven przezwycięża melancholię, w której był pogrążony po śmierci żony, i po raz pierwszy nie tylko doświadcza radości i wzruszenia, ale potrafi je także uzewnętrznić. Z kolei Mary, przeżywając w scenie pojednania syna z ojcem po raz kolejny w swoim życiu odrzucenie, zapłacze i wyrazi w słowach swoje negatywne uczucie: *Nikomiu nie jestem potrzebna*. Zachodzi tu swego rodzaju symboliczna infuzja tradycyjnych kategorii genderowych: męskość wyraża się w nieracjonalnych emocjach, a kobiecość – w racjonalnym języku.

Nie bez znaczenia jest fakt, że niemal zaraz po tym, jak Mary wyraża płaczem i słowami swoje emocje, Colin i jego ojciec zauważają jej nieobecność. Wtedy następuje druga scena pojednania, tym razem pomiędzy lordem Cravenem a Mary. Dzięki tej podwojonej fabularnie sytuacji emocjonalnego otwarcia dorosłego mężczyzny na potrzeby dziecka zakończenie filmu jest nie tyle triumfalizmem patriarchy, jak ma to miejsce w powieści, lecz staje się symbolicznym powrotem „ojca marnotrawnego”, gotowego na wewnętrzną przemianę. Jak pisze Gillespie: *Emocjonalna więź między Archibaldem i Colinem oraz jego pełne czułości przyjęcie Mary do rodziny Cravenów egzemplifikuje pojawienie się wrażliwego męż-*





czynny w społeczeństwie amerykańskim, czego konsekwencją jest znaczące zbliżenie pomiędzy ojcami i dziećmi<sup>40</sup>. Kończący film radosny marsz lorda Cravena, Colina i Mary jest symbolicznym powrotem do domu, w którym trzeba będzie podjąć nie tyle trud odbudowania rodziny, ile raczej przebudowania jej tradycyjnych struktur, by sprostać wymaganiom współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej.

Film *Holland* reprezentuje pewną tendencję kina hollywoodzkiego lat 90. polegającą na reinterpretacji w duchu feministycznym klasyki literatury dziecięcej, czego przykładem może być film Gillian Armstrong *Małe kobiety* (*Little Women*, 1994) czy też *Mała księżniczka* zrealizowana przez Alfonso Cuaróna w 1995 r. Oczywiście, naiwnością byłoby sądzić, iż Hollywood decyduje się bezinteresownie na tę ideologiczną progresywność, jak bowiem trzeźwo zauważa Gillespie: *Hollywood zaakceptowało fakt, że to pracujące kobiety, które mają dzieci, płacą za bilety do kina na filmy familijne*<sup>41</sup>. Hollywoodzkie feministyczne reinterpretacje klasyki literatury dziecięcej niekoniecznie wynikają z ideologicznej postępowości Hollywoodu, ale raczej z racjonalnego rachunku ekonomicznego. Ponadto, jak *Tajemniczy ogród*, a zwłaszcza jego zakończenie, przekonuje, współczesne kino familijne stara się zadowolić wszystkich, zarówno widzów o postępowych, jak i konserwatywnych poglądach społecznych. Przedostatnia scena filmu *Holland* wyraźnie uprzywilejowuje wartości tradycyjnie uznawane za kobiece, a zatem marginalizowane w systemie patriarchalnym, ale jednocześnie czyni je instrumentem zachowującym jego trwałość. Zostaje to jednoznacznie wyrażone w dialogu, kiedy lord Craven mówi Mary, że przywrócił jej i jego synowi życie. Jeśli „tajemniczy ogród” znać za metaforę obumarłej po śmierci żony Cravena rodziny, to jej odrodzenie staje się możliwe tylko dzięki wysiłkowi podjętemu przez bohaterkę. Jej determinacja i troska o ogród, którego „nikt nie chciał”, sprawia, że zerwane brutalnie więzi rodzinne zawiązują się na nowo na zmienionych, lecz może i solidniejszych podstawach. Przekaz filmu ugruntowuje tradycyjne wartości rodzinne – nawet jeśli role genderowe podlegają koniecznym modyfikacjom – i jest on zbieżny z pewnymi tendencjami polityki ekonomiczno-społecznej w Stanach Zjednoczo-

nych w latach 80. i 90. Jak pisze Gillespie, w tym okresie: *zaczęto się martwić, że cenę za wzrastającą presję ekonomiczną i przybierający na sile materializm, wymagający podwójnych dochodów w rodzinie, płacili dzieci. Zwiększający się poziom przestępczości wśród nieletnich i niezliczone historie o porzuconych dzieciach, będące być może częścią podejmowanych na szerszą skalę środków, których celem było zastraszenie kobiet i skłonienie ich do porzucenia pracy i powrotu do domu, wytworzyły w Hollywood nową modę na filmy o emocjonalnych i psychologicznych konsekwencjach ponoszonych przez porzucane dzieci*<sup>42</sup>.

