

Między Hardym a Sterne'em

Realizm i jego przekroczenie
w filmach Michaela Winterbottoma

ADAM KRUK

W stronę autentyku

Michael Winterbottom wielokrotnie potwierdzał, tak w swojej twórczości, jak i w licznych wypowiedziach, że dla niego *liczy się autentyzm*. *Nie może istnieć wrażenie, że coś ubarwiamy dla samego efektu*¹. Ów głód autentyku, będący prawdziwym fetyszem dzisiejszych czasów², nie zawsze szukał spełnienia w realizmie filmowym, a na pewno nie w jednym jego rozumieniu. Jednak bez względu na to, czy reżyser wypowiadał się w konwencji paradokumentalnej, inspirował się realizmem krytycznym czy odsłaniał procesy twórcze w kinie autotematycznym (postmodernistycznym), zawsze kręcił w naturalnych plenerach i przy takim oświetleniu, a aktorom kazał oswajać się z miejscem, które najbardziej definiuje granych przez nich bohaterów – czy był to Manchester, Genua czy amerykańska preria. Jeżeli przyjąć za Alicję Helman, że realizm filmowy należy postrzegać dynamicznie, jako kilka następujących po sobie fenomenów uznawanych za realistyczne³, okaże się, że Winterbottom przeszedł ich całą szkołę: od rekonstrukcji XIX-wiecznych powieści naturalistycznych (ekranizacje prozy Thomasa Hardy'ego), przez uwiarygodnianie swoich przekazów zdjęciami dokumentalnymi w wypowiedziach quasi-publicystycznych (*Droga do Guantanamo* /2006/, *Doktryna szoku* /2009/), po rozumiane wedle realistycznej teorii kina przedkładanie świata nad autorską ekspresję i zaangażowanie w jego poprawę (*Wonderland* /1999/, *Na tym świecie* /2002/).

Reżyser zawsze upominał się o rzeczywistość bardziej sprawiedliwą, zgodnie z brytyjską tradycją, wedle której techniki przynależne realizmowi są głęboko sprzężone z myśleniem lewicowym. Tradycji tej, jak pisze Ewa Mazierska, *towarzyszy przekonanie, że dzięki realizmowi możemy zobaczyć świat, jaki naprawdę jest (przekonując się zarazem o jego niesprawiedliwości)*⁴. Jej podglebiem intelektualnym jest powieściowy realizm krytyczny oraz postulaty Johna Griersona dotyczące dramatyzacji wydarzeń codziennych i twórczej interpretacji rzeczywistości⁵, które odcisnęły piętno nie tylko na dokumencie, ale też na kinie młodych gniewnych czy tzw. *kitchen-sink drama* (realizmie kuchennym). Tak pojmowany realizm zespolił się na dobre z wartościami socjalistycznymi i za sprawą Kena Loacha oraz Mike'a Leigh stał się na Wyspach Brytyjskich swoistym dobrem narodowym. Winterbottom wpisał się w ten nurt, badając we wczesnych filmach (*Butterfly*

Kiss /1995/, *Go Now* /1995/, *Pragnę cię* /1998/) dramaty nieuprzywilejowanych warstw społecznych, ich utarczki z rzeczywistością, sukcesy i porażki. W drugiej połowie lat 90. idea ta była szczególnie żywa ze względu na silną społeczną potrzebę przepracowania rządów konserwatywnych. Tendencję tę Elżbieta Królikowska-Avis nazywała *New Labour Party Cinema* ⁶ i opisywała ją następująco: *Nowa generacja Young Angry Men – Cattaneo, Winterbottom, Herman, Radford, Meadows, Hampton – zaznaczyła już swoją obecność, słynny „nitty-gritty realism” zyskał nowy laburzystowski szlif, znamy już nowe cele („równe szanse dla każdego”) i nowego adresata brytyjskiego kina. Wyraźnie widać przedstawienie akcentów z dawnej vintage production, adaptacji literackich w stylu Ivory’ego, na problematykę współczesną, społeczną, wyrażaną w realizmie* ⁷.

New Labour Party Cinema okazało się w końcu nie tyle spójnym nurtem, ile pewnym etapem w brytyjskim kinie, ale dla Winterbottoma było to doświadczenie formujące, które jednak zdołał przekroczyć. Momentem pewnego przesilenia, pierwszą próbą odejścia od tak pojętego realizmu, był *Wonderland* – jeden z jego najbardziej udanych filmów, pod wieloma względami przełomowy i niejednorodny. Zwiastował on już – charakterystyczną dla późniejszych dzieł inspirowanych Laurence’em Sterne’em – większą śmiałość formalną, luźniejszą konstrukcję oraz mieszanie ze sobą różnych rodzajów realizmu, w tym dokumentalnego uwiarygodniania wypowiedzi filmowych. Odniesienia do *New Labour* są jednak tutaj jeszcze wciąż dosłowne: w scenie rozmowy bohaterki w kawiarni widać nawet plakat z podobizną Tony’ego Blaira ⁸, typowy pozostaje bohater filmu (targana problemami rodzina z niższej klasy średniej, ukazywana bez upiększeń), w pewnej mierze realistyczny pozostaje sposób obrazowania. Operator, Sean Bobbit, zbliżył film do konwencji dokumentalnej, wykorzystując przy produkcji mikrofony radiowe, filmując bez statywów, przy naturalnym oświetleniu i w takiej scenerii, a jego kamera nie podążała w ślad za bohaterami, ale potrafiła ich zostawić, by przyglądać się miastu ⁹.

W *Wonderland*, niemal dokumentalnie wiernym miejskim realiom Londynu, ów laburzystowski realizm osiągnął szczyt ¹⁰, jednocześnie symbolicznie kończąc swój żywot w twórczości reżysera, który właśnie tu zaczął od niego uciekać. Winterbottom równocześnie bowiem wysunął na plan pierwszy zabiegi formalne przekraczające pojemność pojęcia: prócz ujęć „z ręki” zastosował zdjęcia przyspieszone, zwolnione i poklatkowe – oddawały one panującą w Londynie atmosferę przyspieszenia, intensywnych bodźców i kolorów, ale jednocześnie ujawniały ukrywaną przez realizm obecność kamery, filmowość, ingerencję twórczą. Wielka rola została przyznana muzyce Michaela Nymana nakładającej na prostą rodzinną historię znaczenia symboliczne i prowokującej skojarzenia z tradycjami awangardowych symfonii miejskich. Wszystko to zbliżało film do postmodernistycznej poetyki videoklipu, równoważąc naturalizm scen stylizowanych na dokument. Kombinacja ta, mieszająca ze sobą różne estetyki, oddawała również ambiwalencję miejskiego doświadczenia – pociągającą kliszowość telewizyjnych symulaków i bolesne doświadczenie rzeczywistości. Ostatecznie stała się też wyrazem przeciwstawnych inspiracji samego reżysera: jego rozdarcia między tradycją realistyczną i jej dekonstrukcją. Tym dwóm tradycjom patronuje w twórczości Winterbottoma dwóch gigantów literatury angielskiej.

