

Trylogia Billa Douglasa i granice realizmu społecznego

KAROLINA KOSIŃSKA

Lindsay Anderson rozpoznał z miejsca, że scenariusz wysłany mu przez Billa Douglasa to tekst autobiograficzny. Ku zdumieniu i przerażeniu samego Douglasa, który obawiał się tego rozpoznania, a opowieść o chłopcu opisaną w scenariuszu celowo zatytułował *Jamie*, aby odsunąć od siebie podejrzenia. Ale Anderson nie miał wątpliwości. Zaproponował też Douglasowi, aby zmienił nieco konstrukcję opowiadania, rezygnując z retrospekcji, a także żeby zmienił tytuł przyszłego filmu na dużo prostszy, bardziej szczery i wyrazisty – *My Childhood*¹. Douglas posłuchał jego rady. Niespełna godzinny film, który powstał na podstawie tegoż scenariusza, stał się pierwszą częścią tzw. trylogii Billa Douglasa, w której reżyser, przyjąwszy ostatecznie ton bardzo osobisty, odtworzył na ekranie swoje traumatyczne dzieciństwo i najwcześniejszą młodość. Jego opowieść kończy się w momencie, kiedy w życiu głównego bohatera, alter ego reżysera, pojawia się nadzieja na odmianę losu, na bliskość z innym człowiekiem i zgodę ze światem. Odtworzenie dzieciństwa okazuje się więc odtworzeniem traumy, a ponowne przejście przez piekło najwcześniejszych lat prowadzi do wyzwolenia się z niego. Douglas zrealizował trylogię, zachowując wręcz maniakalną wierność swej pamięci. Dzięki temu filmy te stanowią przekaz skrajnie subiektywny, projekcję skryzalizowanych już wspomnień, przefiltrowanych przez niewyrażoną dotąd wrażliwość osamotnionego dziecka. Jednocześnie jednak *My Childhood* (1972) i kolejne części trylogii, *My Ain Folk* (1973) i *My Way Home* (1978) uderzają surowym realizmem przedstawienia, wpisując się w charakterystyczną dla kina brytyjskiego konwencję realizmu społecznego, rozpoznawalną dla każdego, kto miał do czynienia z brytyjskim kinem społecznym. Z jednej strony więc obrazy podsuwane przez Douglasa mają wymiar poetycki czy symboliczny, wyrastają na metafory; z drugiej natomiast są to obrazy-konkrety, w których rzeczywistość górniczego miasteczka i egzystencji małego bohatera trylogii są ukazane bez upiększeń, z całym ich ubóstwem i brzydota.

Bohaterem trylogii jest Jamie. Poznajemy go jako dziesięcioletniego chłopca pod sam koniec II wojny światowej (Jamie stanowi alter ego reżysera, a ten urodził się w 1934 roku). Mieszka z babcią i bratem ciotecznym w niewielkim górniczym miasteczku. Tommy i Jamie zostali z babcią, gdy jak ich matki umieszczono w zakładzie dla obłąkanych. Ojcowie, choć od pewnego momentu znani chłopcom, nie zajmują się swoimi nieślubnymi synami, nie pomagają w ich utrzymaniu, nie interesują się ich bytem. Dzieci i staruszka żyją w skrajnym ubóstwie – w ich ma-

leńskim mieszkanku w robotniczym szeregowcu znajduje się zaledwie kilka najpotrzebniejszych sprzętów. Zamiast pościeli na łózkach leżą zszarzałe i brudne szmaty, w kominku pali się, kiedy zimno staje się nie do zniesienia i kiedy któryś z chłopców przyniesie z hałdy kilka grudek węgla. Na opał idą także resztki ubogich mebli. Nędza, a także zapewne stygmat bękartów spycha tę skromną rodzinę na margines lokalnej społeczności. Ale między Jamiem, Tommym i babcią istnieje silna więź. Dopóki ta więź trwa, dzieci mają poczucie względnej stabilności emocjonalnej.

Po śmierci babci Tommy zostaje umieszczony w domu dla sierot, a Jamie trafia do domu babki ze strony ojca. W tym momencie zaczyna się prawdziwy dramat: dojmujące osamotnienie dziecka, poczucie całkowitego odrzucenia, ciągły brak poczucia bezpieczeństwa i strach przed okrutną, apodyktyczną i chimeryczną babką stają się treścią drugiego z filmów trylogii. Matka ojca Jamie'ego (bo kobieta ta jest przede wszystkim matką swego syna, nigdy babcią wnuczka) znęca się nad chłopcem zarówno psychicznie, jak i fizycznie. Wprowadza do domu terror emocjonalny – obarcza wnuka winą i karze za „krzywdę”, jaką były dla jej ukochanego syna narodziny Jamie'ego; męża, łagodnego, schorowanego starca zadrecza przypomnieniem jego niegdysiejszej zdrady, dorosłych synów hołubi, pod warunkiem że w pełni podporządkowują się jej władzy. Momenty czułości wobec dziecka zdarzają jej się tylko wtedy, gdy za dużo wypije. Jamie „korzysta” ze swego nowego domu tylko wtedy, kiedy naprawdę musi i kiedy babka mu na to pozwoli. Wysiada przed progiem, w zimnie i w śniegu, włóczy się po okolicy, powraca pod drzwi dawnego mieszkania. Wobec układu sił w nowej rodzinie pozostaje całkowicie bezbronny; będąc świadkiem okrucieństwa, tchórzostwa i bezwolności we wzajemnych relacjach rodzinnych, sam staje się ich ofiarą. Bliskość odnajduje tylko w kontaktach z dziadkiem. Kiedy ten popełnia samobójstwo, a ojciec wyprowadza się, by zamieszkać z nową kobietą, Jamie zostaje odesłany z domu babki. Czarna furgonetka wiezie go, tak jak niegdyś jego brata, do domu dla osieroconych i opuszczonych dzieci.