*Tajemniczy ogród* – podobnie jak *Uwolnić orkę* (*Free Willy*, Simon Wincer, 1993) i *Kevin sam w domu* (*Home Alone*, Chris Columbus, 1990) – oferuje pożądaną społecznie narrację o restytucji domu rodzinnego, nawet jeśli jego kształt odbiega od tradycyjnego, bo takie są realia współczesnej rzeczywistości. Wymienione filmy pozwalają zastępczo rozwiązać w sferze filmowej fantazji nierozwiązywalny konflikt między kulturowym imperatywem uznawania dziecka za najważniejszą część społeczeństwa a świadomością tego, że nie znajduje to i nie może znaleźć odzwierciedlenia w praktyce życia codziennego.

### Zakończenie

*Tajemniczy ogród* Agnieszki Holland jest filmem, który wyrasta z licznych negocjacji kulturowych, estetycznych i ideologicznych. Z tego względu nie da się go jednoznacznie przyporządkować do żadnego modelu kina, ani określić grupy widzów, do których jest adresowany. Mimo że praktyka dystrybucyjna klasyfikuje go jako film familijny, można w nim znaleźć rozległe partie sugerujące przyjęcie perspektywy dziecka, co pozwala myśleć o nim jako o filmie dla dzieci. Feministyczna częściowo interpretacja powieści Burnett satysfakcjonuje znaczącą część kobiecej publiczności. Jednocześnie jednak film opowiada się także po stronie tradycyjnych wartości rodzinnych, zjednując widza o bardziej konserwatywnym nastawieniu. Styl filmowy jest konsekwentnie podporządkowany opowiadaniu, lecz zdarzają się także momenty, w których gładka materia fikcyjnej rzeczywistości pęka i ujawnia szczeliny niepokojącej dwuznaczności. Wreszcie, główna bohaterka, Mary Lennox, jest postacią uruchamiającą wiele płaszczyzn identyfikacyjnych: zarówno dla widza dorosłego, jak i dziecięcego, kobiecego i męskiego. W *Tajemniczym ogrodzie* postać dziecięca służy więc otwarciu opisanych przez Elsaessera „zwielokrotnionych punktów dostępu”, co ma w założeniu prowadzić do zwiększenia odbiorczego spektrum filmu, a co za tym idzie także maksymalizacji zysków. Jak pamiętamy, w powieści przez długi czas Mary nie lubi nikogo i nikt jej nie lubi, w filmie Holland lubimy ją wszyscy i to od samego początku.

ELŻBIETA OSTROWSKA-CHMURA

<sup>1</sup> M. Jankun-Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000, s. 267.

<sup>2</sup> S. Bobowski, *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*, Wydawnic-

two Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 237.

<sup>3</sup> Warto tutaj odnotować, że Margaret Mackey w swym eseju poświęconym adaptacjom powieści Burnett, pisząc o filmie Holland, wymie-