Thomas Hardy – ponury realista opisujący przemiany społeczne drugiej połowy XIX w., i Laurence Sterne – XVIII-wieczny pionier formy powieściowej, którego

wybujałe ego zawsze stanowiło główny przedmiot narracji, sytuują się w tradycji literackiej na przeciwnych biegunach. Podczas gdy w wielkich narracjach Hardy'ego proces produkcji tekstu był ukryty, silnie eksponowany Sterne'owski podmiot mówiący nie skupiał się na wydarzeniach, ale na analizie samego procesu opowiadania maskowanego przez realizm. Podmiot ten nie pragnął też odpowiadać na pytanie, jak przekształcić świat – raczej go afirmował, bawiąc się jego niuansami i absurdami. Sterne nie stanowił dla Hardy'ego inspiracji, jednak obaj stali się nią dla Winterbottoma, który korzystając z obu tych koncepcji estetycznych, potrafi realizować dzieła bardzo od siebie różne. Tylko wytrawnych mistrzów realizmu stać na odejście od niego i odsłonięcie procesu jego wytwarzania: po latach eksplorowania metody realistycznej Hardy uciekł w poezję, a Winterbottom – w stronę Sterne'a. I z powrotem: najnowszy film Winterbottoma, *Trishna*, znów jest oparty na powieści Hardy'ego.

W kostiumie i bez

Kiedy w połowie lat 80. James Ivory przywrócił blask tradycji ekranizowania klasyki literatury angielskiej, którą na Wyspach Brytyjskich zawsze traktowano jako dumę i obowiązek X Muzy, pociągnęło to za sobą kolejne mody w latach 90.: na Jane Austen, Josepha Conrada czy w końcu na Thomasa Hardy'ego. To właśnie prozę tego ostatniego wybierał dwukrotnie – jak do tej pory – Michael Winterbottom (absolwent anglistyki na Uniwersytecie Oksfordzkim, który dopiero później studiował w szkołach filmowych w Bristolu i Londynie). Okazało się to znaczące także w kontekście jego pozostałych filmów, na które proza angielskiego realisty rzuca cień. Hardy, zagorzały agnostyk o poglądach socjalistycznych, wpisał się w nowoczesną emancypację mas, które pragnął wyzwolić z klasowego determinizmu i ciasnych ram wiktoriańskich konwencji obyczajowych, czemu miał służyć realizm krytyczny jego powieści. Pisarz ten był jednocześnie odporny na wszelki utopizm, prognozował klęskę wszelkich działań emancypacyjnych, a nawet – co niezwykle pesymistyczne – egzystencjalnych. Paradoks ten stanowił o tragizmie jego powieści i był symptomatyczny dla owego czasu. Jak zauważa Adela Styczńska, *pisarze pierwszej połowy XIX w. krytykowali porządek społeczny i polityczny, jednakże żaden z nich nie kwestionował ładu świata; problem człowieka we wszechświecie w ich twórczości nie istniał. Problemy te miała postawić generacja następna – Browning, Swinburne, Arnold, Thomson, Fitzgerald, Hardy*¹¹. W przypadku Hardy'ego przejście powieści realistycznej w fazę egzystencjalną było nacechowane głębokim fatalizmem. Na pytanie o możliwości udźwignięcia ciężaru istnienia przez człowieka pisarz lubił, szczególnie w późniejszych dziełach, odpowiadać negatywnie.

Hardy, na którego twórczości odcisnął piętno niezwykle istotny moment historii – czas intensywnego rozwoju nauki¹² oraz mocno już rozpędzonej rewolucji przemysłowej, zmieniającej oblicze Anglii i losy milionów pojedynczych jednostek, już ponad sto lat temu¹³ kreślił w kostiumie powieści realistycznej podobne pejzaże i charaktery jak te, które dziś interesują Michaela Winterbottoma. Filmy Winterbottoma często traktują o jednostkach stojących w obliczu konfliktów, których same nie wywołały i sytuacji, które ich przerastają; o jednostkach, których prywatne życie zostało zdeterminowane przez los czy też wielką politykę leżącą

u podstaw wielu osobistych dramatów. Widać to chociażby w *Na tym świecie, Kodeksie 46* (2003)¹⁴, *Drodze do Guantanamo* czy *Cenie odwagi* (2007)¹⁵, a najbardziej – rzecz jasna – w ekranizacjach utworów Hardy'ego. Winterbottom otwarcie przyznaje się do wpływu, jaki wywarła na niego twórczość tego pisarza. *Juda nieznanym*, ostatnia powieść Hardy'ego (1895), będąca jedną z najbardziej posępnych historii w dziejach literatury, stanowiła ulubioną lekturę Winterbottoma, kiedy był nastolatkiem¹⁶, a jej ekranizacja – *Więzy miłości* – stała się w 1996 r. pierwszym spotkaniem początkującego wówczas na dużym ekranie reżysera¹⁷ z konwencją filmu kostiumowego i otworzyła mu drzwi do międzynarodowej kariery.