Trzecią część trylogii, *My Way Home*, wypełniają kolejne etapy tułaczki chłopca. Życie w ośrodku, z jego uniformizacją i schematycznością, wydaje się spokojne i kojące w porównaniu z życiem w domu ojca, do którego w końcu wraca chłopiec. Ojciec, jak można zrozumieć, opuścił swoją „porządną” kobietę i wprowadził się do znienawidzonej przez matkę sąsiadki, z którą łączyły go kiedyś przygodne kontakty seksualne. Role się odmieniły – to nowa żona ojca terroryzuje teraz otoczenie, a babka, całkiem opuszczona, w zdewastowanym mieszkaniu, staje się ofiarą tego terroru. Piekło rodzinne pozostaje jednak wciąż takie samo. Spóźniona i jałowa troska ojca, jawna niechęć macochy i czułości babki mające na celu jedynie odkupienie jej niegdysiejszych okrucieństw – wszystko to stanowi dla Jamie'ego taką udrękę, że powraca on do ośrodka dla chłopców. Nie chroni go to przed kolejnymi upokarzającymi aktami miłosierdzia uspokajającymi sumienie filantropów. Jamie ucieka, brudny tuła się po noclegowniach, w końcu wraca do rodzinnego miasteczka, by znaleźć dom ojca i babki zarośnięty i zabity deskami. Nie ma już żadnego, nawet najgorszego miejsca na ziemi.

Paradoksalnie, a może właśnie w jedyny możliwy sposób, ów tytułowy, symboliczny powrót do domu ma źródło w ucieczce. W ucieczce ze Szkocji, z wyspy, z kontynentu. Jamie wstępuje do RAF-u i wraz ze swoją jednostką wyrusza do

Egiptu. Tam poznaje innego żołnierza, Roberta – wykształconego, interesującego się sztuką młodego Anglika. Powoli między rekrutami nawiązuje się przyjaźń. Po raz pierwszy Jamie ma z kim rozmawiać, ma towarzysza, na którego barki może zrzucić dziecięcą traumę. Ale w tej relacji jest coś więcej – dzięki Robertowi Jamie zyskuje dostęp do sfery sztuki. Ostrożnie, trochę po omacku, chłopak wkracza w świat, którego intuicyjnie pragnął, ale do którego nie miał prawa wejść. Marzył o kinie – wynajdywał więc fortele, byle móc dostać się do sali kinowej (czasem dwa puste słoki przyniesione bileterce sprawiały, że ta przymykała oko na brak biletu). Jedyna książka, jaką miał, *David Copperfield* Charlesa Dickensa, którą dostał od babci w prezencie, dawała mu możliwość ucieczki od rzeczywistości. Za pragnął być artystą, podczas gdy dyrektor ośrodka, do którego trafił Jamie, w pełni akceptował ten pomysł, macocha chłopca skwitowała go pogardliwym komentarzem: *Artystą? Nie przyłaż mi tu ze swoimi bzdurnymi wymysłami. Masz się zająć uczciwą robotą, w której pobrudzisz sobie ręce. Jakbyś miał być inny niż reszta, urodziłbyś się inny niż reszta. To jest twoje miejsce w życiu.* A jednak Jamie’emu udaje się przezwyciężyć fatum własnego „urodzenia”. Robert ofiarowuje mu dom. Zarówno w dosłownym, jak i symbolicznym znaczeniu. Powrót staje się możliwy. Douglas kończy trylogię obrazem kwitnącego sadu – prostym, czytelnym symbolem nadziei.

Historia Jamie’ego jest historią samego Douglasa, a kolejne sceny trylogii – dokładną projekcją wspomnień reżysera czy też ich odtworzeniem na ekranie. Nie przed kamerą, ale właśnie na ekranie, bo o wierności „oryginalnej” materii tych wspomnień świadczy nie odegranie wydarzeń czy podobieństwo miejsc i przedmiotów w kadrze do tych, które zapamiętał Douglas, ale wartości czysto filmowe: kompozycja kadru, czas trwania ujęć i tempo montażu, faktura obrazu, kontrast światła i cienia. Filmy te mają nie tylko odtwarzać dzieciństwo autora, ale też pełnić funkcję wehikułu, który jest zdolny przekazać widzowi emocje małego Billa, pokazać nam w obrazach świat taki, jakim widział go chłopiec.

Rzecz w tym, że owe obrazy, skrajnie subiektywne, nierzadko poetyckie, uderzają konkretnością i realizmem, czasem wręcz naturalizmem przedstawienia rzeczywistości szkockiej górniczej wsi z pierwszych lat po wojnie. Widz staje więc przed dylematem: czy to, co ogląda, ma traktować jako subiektywną wizję dramatycznych wspomnień reżysera, czy jako możliwie obiektywne przedstawienie pewnej sytuacji społecznej z całym autentyzmem jej realiów. Być może takie pytanie w ogóle jest bezzasadne, być może nie ma tu sprzeczności, a subiektywność i obiektywność przekazu (jeśli ten ostatni jest w ogóle możliwy do osiągnięcia) mogą stanowić jedno, jak dwie strony kartki papieru. Będąc przykładem kina skrajnie osobistego, trylogia Billa Douglasa jednocześnie wpisuje się w konwencję realizmu społecznego i się jej wymyka. Łącząc specyfikę (czy też estetykę) tej konwencji z wyraźnie subiektywną wizją, Douglas potwierdził, że możliwe jest rozszerzenie granic realizmu społecznego, przesunięcie ich w stronę kina artystycznego, zwykle kojarzonego z wizyjnością i hermetyczną, autorską perspektywą.

Kiedy, powiedzmy, piszę scenę z moim dziadkiem siedzącym przy stole (...) to jeśli ta scena, to moje pisanie, ma mieć dla mnie sens, muszę całkowicie zanurzyć się w atmosferę pokoju, w którym siedzi dziadek. Nawet jeśli jestem teraz tutaj (...) Kiedy staram się na nowo uchwycić smak czegoś – atmosferę pokoju – jego zapach powraca do mnie. I kiedy widzę człowieka, który ma być moim dziadkiem,

*hipnotyzuję go, żeby naprawdę się nim stał. I on tam siedzi, a ja przychodzę, patrzę w wizjer kamery i szukam na nowo tych emocji, które odczuwałem, pisząc tę scenę. (...) A więc odtwarzam to, co naprawdę wtedy czułem – śmiałem się w tym momencie, w którym śmiałem się wtedy, płakałem w tym momencie, kiedy płakałem wtedy – naprawdę przez to wszystko przeszedłem. Jestem wszystkimi postaciami, i przywracam wszystko na nowo. Kiedy tego nie czuję, wiem, że jest tu jakieś kłamstwo*².