- nia nazwisko reżyserki tylko raz, na wstępie, po czym konsekwentnie posługuje się określeniem *film Warner Bros*. Najwidoczniej dla autorki producent, a nie reżyserka przesądza o kształcie filmowej adaptacji powieści, co przekonuje o zasadności spojrzenia na film Holland z tej perspektywy, wykraczając poza dominującą w dotychczasowych opracowaniach perspektywę kina autorskiego (M. Mackey, *Strip Mines in the Garden: Old Stories, New Formats, and the Challenge of Change*, w: *Frances Hodgson Burnett, „The Secret Garden”*. *A Norton Critical Edition. Authoritative Text, Background and Contexts, Burnett in the Press Criticism*, red. G. H. Gerzina, W.W.Norton & Company Inc., New York, London 2006, s. 375). Podobną perspektywę przyjmuje Paul H. Frobose, który pisząc o filmie Holland, także wymienia w pierwszej kolejności producenta – tym razem jest to producent wykonawczy, czyli Francis Ford Coppola – a dopiero później nazwisko reżyserki (P. H. Frobose, *The Film Adaptations of Frances Hodgson Burnett's Stories*, w: *In the Garden. Essays in Honor of Frances Hodgson Burnett*, red. A.S. Carpenter, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK 2006, s. 142).
- <sup>4</sup> M. Mąka-Malatyńska, *Agnieszka Holland*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2009.
- <sup>5</sup> B. R. Litman et al. *The Motion Picture Mega-Industry*, Allyn and Bacon, Boston 1998, s. 56.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>7</sup> I. Wojcik-Andrews, *Children Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory*, Garland Publishing Inc., New York, London 2000, s. 110.
- <sup>8</sup> V. Lobrutto, H. R. Morrison, *The Coppolas. A Family Business*, Praeger, Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England 2012, s. 79.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 12. Na pierwszy wyprodukowany przez studio film, *THX 1138* zrealizowany przez Geoga Lukasa w 1971, Coppola pozyskał środki finansowe od Warner-Seven Arts, który po wszystkich następujących w międzyczasie zmianach i restrukturyzacjach sfinansował również produkcję *Tajemniczego ogrodu* Holland.
- <sup>10</sup> Coppola był tak entuzjastycznie nastawiony do projektu, że zakupił prawa do całej serii, planował sequele, a nawet serial telewizyjny. Poprosił Waltera Murcha, by współpracował z Ballardem. Obydwaj panowie jednak nie wykazali szczególnego entuzjazmu, bo materiał nie wydał im się szczególnie interesujący i trochę zbyt sentymentalny. Coppola wpadł w furję i zerwał na jakiś czas kontakty z jednym i drugim. Tamże, s. 39.
- <sup>11</sup> Zob. R. Bergan, *Francis Coppola*, Orion, London 1998, s. 98.
- <sup>12</sup> S. Zawiśliński, M. Parowski, J. Uszyński, *Reżyseria: Agnieszka Holland*, Wydawnictwo „Skorpion”, Warszawa 1995, s. 37.
- <sup>13</sup> T. Corrigan, *The Commerce of Auteurism*, w: *Film and Authorship*, red. V. W. Wexman, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London 2003, s. 103.
- <sup>14</sup> Warto może tutaj przypomnieć, że James Ivory, Ismail Merchant i Ruth Praver – których nazwiska są niemalże znakiem firmowym tego kina – nie są rodowitymi Anglikami.
- <sup>15</sup> E. Królikowska-Avis, *Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90.*, Rabid, Kraków 2001, s. 36.
- <sup>16</sup> Por. J. Hill, *British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation*, w: *The British Cinema Book*, 3 wyd., red. R. Murphy, BFI, Palgrave, London, s. 15.
- <sup>17</sup> A. Holland, dz. cyt., s. 167.
- <sup>18</sup> Elżbieta Królikowska-Avis pisze o niej *rewelacyjna* i określa ją mianem *scenograficznego majstersztyku*, dz. cyt., s. 73.
- <sup>19</sup> E. Królikowska-Avis, dz. cyt., s. 73. Co ciekawe, nie tylko widzowie uznali film Holland za produkt *made in England*, ale uczyniła to także Karen Wells, autorka naukowego artykułu o filmie *Embodying Englishness: Representations of Whiteness, Class and Empire in The Secret Garden* (w: *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*, red. R. Carroll, Continuum, London, New York 2009, s. 123). Autorka, zaliczając film do nurtu *heritage cinema*, podaje Wielką Brytanię jako producenta filmu, kierując się zapewne przesądzeniem, że skoro film jest adaptacją angielskiej powieści, został zrealizowany w Anglii przy udziale brytyjskich filmowców i występują w nim brytyjscy aktorzy, to jest on produktem brytyjskim. Pomyłka ta jest dość symptomatyczna, biorąc pod uwagę fakt, że autorka podejmuje w artykule próbę udowodnienia, że film Holland prezentuje konserwatywną ideologię zawierającą się w nostalgicznej wizji brytyjskiej przeszłości imperialnej.
- <sup>20</sup> C. Bazalgette, T. Staples, *Unshrinking the Kids. Children's Cinema and the Family Film*, w: *In Front of the Children. Screen Entertainment and Young Audiences*, red. C. Bazalgette, D. Buckingham, BFI, London 1995, s. 96. Autorzy analizują między innymi kryteria, wedle których wybiera się dzielących aktorów do filmów familijnych. Piszą oni: *dziecięcy aktor w filmie familijnym miał być dla dziecięcego widza nie tylko źródłem narodowej lub etnicznej identyfikacji, ale miał także być seksualnie atrakcyjny dla widza dorosłego* (tamże). Opi-