W *Więzach miłości* – choć w filmie, w przeciwieństwie do powieści, główny bohater nie zostaje uśmiercony – fatalizm Hardy'ego jest utrzymany. Za życiowe porażki Judy, granego przez Christophera Ecclestone'a, oraz jego kuzynki Sue (Kate Winslet) Winterbottom obwinia pochodzenie klasowe, czynnik ekonomiczny oraz łączące ich, piętnowane społecznie uczucie, dla którego oboje porzucają wcześniejsze nieudane małżeństwa¹⁸. Charakterystyczne dla realizmu krytycznego drugiej połowy XIX w. ujawnianie schorzeń ustroju kapitalistycznego zostaje tu połączone z tak ważnym dla reżysera wołaniem o wolność w sferze obyczajowej¹⁹. Styczyńska zwraca uwagę, że w *Judzie nieznanym* Hardy *przełamał obowiązujące „taboo” dotyczące spraw seksualnych i postawił zagadnienie, jak na swoje czasy, z wielką odwagą*²⁰. Jedną z atrakcji *Więzów miłości* były właśnie śmiałe sceny erotyczne, ale skandal na miarę Hardy'ego Winterbottom wywołał dopiero filmem późniejszym – *9 songs* (2004), w którym postulowane w *Więzach miłości* wyjęcie pożądania spod nadzoru społecznego zostało już spełnione. Liberalizacji uległ też sposób przedstawienia scen erotycznych, których eksponowanie u Winterbottoma zawsze tyleż jest ich afirmacją, ile stanowi logiczną konsekwencję naturalizmu – techniki namiętnie wykorzystywanej przez realistów, także Hardy'ego.

W swoich filmach, także tych niebędących ekranizacjami klasyki prozy realistycznej, reżyser czerpie z jej dziedzictwa ideowego, zabierając głos w dyskusjach o palących problemach społecznych i dołączając do rozmaitych polemik estetycznych. Te zaś nigdy nie są osadzone w próżni – wyciąganie nauki z błędów przeszłości ma służyć walce o zaprojektowanie bardziej rozumnej, a więc realistycznej²¹ polityki w teraźniejszości. Realizm nie jest bowiem tylko wiernym (naturalistycznym) odwzorowywaniem detali rzeczywistości, ale przede wszystkim postawą intelektualną wyróżniającą się umiejętnością analitycznego postrzegania człowieka i zjawisk poprzez procesy historyczno-społeczne²². Maria Kornatowska (za André Bazinem) zwracała uwagę, że *realizm w sztuce, szeroko pojmowany powrót do rzeczywistości nie ma wartości absolutnej, lecz dialektyczną, stanowi swego rodzaju reakcję*²³. Jeżeli realizm krytyczny miał być odpowiedzią na przekształcenia społeczne wymuszane przez rozpędzoną nowoczesność, wobec której romantyzm okazywał się bezradny bądź obojętny, a *neorealizm stanowił istotnie reakcję – na retorykę, fałsz, teatralność, formalizm techniczny, oderwanie od rzeczywistości kinematografii okresu faszyzmu*²⁴, to podobnie reakcyjną formę mają dzieła Winterbottoma. Przy okazji premiery *9 songs* reżyser mówił: *kino zawsze było niesamowicie konserwatywne i pruderyjne. Chciałem pójść w odwrotną skrajność i opowiedzieć o związku wyłącznie przez seks. Jednym z powodów zrobienia tego filmu było zbadać: „czy jest coś złego w pokazywaniu seksu”?*²⁵ Jego *Kodeks 46* można z kolei czytać jako głos tyle w sprawie klonowania, ile polityki wizowej

i niedemokratycznej parcelacji możliwości przemieszczania się. *Droga do Guantanamo* była natomiast bezpośrednią odpowiedzią na zaangażowanie wojsk brytyjskich w tzw. wojnę z terroryzmem, próby jej heroizacji i estetyzacji przez polityków i media. Tak jak w *Doktrynie szoku* – kolejnym esej filmowym zrealizowanym wraz z Matem Whitecrosssem – techniki przynależne kinu dokumentalnemu są pomocne w ujrzeniu dramatu jednostki jako konsekwencji kaprysów historii i wyroków wielkiej polityki.

Drugą ekranizacją prozy Hardy’ego, której podjął się Winterbottom, byli *Królowie życia* (2000) na podstawie *Burmistrza Casterbridge*. Tym razem reżyser odszedł od pierwowzoru literackiego dalej niż w *Wieżach miłości*, przenosząc akcję z XIX-wiecznej Anglii, gdzie rozwój gospodarki kapitalistycznej doprowadził do odpływu zubożałych mieszkańców wsi do miast, zanikania ciągłości pokoleń, zerwania więzi społecznych i skoncentrowania się na doświadczeniu indywidualnym, do Ameryki czasu kolonizacji Dzikiego Zachodu, gdzie doświadczenia te były transponowane przez brytyjskich przybyszów. *Śledząc napływ cywilizacji technicznej z zainteresowaniem historyka, Hardy dostrzega czynnik postępu, który wnosi nowa cywilizacja, ale widzi także konflikty, które są wynikiem nieodwracalnych zmian*²⁶. Konflikty te, przez ułożenie akcji w górach Sierra Nevada i cofnięcie jej nieco w czasie, zostają wyostroszone. Winterbottom podkreśla tym samym uniwersalność zasad rządzących światem i niezmienny ciemny rewers procesów modernizacyjnych. Na grunt amerykański zostaje także przeniesiona angielska tradycja kupiecka obejmująca w niższych warstwach społecznych nawet sprzedaż żony jako prosty sposób rozwodu²⁷, który staje się emocjonalną osią filmu. Właściwym tematem są jednak dla Winterbottoma wielkie migracje ludów na kontynent amerykański, czym reżyser przypomina o obowiązku otwierania się na przybyszów.

Postulat ten Winterbottom dobitniej powtórzył w filmie *Na tym świecie* nagrodzonym w 2003 r. Złotym Niedźwiedziem na Berlinale. Obraz ten, w całości stylizowany na dokument, ukazywał drogę pakistańskich emigrantów przemierzających tysiące kilometrów za chlebem, a zarazem podkreślał, że to, co w XIX w. było doświadczeniem Europy czy Ameryki przybierało niespotykane wcześniej rozmiary. Winterbottoma, podobnie jak Hardy’ego²⁸, najbardziej interesują właśnie rozmaitej maści migranci, ludzie wykorzenieni, pozbawieni silnych więzi w społecznych – tak w ekranizacjach powieści jego mistrza, jak i we wcześniejszych filmach: telewizyjnym *Go Now*, debiucie kinowym *Butterfly Kiss* czy późniejszym *Pragnę cię*, w którym portretuje okaleczonych traumą wojenną imigrantów z krajów bałkańskich w angielskim miasteczku portowym. Na przykładzie sposobu, w jaki filmy Winterbottoma analizują powody (*Wieży miłości*), przebieg (*Na tym świecie*) i skutki (*Kodeks 46*) procesów migracyjnych – tak w skali globalnej, jak i prywatnej (w *9 songs* i *Genui. Włoskim lecie* /2008/ reżysera interesował wpływ migracji na życie osobiste i rodzinne) – można ujrzyć kompleksowe, realistyczne ujęcie problemów „dzisiejszych czasów”.