Metoda pracy Douglasa na planie, jego „trudny charakter” były niezmiernie uciążliwe i trudne dla całej ekipy. Ogromne napięcie, poziom oczekiwań reżysera, jego niemożność porozumienia z innymi, presja, jaką stwarzał i jego nierzadko brutalne traktowanie współpracowników sprawiły, że praca nad kolejnymi filmami trylogii dla wielu była doświadczeniem traumatycznym. Andrew Noble zrzuca to na karb właśnie owego „zanurzenia” w pamięci, obsesyjnej walce o prawdziwość przywoływanych emocji: Douglas tak mocno współodczuwał z odtwarzanymi postaciami, tak intensywnie przeżywał przeszłość, że nie był w stanie komunikować już swoich oczekiwań, a ekipę traktował z bezzwzględną obojętnością³. Swoim aktorom, najczęściej nieprofesjonalnym, amatorom, nie dawał scenariusza do przeczytania. Chciał, by reagowali na wskazówki reżysera tu i teraz, ze świeżością, która zniknęłaby, gdyby mieli czas na zinterpretowanie sceny i opracowanie własnej reakcji na nią. Aktorzy mieli wzbudzać w sobie prawdziwe emocje – Douglas chciał, by przed kamerą nie tyle grali, ile właśnie ujawniali owe całkiem autentyczne emocje.

Dla Douglasa, jak wspominają jego współpracownicy, taki powrót to przeszłości i wskrzeszenie jej na ekranie był doświadczeniem niezwykle bolesnym – musiał przecież na nowo przeżyć koszmar dzieciństwa i odtworzyć swoje cierpienie tak, by każdy z widzów mógł w nie uwierzyć. Pierwszym etapem tego (z pewnością autoterapeutycznego) działania było zapisanie obrazów pamięci w formie scenariusza. Douglas w sensie dosłownym napisał swoje filmy – scenariusze bowiem, mając charakter bardzo liryczny, napisane niemalże poetycką angielszczyzną, uderzają jednocześnie ogromną oszczędnością i trafnością opisu poszczególnych scen. Trafność ta nie polega wcale na plastyczności, ale raczej na precyzyjnej skrótowości. Widoczna w scenariuszach pewność Douglasa co do kształtu poszczególnych kadrów, ujęć, sekwencji być może świadczy o sile, z jaką przywoływane wspomnienia wyryły się w pamięci reżysera. Tak jakby spisywał sceny od lat rozgrywające się wciąż i wciąż w jego głowie.

Przeniesienie na ekran tak wyrazistych obrazów musiało być jednocześnie zadaniem prostym (skoro scenariusze tak bezpośrednio opisywały metodę rozwijania narracji) i niezwykle trudnym. Wymagało to przecież doskonałej komunikacji zarówno z ekipą techniczną pracującą przy kolejnych filmach, jak i z aktorami, którzy siłą rzeczy, nie mając (najczęściej) żadnego doświadczenia ani wiedzy na temat gry aktorskiej, brali na siebie odpowiedzialność za prawdziwość przeżycia, które przekazywali. Opisując problemy we współpracy Douglasa z Brandem Thumimem, montażystą *My Childhood*, Andrew Noble pisał: *Thumin*⁴ *zdawał sobie sprawę, że odtworzenie przeszłości przez Douglasa jednocześnie fascynowało go, jak i odpychało, co miało zgubny wpływ na proces montażu. Pisząc scenariusze, Douglas miał jak gdyby transowy dostęp do własnej przeszłości. Przy montażu jednakże ten problematyczny dar stał się antyproduktywny. Jak mówił Thumin: „Próbując na*

nowo pochwycić esencję czasu minionego, [Douglas] rozbudził w sobie pragnienie, aby znów tam się znaleźć, przez co cały projekt przestał być filmem, a stał się czymś innym”. Temu niepraktycznemu zanurzeniu w przeszłość towarzyszył pewien kontrimpuls, jako że dla Douglasa, który przecież odtwarzał najbardziej wyrazisty i najboleśniej okres swojego dzieciństwa pod dachem babci Douglas, „zatknięcie się z gotowym materiałem było tak głęboko wstrząsające, że nie był w stanie go oglądać”⁵.

Można chyba powiedzieć, że Douglas po prostu filmował swoją pamięć. W tym sensie jego trylogia ma charakter silnie dokumentalny. Pokazuje przecież to, co zdarzyło się naprawdę⁶ i to dokładnie w tym miejscu, które można zobaczyć na ekranie (o czym w dalszej części tekstu). Ale ów dokumentalizm nie jest oczywisty, jako że filtrem, przez który przechodzą obrazy przeszłości, jest traumatyzowana pamięć Douglasa, przywołana wrażliwość małego Billa. Tym bardziej że reżyser buduje swoje filmy, rezygnując z reguł klasycznej, przezroczystej narracji. Tkanę jego trylogii stanowią obrazy-znaki. Nie same zdarzenia ułożone w ciąg przyczynowo-skutkowy, ale pewne zapamiętane sytuacje ujawniające układy relacji między ludźmi, gesty świadczące o przeżyciach i emocjach. Jak pisze Rhys Graham: *Oto soczewka pamięci i percepcji dziecka. Dla Jamie’ego, tak jak i dla jego brata, a także dla widza, nieistotne jest, dlaczego rzeczy dzieją się w taki sposób, w jaki się dzieją. Ważne są emocje i reakcje sensoryczne, które uruchamiają. Ważne jest to, że rzeczy te dzieją się, a życie toczy się dalej*⁷.

Obrazy zdarzeń w trylogii uderzają skondensowaniem i oszczędnością – pełnią raczej funkcję skrótowych znaków, w których jest kodowany pewien jasno określony sens. Wszystkie działania bohaterów, ich gesty i słowa zostały sprowadzone do minimum, wyczyszczone ze wszystkiego, co mogłoby rozcieńczać ich esencję. Douglas stosuje perspektywę dość ograniczoną, ściśle podporządkowaną logice opowiadania. Znaczenia nie wypływają tu z rejestracji nieupozowanej rzeczywistości – to one, zaprojektowane z góry przez autora, decydują o jej kształcie, redukując ją tylko do tych elementów, które są autorowi absolutnie niezbędne do tego, by mógł szczerze (we własnym odczuciu) opowiedzieć osobistą historię. Jednocześnie, mimo precyzji narracji Douglasa, widz jest pozostawiony własnym domysłem, jak łączyć poszczególne sceny i sytuacje, jak tłumaczyć sobie ich współzależność, jak rozumieć motywacje bohaterów.