- nią tę wspierają oni fragmentami filmowych recenzji Grahama Greena, który między innymi pisał, że ekranowy wizerunek Shirley Temple został tak *skalkulowany*, by był *atrakcyjny dla mężczyzn w średnim wieku* (tamże). Dla każdego, kto obejrzał choć jeden hollywoodzki film familijny jest chyba oczywiste, że stan rzeczy nie zmienił się aż tak bardzo od czasów Shirley Temple, choć oczywiście kanony urody zarówno kobiecej, jak i dziecięcej się zmieniły.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 96.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 97.
- <sup>23</sup> T. Elsaesser, *The Persistence of Hollywood*, Routledge, New York, London 2012, s. 291.
- <sup>24</sup> Tamże.
- <sup>25</sup> M. M. Davis, „*A Bit of Earth*”: *Sexuality and the Representation of Childhood in Text and Screen Versions of „The Secret Garden”*, „*The Velvet Light Trap*” 2001, nr 48, s. 52.
- <sup>26</sup> Davis, emerytowana profesor University of Ulster, wykladała także na amerykańskich uniwersytetach.
- <sup>27</sup> M. M. Davis, dz. cyt., s. 52.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 52.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 55.
- <sup>30</sup> Obecność „romantycznego trójkąta” w filmie Holland odnotowuje również w szkicu poświęconym adaptacjom *Tajemniczego ogrodu* Margaret Mackey, oceniając negatywnie tę zmianę w stosunku do pierwowzoru, podobnie zresztą jak zastąpienie trzęsieniem ziemi powieściowej epidemii cholery. M. Mackey, dz. cyt., s. 372.
- <sup>31</sup> V. Lebeau, *Childhood and Cinema*, Reaction Books, London 2008, s. 98.
- <sup>32</sup> P. Nodelman, M. Reimer, *The Pleasures of Children’s Literature*, Allyn and Bacon, Boston 2003, s. 96.
- <sup>33</sup> Spośród wielu tekstów poświęconych tej kwestii kilka zasługuje na szczególną uwagę, są to m.in.: L. T. Parsons, „*Otherways*” into the Garden: *Re-Visioning the Feminine in „The Secret Garden”*, „*Children’s Literature in Education*” 2002, nr 4, s. 247-68; L. Paul, *Enigma Variations: What Feminist Theory Knows about Children’s Literature*, w: *Children’s Literature.: The Development of the Criticism*, red. P. Hunt, London, Routledge 1990, s. 148-65.
- <sup>34</sup> S. Smith, *Opening up „The Secret Garden” (1993)*, w: *Film Moments. Criticism, History, Theory*, red. T. Brown, J. Walters, London, BFI, Palgrave 2010, s. 47.
- <sup>35</sup> J. Gillispie, *American Film Adaptations of „The Secret Garden”: Reflections of Sociological and Historical Change*, „*Lion and the Unicorn*” 1996, nr 1, s. 146.
- <sup>36</sup> Mackey krytycznie wypowiada się na temat tej zmiany, twierdząc że służy ona rozwinięciu romantycznej relacji pomiędzy Mary a Colinem, por. M. Mackey, dz. cyt., s. 373.
- <sup>37</sup> W tym kontekście jest zrozumiałe zastąpienie w filmie powieściowej epidemii cholery przez trzęsienie ziemi, które jest znacznie intensywniejszą figurą siły burzącej i niszczącej istniejący stan rzeczy. Wojcik zauważa, że w wielu filmach dla dzieci pojawia się motyw burzy i pioruna, który w podobnie gwałtowny sposób niszczy lub zmienia istniejący stan rzeczy (I. Wojcik-Andersons, dz. cyt., s. 21, przypis 4).
- <sup>38</sup> S. Smith, dz. cyt., s. 49.
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 145.
- <sup>41</sup> J. Gillispie, dz. cyt., s. 143. Podobną konstatację na temat powieściowej postaci Archibalda Cravena formułuje Roderick McGills, który pisze, że Burnett: *łagodzi wizję męskości. ...Ojciec odnajduje w sobie wewnętrzną harmonię, aby być zarówno ojcem, jak i matką. Odnajduje kontakt z kobiecą stroną samego siebie* (R. McGills, *Epilogue: „The Secret Garden” – Absence Makes the Heart Grow Fonder*, w: *Frances Hodgson Burnett’s „The Secret Garden”. A Children’s Classic at 100*, red. J. C. Horne, J.S.Sanders, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Toronto, Plymouth, UK 2011, s. 240).
- <sup>42</sup> J. Gillispie, dz. cyt., s. 142.