Ta optyka (i co za tym idzie – krytyka) jawnie wykracza poza świat przedstawiony w poszczególnych filmach i odsyła do świata, o którym czytamy w gazetach i którego doświadczamy na co dzień. Właściwa polemika odbywa się w relacji tych filmów do rzeczywistości. Pozwala na to użycie sztafażu realistycznego, który – jak dowodzą Nicolas Abercrombie, Scott Lash i Brian Longhurst – *przemawia po*



Wonderland, reż. Michael Winterbottom (1999)

*pierwsze i przede wszystkim językiem naukowej przyczynowości. Oznacza to, że przyczyny muszą tkwić albo w codziennym życiu, albo w obiekcie kulturowym, który jest poddany badaniu, a przyczyna musi poprzedzać skutek*²⁹. Realizm bowiem (1) przedstawia dzieło jako okno na świat; (2) wykorzystuje opowiadanie, które ma racjonalnie uporządkowane związki między wydarzeniami i bohaterami; (3) ukrywa autorstwo i maskuje proces produkcji tekstu³⁰. Dlatego łatwiej w tej konwencji powiedzieć coś na serio – zrzucanie kolejnych masek kreacji, wynikający z tego autotematyzm i polifonia bardziej niż krytyce społecznej służą analizie samego przedstawienia mimetycznego i podważaniu jego wiarygodności. Tymi kwestiami reżyser zajął się w filmie z 2005 r., zwracając się w stronę tradycji innej niż realistyczna.

Nieobecna struktura?

Powieść Laurence'a Sterne'a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* wiele lat po tym, gdy między rokiem 1760 i 1767 drukowano jej odcinki w londyńskiej prasie, doczekała się opinii niefilmowej, wręcz nie do sfilmowania³¹. Przeniesienie na ekran chaotycznej narracji, w której autor, jak pisze Zofia Sinko, *nie uznaje (choć tylko pozornie) chronologii, eksperymentuje z czasem, odrzuca akcję, a w każdym razie nie poświęca jej wiele uwagi, opowiada się za strukturą otwartą i fragmentaryczną, na pierwszy plan wysuwa narratora, dając mu zdecydowaną przewagę nad przedmiotem narracji*³², uchodziło za wyzwanie. Winterbottom podjął je w 2005 r., zaledwie udając, że powieść ekranizuje, a w rzeczywistości bawiąc się w przymiarki i tworząc fabułę autonomiczną. Inaczej niż w ekranizacjach Hardy'ego, w *Tristramie Shandy – wielkiej budzie* Winterbottom nie ograniczył się do maski historycznej, lecz opowiedział o robieniu filmu tu i teraz. Nie sfilmował samych wydarzeń (tylko niewielką ich część), a przeniósł na ekran aurę dzieła, w którym narrator *opowiada, komentuje, objaśnia, sugeruje i filozofuje. Ów stale zajęty i ciągle obecny „opowiadacz” stara się – wedle swych ustawicznych zapewnień – wprowadzić do powieści pewien ład dygresyjno-progresyjny i wciąż mu się*



Kodeks 46, rež. Michael Winterbottom (2003)

to pozornie nie udaje. Ma ustawiczne kłopoty z kolejnością relacjonowanych zdarzeń i epizodów, tok epicki raz po raz przerywany bywa komentarzem lub licznymi dygresjami, zapowiedziami tomów następnych, analizą tego, co już zostało opowiedziane³³.

Przed *Wielką bujną* reżyser przećwiczył ową strukturę narracyjną we wcześniejszym o trzy lata *24 Hour Party People* (2002)³⁴, w którym główny bohater – Tony Wilson w interpretacji Steve’a Coogana – był narratorem nie-wszystkowiedzącym, dowcipnym, krygującym się przed widzem. Podobnie jak w *Tristramie Shandy* i tu stosował on swoisty strumień świadomości, jednak pozbawiony jeszcze ciężaru wielkich modernistów³⁵. Rozkoszował się władzą nad światem przedstawionym, tyleż dowcipną, ile absolutną. Udając powagę, figlował i swobodnie przenosił widza w czasie, łącząc porządek fikcjonalny z rzeczywistym, pewne sprawy zatajając, a w ostatniej scenie wyprowadzając przed kamerę wszystkich aktorów spektaklu – także tych, którzy w trakcie filmu zdążyli umrzeć. Szwy przedstawienia zostają tu odsłonięte, dlatego nie może być mowy o realizmie, gdyż w *przeciwieństwie do realizmu ręka autora i proces produkcji są ujawnione, zachęcając do rozważań na temat konstrukcji dramatu. Nie wprowadza się widowni do pozbawionej szwów konstrukcji realistycznej, ale przeciwnie, zachęca się ją do aktywnego uczestnictwa*³⁶. W *Wielkiej bujnie* główną rolę znów gra Steve Coogan, a w jednej ze scen wywiad z nim przeprowadza „prawdziwy” Tony Wilson – filmy ze sobą korespondują. Na jego pytanie, skąd pomysł, by ekranizować *Tristrama Shandy*, Coogan odpowiada: *To klasyk postmodernizmu. Powieść ta była ponowoczesna, zanim pojawiła się jakakolwiek nowoczesność, którą można by przepracować*³⁷. Choć filmowy Coogan tak naprawdę powieści nie czytał, ma dużo racji: Sterne już w XVIII w. stosował gierki, które określono później jako postmodernistyczne³⁸, nie dbał o powagę ani spójność, drwiąc z historii oraz oświeceniowych planów przekształcania świata. Zarówno w *24 Hour Party People*, jak i *Wielkiej bujnie* to plastyczna rzeczywistość musi ulec woli narratora, który owej rzeczywistości uchyla tylko tyle, ile mu potrzeba; stosunek do mimesis zostaje rozluźniony, a porządki czasowe i przyczynowo-skutkowe przemieszane. Także w tym sensie filmy są względem siebie komplementarne. Do obu scenariusz pisał Frank Cottrell Boyce, który przy pracy nad *Tristramem Shandy* przybrał przewrotny pseudonim Martin Hardy (sic!). Wszak to on był także autorem scenariuszy do realistycznych filmów Winterbottoma³⁹.