Dobrym przykładem jest jedna ze scen *My Childhood* najlepiej ukazujących poetykę Douglasa: mały Jamie wraca do zimnego, ogołoconego ze sprzętów mieszkania, w którym na swoim bujanym fotelu siedzi owinięta w koce i chusty zziębnięta babcia braci. Jamie podchodzi do stołu, chwytając kubek, z którego sterczą zeschnięte kwiaty przyniesione przez Tommy’ego z grobu matki, i wyrzuca jego zawartość na podłogę. Później napełnia kubek wrzątkiem z blaszanego czajnika, aż woda przelewa się przez brzegi i zalewa stół. Jamie wylewa i tę wodę, a narzany w ten sposób kubek wkłada w zgrabiałe dłonie staruszki i obejmuje je własnymi, małymi i brudnymi dłońmi. W każdym z następujących po sobie kadrów tej sceny, tak jak i w każdym z gestów chłopca, zamyka się szersza opowieść. Douglas najpierw pokazuje w zbliżeniu zwiędłe kwiaty, w kolejnym ujęciu wprowadza postać Jamie’ego, który wyrzuca kwiaty na podłogę, następnie znowu w zbliżeniu ukazuje ręce chłopca nalewającego wodę do kubka i wylewającego ją, w szerszym planie przedstawia chłopca idącego ku babci, a w końcu w bliskim planie koncen-

truje się na dłoniach obydwojga bohaterów. Nie ma tu żadnej psychologii, kamera ani przez chwilę nie obserwuje twarzy chłopca, skupiając się tylko na jego gestach. To właśnie gesty opowiadają te szerszą i ukrytą pod powierzchnią obrazu historię – ujawniają surową, pozbawioną sentymentalizmu bliskość dziecka i staruszki, obojętny stosunek Jamie'ego do przedmiotów i otaczającej go materialnej rzeczywistości i instynktowne poczucie odpowiedzialności za bliską osobę. Przedmioty zaś pełnią funkcję znaków, które kumulują sensory – „przytrzymane” w kadrze zwiędłe kwiaty mówią o śmierci matki Tommy'ego, o jego pamięci i o niepamięci Jamie'ego. Starcze dłonie babci i brudne dłonie chłopca (sprowadzone tutaj do poziomu przedmiotów-znaków) mówią nie tylko o relacji tych dwojga, ale i o nędzy, w jakiej przyszło im żyć.

Przytoczona scena, niezwykle skrótowa i oszczędna, nie ma nic z impresyjności czy oniryczności, tak często kojarzonych z narracją podporządkowaną subiektywnym przeżyciom opowiadającego. Owszem, to osobiste wspomnienia dyktują kształt poszczególnych scen i kadrów, ale obraz serwowany przez Douglasa ma wymiar konkretny, skupiony na behawioralnym aspekcie ludzkiego funkcjonowania.

Wydaje się, że ta skrótowość i konkret obrazów mają również związek z pamięcią i jej mechanizmami. Narracja trylogii Douglasa jest fragmentaryczna, skoki między poszczególnymi ujęciami i scenami przypominają skoki pamięci, przywoływanie, nieco automatyczne, wspomnień zakodowanych bardziej w obrazach sytuacji niż w samych zdarzeniach. Jak zauważa Graham: *Działając niejako w szczelinach pamięci, wyobraźni i realizmu, Douglas dostarcza widzowi ledwie mignięcia, momenty lśnienia pojedynczych wydarzeń umiejscowionych w kontekście całego życia*⁸. Dopowiedzeniem mogą być słowa Mamouna Hassana, ówczesnego dyrektora produkcji w British Film Institute, gorąco wspierającego kolejne projekty Douglasa: *Kiedy reżyserował, nie myślał o tym, jakie znaczenie ma nieść dana scena ani o dramatycznej strukturze gry aktorskiej. Tu chodziło o chwilę, o jakiś rodzaj blizny, kadr, który starał się rozpoznać. (...) To właśnie tych niezwykle intymnych, osobistych blizn pozostawionych w jego umyśle poszukiwał, kiedy reżyserował poszczególne ujęcia. To styl opowiadania dość odmienny od stylu przeciętnego brytyjskiego filmu, zwykle zorientowanego na fabułę, a nie na obraz. Jego praca jako filmowca przypominała metodę malarza, który pracuje sam w swoim studio; nawet jeśli wokół Douglasa było pięciu czy siedmiu członków ekipy, Bill starał się znaleźć własne ujęcie. A to było niekomunikowalne*⁹.

Skondensowanie i skrajny minimalizm w estetyce sprawiają, że widz ma szansę poznać emocje zapamiętane i przekazywane przez Douglasa i zanurzyć się w nich tylko wtedy, gdy niejako „odklei” się od ekranu. John Caughie, w jednym z nielicznych teoretycznych esejów poświęconych twórczości reżysera, pisze o „dialektycznym napięciu” między spowodowanym przez estetykę dystansem dzielącym widza i filmy trylogii a wrażeniem intensywnej intymności tychże filmów¹⁰. Badacz przywołuje tutaj zarówno metody rosyjskiego formalizmu, jak i kategorię *gestus* zapożyczoną od Bertolda Brechta i Waltera Benjamina, w której *w wysoce sformalizowanym pojedynczym działaniu kondensuje się złożone doświadczenie człowieka, a także kontekst społeczny i rodzinny tego doświadczenia*¹¹. Niewątpliwie w trylogii Douglasa widz nieustannie jest dystansowany wobec opowiadanej historii i jednocześnie tylko owo oddalenie może mu ukazać w całej pełni świat

przeżyć małego Jamie'ego. Paradoksalnie więc warunkiem bliskości jest pozbawiona sentymentalizmu obcość.