W *Wielkiej bujnie* dominująca narracja należy do Steve’a Coogana występującego w potrójnej roli: (1) Tristrama Shandy, prowadzącego widza po meandrach opowieści, (2) jego ojca, Waltera Shandy, oraz (3) samego siebie, realnie istniejącego aktora Steve’a Coogana, którego ekranowa reprezentacja, podobnie jak w przypadku innych bohaterów zapożyczonych z rzeczywistości (Tony’ego Wilsona, Gillian Anderson czy Roba Brydona), wciąż jednak pozostaje kreacją⁴⁰. To jego postać (postaci) wysuwa się na pierwszy plan, podczas gdy dramaturgia zdarzeń nic sobie nie robi z paradygmatu Sida Fielda ani innych reguł gatunkowych. Film zaczyna się dość przypadkowo i raczej urywa się niż kończy. Ostatnia scena ma miejsce już po napisach końcowych i jest nią dość blahy dialog między Cooganem a Robem Brydonem⁴¹. Całość sprawia wrażenie dzieła otwartego czy wręcz niedokończonego, co jest zgodne z poetyką książki, która rozpoczyna się na dziewięć miesięcy przed narodzeniem Tristrama, a kończy debatą rodzinną sześć lat

wcześniej. Akcję, jak się początkowo wydaje, Winterbottom pozostawił w XVIII-wiecznej Anglii, ale to, co zadecydowało o wyjątkowości powieści, czyli dygresyjność i asocjacyjność ⁴², zostało przeniesione także w czas teraźniejszy, w konwencję „filmu o filmie”. W powieści *niezmiernie ważny rozdział 20 książki VI porządnie zamyka partię opowiadania o losach pięcioletniego Tristrama i zapowiada „inną scenę wydarzeń”* ⁴³, zaś u Winterbottoma nieoczekiwany przeskok w czasoprzestrzeni następuje w 26. minucie filmu i przenosi widza z Shandy Hall na ujawniony wtedy plan filmowy. Następnie zostają zdemaskowane idiotyczne niuanse prywatno-publicznego życia towarzyskiego poza godzinami zdjęciowymi. Struktura coraz bardziej się otwiera.

Podczas gdy w przedstawieniach realistycznych, jak chciał Władimir Dnieprow, *to sama rzeczywistość występuje w pierwszej osobie, otacza ją widnokrąg liryczny* ⁴⁴, w filmie Winterbottoma bezosobowa narracja nie istnieje, a próba obiektywizacji jest tylko arbitralnym rozciąganiem indywidualnego poglądu na szerszą rzeczywistość, złożoną z bezmiaru jednostkowych spojrzeń. Podobnie jak w powieści, której budulcem było prywatne życie samego Sterne’a ⁴⁵, pojawia się tu miejsce na wielogłos oraz aluzje autobiograficzne. Tych można szukać między innymi w postaci Jennie – asystentki reżysera (Naomie Harris). Jako jedna z niewielu faktycznie czytała ona powieść Sterne’a, na planie rozwiązuje wszystkie możliwe problemy i załatwia rozmaite sprawy, z podawaniem kawy włącznie (tak Winterbottom wspomina początki swojej kariery jako asystenta Lindsaya Andersona), a przy tym wciąż mówi o Rainerze Wernerze Fassbinderze, który należy do największych mistrzów chowającego się za postacią asystentki Winterbottoma. Innym tropem jest filmowy Coogan, który wiecznie pochłonięty pracą i atmosferą planu filmowego nigdy nie ma czasu dla bliskich, co koresponduje z biografią samego reżysera, o którego pracoholizmie krążą w brytyjskim światku filmowym anegdoty ⁴⁶. Wszystkie postaci obecne w filmie – reżyser, producenci, aktorzy, kostiumolodzy – ponoszą odpowiedzialność za jakość opowieści, lecz na końcowej kolaudacji efekt nikomu nie wydaje się zadowalający. Jednak ten z pozoru nieudany, przypadkowy film jest właśnie celowym dziełem skomponowanym na zasadzie asocjacji oraz peanem na cześć swobody i różnorodności, czyli tych wartości, które promował w literaturze Sterne. Stephen Fry, występujący w filmie w roli pastora Yoricka, ujmuje to prosto: *życie jest chaotyczne, nie sposób nadać mu żadnej struktury*.

Sterne’owski narrator, skrupulatnie referując czytelnikowi swoje przemyślenia dotyczące formy powieści, *wylawia coraz inne drobiazgi, by ich kolekcją zastąpić uporządkowany, proporcjonalny rysunek geometryczny, jaki w ludzkim wnętrzu odczytał racjonalizm* ⁴⁷. U Winterbottoma oglądamy dekonstrukcję przezroczystości realistycznych form, a proces ich produkcji zostaje nie tylko ujawniony i tematyzowany, ale i obśmiany. Kiedy bohaterowie zastanawiają się, jak filmowo przedstawić słynną „czarną stronę” z powieści Sterne’a, nazywaną przez narratora *pstrym godłem swego dzieła* ⁴⁸, Winterbottom wyciemnia na kilka sekund ekran. Sposobem na ekranizację *Tristrama Shandy* ma być przede wszystkim utrzymanie opowieści w podobnej – obcej realizmowi, gdzie dominuje nastrój serio – tonacji humorystycznej. W dialekcie jorkszyrskim, którego wpływy widać w dziele Sterne’a, *shandy* oznacza *narwany* ⁴⁹ – i taki jest też film Winterbottoma, czerpiący garściami z bogatej brytyjskiej tradycji komicznej polegającej na igraniu z oczekiwaniami widzów i przewrotnym ich niespełnieniu. Reżyser, podejmując Sterne’owską in-

tencję *nieskończenie pomysłowej eksploatacji motywu fallicznego* ⁵⁰, skupia akcję wokół życia płciowego Steve'a Coogana, pokazuje dość szczegółowo wypadek przytrzaśnięcia członka małego Tristrama przez zasuwające się okno, a także eksponuje tę intencję w samym tytule, który w oryginale brzmi *Cock and Bull Story*. *Cock*, jak wiadomo, tłumaczy się tyleż jako *kogut*, ile jako *kutas*. Ten związek frazeologiczny oznacza przede wszystkim wyssaną z palca opowieść, fałsz podający się za prawdę (film niesłusznie uznawano niekiedy za mockumentary) czy – jak chciał polski dystrybutor – wielką bujdę. Właśnie tak postrzega tu reżyser próby realistycznego opisu świata. Jak mówi filmowy Coogan zmuszony do powtarzania w nieskończoność męczącej sceny porodu: *On chce realizmu? Jakiego – do diabła! – realizmu? Jestem dorosłym mężczyzną siedzącym w macicy!*

* * *

Wielka bujda nie śmie podawać się za okno na świat (wie, że jest ich tyle, ile jednostkowych spojrzeń), związki między wydarzeniami i bohaterami są tu luźne i przypadkowe, a autorstwo – jawne i tematyzowane. Winterbottom, pozwalając sobie na karnawalizację zdeterminowanego historycznie i politycznie realistycznego świata spod znaku Hardy'ego, zrealizował frywolny film na opak, chaotyczny, psotny, niefilmowy. Zamiast na opowieść, postawił na bajdurzącego opowiadającego, pokazując kuchnię produkcji filmowej czy kulisy konstruowania narracji w ogóle, a grozę wyroków losu zastąpił ideą indywidualnego humoru, tak drogą Anglikom ze względu na próby maskowania swojej przynależności klasowej ⁵¹. Wszechstronnie przećwiczony w konwencji realistycznej, poznawszy jej cele i opanowawszy do perfekcji jej techniki, tym razem jawnie z niej drwi. Ale jej nie unicestwia, a nawet jeśli – jest to mord z namiętności.

Wbrew wszystkim różnicom między technikami narracyjnymi Hardy'ego i Sterne'a George Bidwell twierdzi, że to właśnie Sterne był jednym z prekursorów powieści realistycznej, jeszcze przed wyrugowaniem z niej autora na rzecz narracji zobjektywizowanej, bowiem dowiódł, że *teorie mogą zastąpić akcję, że dygresje mogą być równie interesujące jak fabuła i że dwaj starsi panowie obdarzeni namiętnością konwersacji mogą przykuć uwagę czytelnika równie skutecznie, jak targi Pameli o cenę własnej cnoty lub przygody Toma Jonesa, walczącego z rozbójnikami na gościńcu* ⁵². Twórczość Winterbottoma, która oscyluje między biegunem realistycznym i postmodernistycznym, także nie traktuje tych dwóch konwencji jako zupełnie przeciwstawnych. *Constans* stanowi tu właśnie prymat myśli nad akcją oraz zawsze obecne, choć różnie się objawiające dążenie do autentyczności.

W modelu Sterne'owskiej narracji, próbującej opisać wszystko, co miało wpływ na życie opowiadającego, niepotrafiącego (lub niechącego) utrzymać jej w ryzach spójnej historii, można w końcu dostrzec także klucz do wyborów twórczych samego Winterbottoma. W swojej bogatej, niezmiernie zróżnicowanej i (pozornie) chaotycznej filmografii igra on – niczym Tristram Shandy – z odbiorcą, drwi z samej idei wątku i chronologii, powraca do wcześniej podjętych i zarzuconych stylów oraz tematów. Nieustannie zaskakuje – kiedy już wydawało się, że na dobre odszedł od kostiumowej konwencji realizmu krytycznego, na festiwalu filmowym w Toronto w 2011 r. pokazano jego najnowsze dzieło, *Trishnę*. Osadzona we współ-

czesnych Indiach opowieść jest adaptacją *Tessy d'Urberville*⁵³ i tym samym trzecim spotkaniem Winterbottoma z prozą Hardy'ego. To właśnie pozostawanie pod wpływem powieści Hardy'ego, a zwłaszcza jego zaangażowanego, realistycznego oglądu świata, wyznacza najbardziej trwały rozdział w twórczości reżysera, który wzorem Sterne'owskiego narratora stale balansuje między różnymi inspiracjami.

ADAM KRUK

¹ Wywiad Janusza Wróblewskiego z Michaeliem Winterbottomem: J. Wróblewski, *Okrutna pułapka*, „Polityka” 2007, nr 44 (3 listopada 2007).

² Zob. M. Warchał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.

³ Definicje realizmu weszły w skomplikowane konfiguracje teoretyczne ze specyficznymi dla kina oglądami na temat jego stosunku do rzeczywistości, możliwości artystycznych i dokumentacyjnych, miejsca w kulturze. Stąd należałoby mówić nie o realizmie filmowym w ogóle, lecz o tych następujących po sobie fenomenach, które w dziejach kina uznawano za realistyczne. Pierwszym próbom opowiadania realistycznego w kinie patronowały wzorce XIX-wiecznej prozy, zwłaszcza naturalistycznej. Determinowała je wiara w temat i wszechmoc teoretycznej intencji. Następnie realizm identyfikowano z wypowiedzią typu dokumentalnego, której miałyby z istoty rzeczy przysługiwać status prawdziwości, z uwagi na fakt, iż filmowano tu rzeczywistość niezapóźnioną przez fabularną fikcję. Nowsze rozumienie realizmu znajdujące wyraz w filmach powstających po II w. św. (neorealizm) inspirowało teorie wiążące to pojęcie ze środkami filmowymi gwarantującymi wierne odtworzenie rzeczywistości (A. Helman, *Realizm filmowy*, w: *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 792).

⁴ Ewa Mazierska wyróżnia dwie podstawowe grupy poglądów na polityczność realizmu filmowego. W kontrze do pierwszej (brytyjskiej) tradycji stoi pogląd drugi, charakterystyczny dla wczesnego kina feministycznego, wedle którego realizm nie pokazuje świata prawdziwie (to jest w sztuce niemożliwe), jedynie normalizuje dominującą ideologię, dlatego pragnienie jej zmiany objawia się buntem przeciwko technikom realistycznym. Zob. E. Mazierska, *Ucieczka od polityki? Polskie kino po komunizmie*, „Kino” 2011, nr 6, s. 14.

⁵ Zob. A. Kolodyński, *Tropami filmowej prawdy*, Warszawa 1981, s. 82-110.