Ale Caughie pisze też, że twórczość Douglasa nie ma nic wspólnego z brytyjską tradycją realistyczną, a swoje wnioski podpiera wyżej wymienionymi asocjacjami. Tyle tylko, że w pierwszym, choćby i naskórkowym odbiorze trylogia zdaje się dziełem na wskroś realistycznym, osadzonym wprost w ikonografii i estetyce typowej dla realizmu społecznego. Co więcej, sama metoda pracy reżysera i jego obsesyjne pragnienie wierności wobec rzeczywistości zmusza widza do widzenia w tych trzech filmach nawet nie tyle autobiografii, ile skrupulatnie przeprowadzonego zapisu doświadczenia konkretnego z całym autentyzmem miejsca, czasu i zdarzeń.

Aby wierność opisu świata dzieciństwa była pełna, Douglas zdecydował się realizować swój film w autentycznych plenerach, w rodzinnym Newcraighall. Jak się okazało, zdążył w ostatnim momencie – kiedy zaczynał zdjęcia, podjęto już decyzję, by zburzyć domostwa pozostałe z czasów, gdy Bill był małym chłopcem. Na skutek bliskości kopalni pod wioską utworzyły się szczeliny i teren zaczął się zapadać. Mieszkańcy mieli zaledwie kilka tygodni na wyniesienie się ze swoich domów. Jak wspominał Douglas¹², kiedy realizowano zdjęcia, Newcraighall było już w dużej części opuszczone, co oczywiście ułatwiało filmowanie w plenerze. Trzeba było jednak się spieszyć, zanim nadjechały buldożery mające zmieść z powierzchni ziemi relikty zniszczonej górniczej wioski.

Warto pamiętać, że Douglas nie filmował takiej wioski, jaką była ona w czasie jego dzieciństwa. Powrócił do niej po prawie 30 latach – i ten dystans znów poszerza granicę dokumentalizmu trylogii. Newcraighall być może wygląda niemalże tak samo, ale jest przecież starsze, bardziej zniszczone; przystosowanie plenerów i wnętrza domów do zapamiętanych obrazów z lat 40. nieuchronnie wprowadzało element fikcji. Miejsca oglądane w trylogii Douglasa są więc autentyczne, a jednocześnie mają na sobie stempel kreacji. To jedynie odtworzenie miejsc – tak jak zdarzenia oglądane na ekranie są jedynie odtworzeniem, nawet jeśli bardzo wiernym, przeszłości reżysera.

Jak wspominałam, Douglas do większości ról zaangażował aktorów nieprofesjonalnych, często okolicznych mieszkańców. Z poszukiwaniami chłopców, którzy mieli zagrać Jamie'ego i Tommy'ego wiąże się zabawna anegdota. Reżyser wyruszał właśnie do jednej z lokalnych szkół, by przy pomocy dyrektora placówki znaleźć odpowiednich kandydatów. Kiedy czekał na przystanku, podeszło do niego dwóch wążających się po ulicy chłopców, najpewniej wagarowiczów. Poprosili go o papierosa, Douglas oczywiście odmówił, ale wdał się z nimi w rozmowę. Po chwili zrozumiał, że nie musi już nigdzie jechać, że oto stoją przed nim idealni Jamie i Tommy. Zaproponował im role w filmie, obaj przytomnie zapytali, ile na tym zarobią. Douglas rzucił bez namysłu: *ze cztery funty*. Chłopcy byli zachwyceni tak wysokim honorarium. Poprosił ich o nazwiska i adresy. Jak się później okazało, mniejszy z nich czujnie podał fałszywy adres, ale zdeterminowanemu reżyserowi udało się odnaleźć chłopaka. W ten sposób Stephen Archibald został zaangażowany do roli Jamie'ego, a Hugh Restorick do roli jego brata, Tommy'ego¹³.

Douglas zapewne wyczuwał, że obaj jego młodzi aktorzy mogą odegrać swoje role w sposób intuicyjny, skoro żyli i wychowywali się w podobnych warunkach i w podobny sposób, jak żył mały Bill dwadzieścia kilka lat wcześniej. Douglas wspominał, że rozumieli się z Archibaldem właściwie bez słów: *No còz, Stephen*



My Childhood, rež. Bill Douglas (1972)



My Ain Folky, rež. Bill Douglas (1973)

bardzo przypominał mnie samego. Było w nim jakieś wycofanie, jakaś introspektywność, które i ja kiedyś w sobie miałem, i chyba mam także dziś. Nie trzeba mu było zbyt wiele tłumaczyć. Mogłem po prostu podejść do niego i powiedzieć: „Stephen, chciałbym, żebyś podszedł tutaj i zrobił to lub tamto”; patrzyłem mu w oczy i widziałem, że wie dokładnie, o czym mówię¹⁴.

Archibald poprowadził trylogię od pierwszej do ostatniej sceny. To na nim spoczywał ciężar oddania trudnych i złożonych emocji małego Billa i rzeczywiście jest godne podziwu, z jakim wyczuciem i mocą udźwignął i odegrał swoją rolę. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że zwyczajnie będąc przed kamerą, Archibald – niemający przecież żadnego doświadczenia aktorskiego i podporządkowany metodzie pracy Douglasa z aktorami – w dużym stopniu grał samego siebie. Przy tym „grał” nie jest tu najważniejszym słowem, skoro reżyser zakazywał „gry”; być może lepiej będzie powiedzieć, że mały Stephen odsłaniał samego siebie, tak jak i odsłaniał postać Jamie’ego/Billa (Dokładnie taki sam mechanizm dotyczy miejsc ukazanych w filmie – odsłaniają zarówno same siebie, jak i przestrzeń, w której rozgrywał się dramat małego Douglasa). Znowu zasada dokumentalizmu zostaje rozszerzona czy też w twórczy sposób zakłócona, skoro ostatecznie świadomy przyjętej strategii Douglasa widz, choć wie, że film opowiada o autentycznym doświadczeniu dziecka, zaczyna mieć problem z określeniem, o którym dziecku mowa.