⁶ Hasło *New Labour* pojawiło się w 1994 r., określając formułowany przez Tony'ego Blaira, Gordona Browna i Anthony'ego Giddensa nowy program polityczny mający zaszczyć socjalistyczne ideały w świecie zdominowanym przez kapitał (przestano z kapitalizmem walczyć, zaczęto go humanizować w ramach tzw. trzeciej drogi). Dla brytyjskiego filmu miało to oznaczać przede wszystkim państwowe wsparcie rodzimych produkcji po długotrwałym okresie Thatcherizmu, kiedy przemysł filmowy poddano surowym prawom rynku. Za Blaira powołano nowe narzędzie wspierania kultury filmowej – UK Film Council i przydzielono na to środki z National Lottery. Zaowocowało to zwiększeniem produkcji filmowej na Wyspach Brytyjskich i wysypem nowych talentów.

⁷ E. Królikowska-Avis, *Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90.*, Kraków 2001, s. 236.

⁸ Ten sam Blair w *Drodze do Guantanamo* pojawił się już w ujęciach archiwalnych jako czarny charakter, współwiny rozpętania zbrodniczej – w ujęciu Winterbottoma – „wojny z terroryzmem”.

⁹ Charlotte Brunsdon pisała, że ulice, którymi krąży bohaterka *Wonderland*, pełne są bezkształtnych, skurczonych brzośd bezdomnych, a ich zniszczone alkoholem twarze pokazane są właśnie tu, w filmie fabularnym, a nie w specjalnym programie na temat bezdomności. Takie podejście umiejscawia Londyn rozpoznawalny w żywym, materialnym, codziennym mieście (Ch. Brunsdon, *Doświadczenie miejsca: Londyn i kino*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 160).

¹⁰ Karolina Kosińska pisała, że „*Wonderland*” wolny jest i od dydaktyzmu, i od ironii. Tutaj nie ma oceny, przekonania twórcy nie są narzucone z góry. Tu rządzi rzeczywistość z całą jej szarością i kolorytem zarazem. Ocenia sam widz – tak jak każdy z nas ocenia otaczający nas świat (K. Kosińska, *Poniedziałkowy poranek, czyli słów*

- kilka na temat „Wonderland” Michaela Winterbottoma, „Ha!art” 2000, nr 1, s. 24).
- ¹¹ A. Styczyńska, *Realizm powieści Tomasa Hardy’ego*, Toruń 1967, s. 10.
- ¹² Twórczość Hardy’ego w kontekście rozwoju nauki w epoce wiktoriańskiej, szczególnie wpływu myśli ewolucjonistycznej Edwarda Burnetta Tylora, analizował Andrew Rafton. Zob. A. Rafton, *Thomas Hardy and the Survivals of Time*, Aldershot 2003.
- ¹³ Hardy, żyjący w latach 1840-1928, najważniejsze powieści stworzył pod koniec XIX w., po czym w nowym wieku, rozczarowany krytyczną recepcją swych dzieł, zwrócił się w stronę poezji.
- ¹⁴ Film znany jest także pod alternatywnym – i bliższym oryginałowi – tytułem *Paragraf 46*.
- ¹⁵ Winterbottom mówił o *Drodze do Guantanamo* i *Cenie odwagi*, że bohaterami tych filmów są ofiary toczącej się wojny z terroryzmem. W tym sensie to bardzo podobne historie. Mówią o niewinnych ludziach, którzy po przeciwnych stronach barykady są poddawani potwornym naciskom, cierpieniom, tracą życie (J. Wróblewski, dz. cyt.).
- ¹⁶ Zob. G. Bedell, *A Winterbottom’s Tale*, „The Observer”, 1 lutego 2004.
- ¹⁷ Winterbottom pracę przy filmie zaczynał jako asystent Lindsaya Andersona. W latach 1989–1995 pracował dla telewizji przy serialach, jak również realizując dwa filmy pełnometrażowe: *Familię* (1994) i *Go Now*. Przed *Wieżami miłości* na duży ekran trafił jego debiut kinowy *Butterfly Kiss*.
- ¹⁸ „*Juda nieznaną*” – jak pisze Styczyńska – uważany jest za manifest w sprawie małżeństwa, w rzeczywistości jednak powieść jest bardziej atakiem na faryzeizm współczesnego społeczeństwa. Hardy ukazuje okrutną wprost bezwzględność ludzi, którzy nie tolerują żadnych wykroczeń przeciw przyjętej moralności (A. Styczyńska, dz. cyt., s. 98).
- ¹⁹ Więcej na ten temat zob. w moim tekście: *Miłość, Wolność, Polityka*, „Podteksty” 2007, nr 2.
- ²⁰ A. Styczyńska, dz. cyt., s. 95.
- ²¹ Napięcie między rozumieniem realizmu jako pewnego stosunku do *mimesis*, postawy dialektyzmu historycznego oraz sposobu rozwiązywania konfliktów, jest dla tego pojęcia immanentne. Realizm – jak pisał Henryk Markiewicz – od czasów Kanta stosowano, z różnymi przymiotnikami, wobec teorii epistemologicznych, które głosiły obiektywność przedmiotu poznania. Już jednak od schyłku XVIII w. nazwą „realizm” zaczęto określać także pewną postawę światopoglądową i wynikający stąd sposób postępowania. „Realistami” nazywano ludzi, którzy kierują się wyłącznie danymi empirycznymi i wynikami rozumowania, są trzeźwi, praktyczni, liczą się z rzeczywistością, stawiają przed sobą cele dające się urzeczywistnić (w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, s. 816).
- ²² Rozumienie realizmu filmowego jako historycznego ujęcia zjawisk akcentowała mocno włoska myśl filmowa skupiona wokół pisma „Cinema Nuovo”. Zob. M. Kornatowska, *Apokalipsa – awangarda – realizm. Włoska prasa filmowa*, „Kino” 1971, nr 3.
- ²³ M. Kornatowska, *O neorealizmie jeszcze raz*, „Kino” 1966, nr 10, s. 54.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Cyt. za: Ch. Higgins, *Cannes screening for most sexually expliant British film*, „Guardian”, 17 maja 2004.
- ²⁶ A. Styczyńska, dz. cyt., s. 32.
- ²⁷ Jeremy Paxman pisze, że obyczaj sprzedawania żon pojawił się, jak się wydaje, wraz z Anglosasami i od początku budził zdumienie innych ludów. Uważano, że jeśli sprzedaż odbywała się w obecności świadków, zakup żony od jej męża stanowi w sensie prawnym umowę równie wiążącą, jak tradycyjna ceremonia małżeńska (J. Paxman, *Anglicy. Opis przypadku*, tłum. J. Mikos, Warszawa 2007, s. 299-300).
- ²⁸ Hardy, i pisarze jego pokolenia, postrzegali Anglię jako kraj zamieszkały w coraz większym stopniu przez ludzi pozbawionych jakiegokolwiek poczucia przynależności. Ta nowa Anglia była Anglią przedmieść, których mieszkańcy, zdezorientowani i pozbawieni energii, stracili wszelkie poczucie zakorzenienia (tamże, s. 224).
- ²⁹ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, tłum. E. Mrowczyk-Hearfield, w: R. Nycz, *Odskrywanie modernizmu*, Kraków 2004, s. 389.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Zob. J. Mullan, *A Taste of Shandy*, „The Guardian”, 18 października 2005.
- ³² Z. Sinko, wstęp do: L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, tłum. A. Gliniczanka, Wrocław 1973, s. XXII.
- ³³ Tamże s. XVIII.
- ³⁴ O *24 Hour Party People* pisałem więcej przy innej okazji. Zob. A. Kruk, *Nietypowa biografia muzyczna*, „Dwutygodnik” 2009, nr 16: <http://www.dwutygodnik.com.pl/artukul/556-nietypowa-biografia-muzyczna-24-hour-party-people-michaela-winterbottoma.html> (dostęp: 7.11.2011).
- ³⁵ Przemysław Mroczkowski pisze, że bardziej na poważnie będą taką akrobację psychologiczną uprawiać w w. XX Conrad, Virginia Woolf,

- James Joyce, których Sterne jest prekursorem (P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Wrocław 1986, s. 335).
- ³⁶ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, dz. cyt., s. 394.
- ³⁷ Ten i kolejne cytaty z filmu podaję w moim przekładzie.
- ³⁸ Postmodernistyczna „śmierć” spójnej, linearnej powieści realistycznej, którą John Barth ogłosił w 1967 r., miała oznaczać upowszechnienie budowania narracji na zasadzie wszechkonneksjonistycznych zestawień i pozwalała na dominację pastiszu i humoru w sztuce. Zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- ³⁹ Frank Cottrell Boyce współpracował wcześniej z reżyserem przy *Butterfly Kiss*, *Alei snajperów* (1997), *Królach życia* i *Kodeksie 46*.
- ⁴⁰ O filmowych cytatach z rzeczywistości, funkcjonujących na podwójnym poziomie semantycznym, odwołując się zarówno do rzeczywistości filmowej, jak i pozaekranowej, jednocześnie żadnej z nich nie legitymizując, pisałem już wcześniej na łamach „Kwartalnika Filmowego”, proponując użycie kategorii syllepsy. Zob. A. Kruk, *Syllepsis w twórczości Woody’ego Allena*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60.
- ⁴¹ Tak jak u Sterne’a komizm lokował się w charakterologicznym napięciu między Walterem, będącym parodią radykalnego racjonalisty, a jego bratem Tobiaszem, stanowiącym jego sentymentalny kontrapunkt, tak walka o dominację grających te postaci Coogana i Brydona jest najzabawniejszą osią filmu. Ekranowe utarczki aktorów okazały się na tyle dowcipne i nośne, że doczekały się kontynuacji. Winterbottom wrócił do współpracy z Cooganem i Brydonem w serialu BBC *The Trip* (2010), w którym ponownie wcielili się oni w samych siebie, rozwijając swoje sylleptyczne kreacje z *Tristrama Shandy – wielkiej bujdy*.
- ⁴² Powieść Sterne’a, jak pisze Zofia Sinko, *zbudowana jest na zasadzie asocjacji idei. Jednakże (wbrew temu, co twierdzi sam narrator) nie jest to zgola asocjacionizm irracjonalny – o którym wspominał Locke. Sterne udaje nieodpowiedzialność i niedbałość, zapewniając, że powierza bieg powieści przypadkowi, pióru, które kieruje nim, miast on piórem. Zdaniem badaczy twórczości Sterne’a jest to asocjacionizm starannie obmyślony i wciąż kontrolowany przez narratora. Powieść dzieje się wedle „praw” asocjacji idei, ale narrator nigdy lub prawie nigdy nie traci panowania nad owym mechanizmem kojarzenia* (Z. Sinko, dz. cyt., s. XIX-XX).
- ⁴³ W. Chwalewik, przedmowa do: L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1958, s. 19.
- ⁴⁴ W. Dnieprow, *Różnorodność stylistyczna w sztuce realizmu*, tłum. A. Kowalski, w: *Wokół problemów realizmu*, red. A. Lam, Warszawa 1977, s. 305-306.
- ⁴⁵ W *Tristramie Shandy* badacze wyodrębnili trzy maski, za którymi kryje się autor: Tristram, Walter i pastor Yorick.
- ⁴⁶ Reżyser kręci film częściej niż raz rocznie, pracuje też dla telewizji. Co ciekawe, w 2004 r. była żona Winterbottoma, Sabrina Broadbent, wydała powieść *Descent* traktującą o rozpadzie ich związku. Przyczyną tegoż rozpadu miała być wieczna nieobecność męża, który pochłonięty swoją jedyną miłością – planem filmowym – rzadko kiedy bywał w domu. Zob. S. Broadbent, *Descent*, London 2004.
- ⁴⁷ P. Mroczkowski, dz. cyt., s. 335.
- ⁴⁸ L. Sterne, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*, dz. cyt., s. 298.
- ⁴⁹ Zob. G. Bidwell, *U kolebki angielskiego realizmu*, tłum. A. Bidwell, Warszawa 1960, s. 219.
- ⁵⁰ W. Chwalewik, dz. cyt., s. 12.
- ⁵¹ Pisała o tym Kate Fox, szefowa Oxfordzkiego Centrum Badań Spraw Społecznych. Zob. K. Fox, *Przejrzyć Anglików*, tłum. A. Andrzejewska, Warszawa 2007.
- ⁵² G. Bidwell, dz. cyt., s. 218-219.
- ⁵³ Do tej powieści Winterbottom nawiązał już w *Królach życia*, gdzie rola Eleny (u Hardy’ego – Susan) przypadła Nastassji Kinski w hołdzie dla jej kreacji w *Tess* (1979) Romana Polańskiego.