Ów niejednoznaczny dokumentalizm nie przekreśla jednak wcale konwencji realizmu społecznego, w którą trylogia Douglasa, moim zdaniem, mimo owej niejednoznaczności się wpisuje. Widz znający, nawet pobieżnie, najważniejsze, sztandarowe dzieła brytyjskiego realizmu społecznego, rozpoznaje tutaj podobne tropy, ikonografię, środki stylistyczne. Nie ma potrzeby, aby przywoływać w tym miejscu wypracowane już definicje realizmu społecznego (próbowałam je zresztą zebrać przy okazji innego tekstu¹⁵) – ważniejsze okazują się same filmy składające się na to, co zwykło się z tym nurtem kojarzyć: filmy dokumentalistów skupionych w latach 30. w GPO Film Unit Johna Griersona, dokumenty realizowane i pokazywane w latach 50. w ramach ruchu Free Cinema, fabularne próby Młodych Gniewnych z następczej dekady, kino Kena Loacha i Mike’a Leigh, z których pierwszy zaczął telewizyjną i filmową karierę w połowie lat 60., a drugi na początku 70. Mimo napięć światopoglądowych między ich twórcami (przykładem niech będzie chociażby wojownicze nastawienie sygnatariuszy manifestu Free Cinema wobec Griersona i jego współpracowników) czy oczywistych różnic w podejściu do materii filmowej i powinności kina (całkiem odmienna stylistyka i polityka filmów Loacha czy Leigh, twórców zwyczajowo ze sobą zestawianych) korpus tych dzieł pozwolił na skryształowanie się pewnej konwencji realizmu społecznego, dziś już dość wyraźnie skodyfikowanej, choć nadal dynamicznie się zmieniającej.

Najogólniej mówiąc, filmy dające się wpisać w nurt brytyjskiego realizmu społecznego łączy kilka cech: są to filmy opowiadające o doświadczeniu jednostki, której sposób życia, bycia i wszelkie doświadczenia są zdeterminowane przez rzeczywistość społeczną (nierzadko też polityczną), w której żyje, przy czym owa rzeczywistość społeczna zwykle jest dla tej jednostki nieprzyjemna, co powoduje swego rodzaju opresję systemu klasowego. Kino to koncentruje się na doświadczeniu niższych warstw społecznych, zwłaszcza klasy robotniczej i przeważnie stara się przyjmować punkt widzenia jej przedstawicieli (niezależnie od pochodze-

nia klasowego samych filmowców – może to budzić pewne kontrowersje i podejrzania o protekcyjne traktowanie bohaterów filmowych, lokowanych wśród niższych warstw, w imieniu których chcą mówić przedstawiciele klas wyższych). W konwencję realizmu społecznego jest więc wpisana nie tylko diagnoza, ale i ideologiczna interpretacja danego porządku społecznego – mimo postulowanego obiektywizmu czy też prawdy przedstawienia zwykłej rzeczywistości zwykłych ludzi, kino to zawsze w mniejszym lub większym stopniu ocenia ów porządek, ujawniając najczęściej wyraźnie lewicowe postawy jego twórców. W tym sensie jest to kino zaangażowane, często wręcz polityczne.

Brytyjskie filmy realizmu społecznego czerpią ze wspólnego zbioru tropów ikonograficznych. Decyduje o tym przede wszystkim sama sceneria; w ogromnej większości akcja tych filmów została umiejscowiona w dzielnicach robotniczych, a te, uogólniając, nie różniły się od siebie tak bardzo. Typowy obraz kojarzący się z kinem tego rodzaju to szereg ceglanych, identycznych domków wyznaczający topografię miejsc przedstawionych i scenerię życia bohaterów. Oczywiście osiedla robotnicze zmieniały się z biegiem czasu – w pewnym momencie bliźniacze piętrowe domki zostały zastąpione blokami-molochami, czemu towarzyszył też proces zmian w relacjach w obrębie społeczności (doskonale to widać w bardziej współczesnych filmach realizmu społecznego, chociażby w *Nic doustnie / Nil by Mouth* Gary’ego Oldmana z roku 1997 czy *Fish Tank* Andrei Arnold z roku 2009).

Typowe jest jednak estetyczne wygrywanie tego typu przestrzeni – dawniej, w dokumentach Free Cinema czy w fabułach Młodych Gniewnych, dominowało spojrzenie raczej afirmatywne, wynikające z postulatu szukania „poezji dnia powszedniego”, natomiast z biegiem czasu obraz robotniczej dzielnicy jawi się jako oskarżenie, czy też może świadectwo upadku etosu klasy.

Ale dla kina realizmu społecznego jest charakterystyczna także pewna faktura i moc obrazu trafnie uchwycone w angielskim określeniu *brit-grit*, sugerującym chropawość, ziarnistość i bezkompromisowość tychże filmów (*grit* znaczy tyle, co piasek, żwir, ale i zdecydowanie, mocny charakter, determinacja).

My Childhood, *My Ain Folk* i *My Way Home* wyraźnie wpisują się w przytoczoną wyżej charakterystykę. Jednak trylogia Billa Douglasa wydaje się wiele zawdzięczać także estetyce fotografii takich brytyjskich artystów, jak Tony Ray-Jones, Chris Killip czy Don McCullin (choć nie udało mi się ustalić, czy reżyser rzeczywiście inspirował się ich pracami). Kadry Douglasa, w czerni i bieli, mają podobną surowość, w równym stopniu łączą wnikliwą obserwację nieupozoowanej rzeczywistości i ostateczną jej estetyzację przez niezwykle przemyślaną kompozycję kadru. Filmy te w żadnym razie nie oferują widzowi obserwacji „strumienia życia” tak często kojarzonej z konwencją realistyczną. Nie ma tu także rozbudowanej głębi ostrości sugerującej poszerzenie pola widzenia widza, ani iluzji zwiększonego realizmu przedstawienia. Plany Douglasa często bywają płaskie, nad wyraz oszczędne i surowe; w jego kadrach trudno znaleźć jakiegokolwiek przypadkowy element. Co więcej, reżyser nie cofa się przed użyciem środków dystansujących widza, budujących efekt obcości. Do nich należy na przykład zatrzymanie ruchu postaci – nie przez zatrzymanie w stop-klatce, ale przez zastygnięcie aktorów w wyznaczonej pozie. To znieruchomienie, wyraźnie zauważalne, powtarza się kilkakrotnie we wszystkich trzech filmach. Do strategii dystansacyjnych można także zaliczyć całkowitą rezygnację w szeregowaniu scen w porządku przyczynowo-

skutkowym. Trylogia przypomina ciąg obrazów, niemalże fotograficznych, nieruchomych, skondensowanych. Odczytanie ich zestawień to trudne zadanie, bo Douglas właściwie rezygnuje z wszelkiego opisu czy ekspozycji, koncentrując się na wzmocnieniu wewnętrznego znaczenia i mocy poszczególnych kadrów i ujęć. Stosuje długie ujęcia, ale jednocześnie „wycina” wszystko, co pomiędzy nimi, maksymalnie zagęszcza narrację tylko do tych zdarzeń i obrazów, które – jak można sądzić – subiektywnie uznał za najważniejsze dla własnej pamięci, a które niekoniecznie ułatwiają widzowi bezwiedne zanurzenie się w tej opowieści. Praca pamięci Douglasa staje się pracą odszyfrowywania sensów przez oglądającego.

Osobisty ton kolejnych części trylogii nie przekreśla jednak wagi społecznego aspektu dramatu chłopca. Filmy Douglasa w równym stopniu opowiadają o jednostkowej rozpaczliwej sytuacji małego Billa/Jamie’ego, jak i o niezawinionej nędzy dziecka, rodziny i całej społeczności, za którą to nędzę można winić tylko pewien system, układ klasowy i zaniedbanie grupy społecznej pozbawionej przywilejów przez tę rządzącą, która tymi przywilejami może się cieszyć. To w końcu filmy o marginalizacji pewnego świata konkretnej społeczności, o fałszywości i nieefektywności instytucji pomocy społecznej czy tych, którzy czerpią dobre samopoczucie i spokój ducha z filantropii. Więcej: to filmy, które jak zauważył Andrew Noble, doskonale ujawniały „spisek” sztampowego szkockiego folkloru na pokaz (*tartanry*), klasowego systemu społecznego i imperializmu¹⁶. Również w tym sensie, jako radykalny komentarz do konkretnej sytuacji politycznej i jej społecznych konsekwencji, trylogia Douglasa rysuje się jako przynależna do konwencji realizmu społecznego.

Co ciekawe, jak pisze Noble, w ówczesnym brytyjskim środowisku filmowców zaangażowanych Douglas wcale nie był postrzegany jako postępowiec czy radykał: *nie realizował żadnego z teoretycznych przepisów na politycznie radykalną estetykę, których orędownicy uważali go w rezultacie albo za nudnego realistę, albo też za wybujalego poetę należącego do świata komercji, którym oni gardzili. Nie dostrzegali w jego pracy niczego z formalnego nowatorstwa, które jak wierzyli, polega na kreacji estetycznego mikrokosmosu, z którego wyrośnie przyszły makrokosmos polityczny*¹⁷. Historia opowiedziana przez Douglasa miała też pewną ideologiczną skazę: *Jeśli w 1972 roku dzieła Douglasa były widziane przez filmowych radykałów z kręgu British Film Institute jako formalnie konserwatywne, to „My Way Home”, w którym bohatera z klasy robotniczej ratuje interwencja klasy wyższej, kierując go w stronę osobistego rozwoju w dziedzinie kultury „wysokiej”, musiał budzić ich skrajną nienawiść. Ówczesni szkoccy wyznawcy marksizmu teoretycznego z pewnością dołączyliby również swoją wściekłość spowodowaną tym, że Robert [przyjaciel Jamie’ego poznany w Egipcie, której to postaci pierwowzorem był realny towarzysz życia Douglasa, Peter Jewell – przyp. K. K.] był Anglikiem*¹⁸. Takie wzburzenie środowiska radykalnych filmowców świadczyłoby jedynie o tym, że niezależnie od konwencji realistycznej wierność realiom nie była dla nich priorytetem, że ideologia stała przed „prawdziwością” przedstawianego świata. Douglas rzeczywiście widział w przyjaźni z wykształconym Anglikiem z dobrego domu szansę na wyjście ze swojej traumy, rzeczywiście szukał w sztuce, a nie w zmianie porządku społecznego, zbawienia dla siebie. Ten rodzaj indywidualizmu, buntu przeciw tym, którzy chcieli mieć na bunt monopol, ostatecznie okazuje się skrajnie polityczny, bo nie daje się podporządkować żadnej doktrynie.



My Way Home, rež. Bill Douglas (1978)

Czy trzy wyjątkowe, bezkompromisowe dzieła Douglasa można uznać za przynależne do realizmu społecznego? Myślę że tak, jeśli rozszerzymy jego granicę na tyle, aby obejmował również takie teksty filmowe, których estetyka podlega subiektywnej wizji autora, przy jednoczesnym wysunięciu na możliwie bliski plan kwestii społecznych i wykorzystaniu specyficznej ikonografii i obrazowania kojarzonych z realizmem społecznym. Przyjmując takie założenie, możemy włączyć w obręb realizmu społecznego również i inne ważne dzieła z ostatnich 30 lat, takie jak *Ostatni z Anglików* (*The Last of England*, 1988) Dereka Jarmana, *Nazwij to snem* (*Ratcatcher*, 1999) Lynne Ramsay, *Wonderland* (1999) Michaela Winterbottoma, *Głód* (*Hunger*, 2008) Steve'a McQueena czy *The Arbor* (2010) Clio Barnard. Wszystkie te filmy mają charakter bardzo osobistych, nierzadko poetyckich wypowiedzi autorskich, wskutek czego bliżej im do kina artystycznego niż do zgrzebnej formuły realizmu społecznego. A jednak wydaje mi się, że i one powinny się znaleźć w kanonie owej formuły, jako że w twórczy sposób ją rozwijają, dyskutują z nią i nie pozwalają całkiem zakrzepnąć. Być może sednem sprawy jest nie to, co pokazuje filmowiec, ale w jaki sposób to czyni. Jarman operuje przecież obrazami rozpadu brytyjskiego krajobrazu społecznego w dobie późnego thatcheryzmu, filmując rozległe industrialne *wastelands* i ludzi, którzy znaleźli się na marginesie społeczeństwa. Ramsay, przyjmując perspektywę chłopca i stosując oniryczny kamuflaż, ukazuje codzienność szkockiej ulicy w czasie tzw. zimy niezadowolenia (z 1973 r.). Winterbottom, koncentrując się na życiu zwykłej rodziny z londyńskiego osiedla, prezentuje szerszą panoramę barwnego, ale i naznaczonego smutkiem Londynu lat 90. McQueen w radykalnie minimalistyczny i brutalny sposób przedstawia strajk głodowy irlandzkich więźniów politycznych w brytyjskim więzieniu. Barnard przywołuje życiorys pochodzącej ze slumsów i piszącej o slumsach angielskiej dramatisarki Andrei Dunbar. Wizyjny, autorski, często bardzo poetycki charakter tych filmów wiąże się nie z tym, co pokazano na ekranie, ale z tym jak skomponowano i zestawiono obrazy rejestrujące rzeczywistość. Tematy tych filmów odnoszą widzów bezpośrednio do realizmu społecznego, natomiast przyjęta stylistyka stanowi twórcze przetworzenie jego klisz estetycznych. Każdy z tych filmów – a przywołuję tylko te tytuły, które mieli szansę zobaczyć polscy widzowie – jednocześnie jest filmem artystycznym, autorskim, ale też nosi wyraźne piętno realizmu społecznego.

W książce *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*¹⁹ Samantha Lay posługuje się określeniem „społeczne kino artystyczne”, odnosząc je przede wszystkim do brytyjskich filmów z lat 80. XX wieku, takich jak wspomniane *The Last of England* Jarmana, *Letter to Brezhnev* (1985) Chrisa Bernarda czy też do filmów Mike'a Leigh. Lay pisze o obrazach dystopii i o grotesce czy surrealizmie, dzięki którym granice kina społecznego zostały przesunięte w stronę artystycznego kina autorskiego. Nie wspomina natomiast o Douglasie (jak zresztą większość przekrojowych opracowań historycznych kina brytyjskiego), choć jego trylogia w oczywisty sposób nawet nie tyle mieści się w stosowanej przez Lay kategorii, ile po prostu ją buduje. Co więcej, trudno nie odnosić onirycznej wizji prezentowanej przez Ramsay w *Nazwij to snem* do wizji Douglasa (podobieństwa nie kończą się wcale na wykorzystaniu perspektywy dziecka i na osadzeniu akcji w Szkocji lat 70.).

My Childhood, *My Ain Folk* i *My Way Home* to filmy bliskie rzeczywistości i jednocześnie oddzielone od niej murem osobistej pamięci ukształtowanej przez upływ czasu. Trylogia Billa Douglasa to opowieść, która mogła zostać opowie-

dziana tylko dlatego, że jej „pierwowzór”, historia dziecka, Billa Douglasa, zakończyła się happy endem. *To ja jestem happy endem* – jak powiedział sam Douglas²⁰. Uratowała go sztuka i ona pozwoliła mu znaleźć narrację dla własnego doświadczenia. Inna rzecz, że w budowaniu owej narracji nieocenioną rolę odegrał Stephen Archibald, chłopiec, którego dzieciństwo niebezpiecznie przypominało traumatyczne dzieciństwo samego reżysera. Archibalda sztuka nie zdołała uratować. Dopóki współpracował z Douglasem, miał jeszcze na to szansę. Potem powoli zaczął osuwać się w nędzę i alkoholizm, co i raz trafiał do więzienia, na wolności żył z zasiłków. Douglas chciał, by Archibald zagrał jeszcze w jego filmie *Comrades*, ale ten siedział wówczas w więzieniu, a reżyserowi nie udało się zdobyć dla niego pozwolenia na czasowe zwolnienie warunkowe.

Kiedy w 1991 r. Bill Douglas umarł na raka, dla młodego Archibalda nie było już właściwie nadziei. Nie był w stanie ułożyć sobie życia. W 1998 r. został znaleziony martwy; miał zaledwie 38 lat, a okoliczności jego śmierci pozostają niejasne. Być może gdyby nie system społeczny i jego machina instytucjonalna szkocki reżyser z małego górniczego miasteczka zdołałby uratować szkockiego chłopca z górniczego miasteczka. Człowiek nie jest jednak w stanie zwyciężyć z owym systemem, nawet jeśli trylogia Douglasa daje taką nadzieję. Rzeczywistość dopisała tu epilog, który tę nadzieję niweczy.

KAROLINA KOSIŃSKA

¹ Zob. A. Noble, *The Making of the Trilogy*, w: *Bill Douglas. A Lanternist's Account*, ed. E. Dick, A. Noble, D. Petrie, BFI, London 1993, s. 126.

² Cyt. Za: A. Noble, dz. cyt., s. 122-123.

³ Tamże, s. 123.

⁴ Noble posługuje się w swoim tekście nazwiskiem Thumin. Natomiast, jak podają wszelkie inne wiarygodne źródła dotyczące filmu *My Childhood*, nazwisko montażysty brzmiało Thumim.

⁵ A. Noble, dz. cyt., s. 144.

⁶ Nawet jeśli, jak pisze Noble, w fabułę filmów Douglasa zostały włączone pewne elementy fikcjonalne (jak chociażby cały wątek przyjaźni Jamie'ego z niemieckim żołnierzem, jeńcem wojennym), a chronologia niektórych wydarzeń została znacznie zaburzona. Zob. A. Noble, *Bill Douglas, 1934-1991: A Memoir*, w: *Bill Douglas...* dz. cyt., s. 24.

⁷ R. Graham, *The Glimpse Given Life: An Elegy for Bill Douglas*. Tekst dostępny na stronie <http://www.sensesofcinema.com/2000/10/douglas> (Dostęp 10.09.2011).

⁸ Tamże.

⁹ Wypowiedź zaczerpnięta z filmu dokumentalnego *Bill Douglas: Intent on getting the Image* dołączonym do wydania DVD trylogii Douglasa (BFI 2008).

¹⁰ Zob. J. Caughie, *Don't Mourn – Analyse: Reviewing the Trilogy*, w: *Bill Douglas...* dz. cyt., s. 202.

¹¹ Tamże, s. 201.

¹² Zob. A. Noble, *The Making of...* dz. cyt., s. 127-128.

¹³ Zob. tamże, s. 129-130.

¹⁴ Tamże, s. 126.

¹⁵ Zob. K. Kosińska, *Po czyjej jesteś stronie? Ken Loach jako autor i nie-autor*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s. 183-194.

¹⁶ A. Noble, *The Making of...* dz. cyt., s. 153.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ S. Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Wallflower, London 2002.

²⁰ Wypowiedź przytoczona przez Petera Jewella.