

To jest prawdziwa opowieść

O Andrei Dunbar, Lorraine Dunbar
i *The Arbor* Clio Barnard

KAROLINA KOSIŃSKA

*Buttershaw to była najgorsza dzielnica w Bradford, a Arbor była najgorszą ulicą*¹. Na tej właśnie ulicy, Brafferton Arbor, dorastała Andrea Dunbar. Tutaj też zaczęła pisać swoją pierwszą sztukę, zatytułowaną *The Arbor*. Miała 15 lat, przygotowywała tekst na zaliczenie z angielskiego. Nauczycielka, zaskoczona dojrzałością i poziomem pisania, zachęciła Andreę, by ta wysłała tekst na konkurs Young Writers' Festival organizowany przez londyński Royal Court Theatre. Trzy lata później, w 1980 r., teatr wystawił sztukę wyreżyserowaną przez zachwyconego dramatem Dunbar Maxa Stafford-Clarka. Andrea miała wtedy 19 lat i córeczkę, Lorraine, którą samotnie wychowywała. Po gwałtownym rozstaniu z pakistańskim ojcem Lorraine, Andrea zamieszkała w ośrodku dla maltretowanych kobiet, ofiar przemocy domowej. W ciągu następnych kilku lat urodziła jeszcze dwoje dzieci, Lisę i Andrew, każde z innego ojca. Napisała też dwie kolejne sztuki – *Rita, Sue and Bob Too* i *Shirley*. Obie wystawił Royal Court Theatre, a na podstawie pierwszej z nich w 1986 r. Alan Clarke zrobił film, do którego scenariusz także napisała Andrea.

Każda ze sztuk Andrei mówiła o niej samej i o miejscu, w którym żyła. Wiecznie awanturujący się ojciec pijak, przemoc domowa, przypadkowy, bezmyślny seks nastolatków, niechciane ciążę i młodociane matki, wszechobecny alkohol, bezrobocie, nędza. Odrapane ściany slumsów i zarosłe zielskiem przydomowe „ogródki” nie stanowiły tutaj tła, na którym stosownie rozwijał się naturalistyczny dramat, to był realistyczny opis najbliższej rzeczywistości. Bezkompromisowe, szczere i brutalne dramaty Dunbar, choć nasycone mocnym i gorzkim humorem, ukazywały doświadczenie nie tylko młodej Andrei – były też odzwierciedleniem zwykłego życia w takich, a nie innych realiach. Shelaigh Delaney, w swoim czasie sławna jako nastoletnia autorka sztuki *Smak miodu* (*A Taste of Honey*), zaadaptowanej na ekran przez Tony'ego Richardsona w 1961 r., nazwała Dunbar *geniuszem ze slumsów, z czarnymi zębami i z promiennym uśmiechem*². Aleks Sierz, krytyk teatralny mówił: *W jej tekstach była jakaś świeżość, a także ogromna siła i klarowność. Miały w sobie cierpką mądrość, w bezpośredni sposób mówiły o takich rzeczach jak przemoc domowa. To była autentyczna dramatopisarka z klasy robotniczej albo raczej z dołu społecznego*³. W *The Arbor* nastolatka zachodzi w ciążę ze swym pakistańskim chłopakiem i musi skonfrontować ten fakt ze swoją rodziną, rasistowskim bratem i zapijaczonym ojcem. *Rita, Sue and Bob Too* to historia dwóch dziewczyn, które wspólnie nawiązują romans (jeśli romansem można nazwać szybki seks w samochodzie oraz kłótnie Rity i Sue o to, która z nich będzie pierwsza, a która musi poczekać na siedzeniu obok) z żonatym mężczyzną, dla rodziny którego pracują jako babysitterki.

Wszystkie sztuki zostały wystawione w Londynie, film zyskał status kultowego. Andrea Dunbar, zanim rozpoczęła się jej przygoda z londyńską sceną, nigdy nie była w teatrze, nigdy nie opuszczała też hrabstwa Yorkshire. Pisała po nocach, kiedy dzieci już spały. Z czasem niemal każdy wieczór spędzała w pubie, coraz mocniej osuwała się w alkoholizm. W końcu wpadła w depresję, przestała pisać. Zmarła w 1990 r. – zasnęła na kilka dni przed Bożym Narodzeniem w lokalnym pubie, The Beacon, do którego zwykle chadzała. Przyczyną śmierci był krwotok w mózgu. Najstarsza córka, Lorraine, miała wtedy 11 lat, Andrea – 29.

Lorraine zdecydowała się zamieszkać z zastępczymi rodzicami, Stevem i Ann. Lisa postanowiła zostać z babcią, a Andrew ze swoim ojcem. Kłopoty z Lorraine zaczęły się szybko. Mając 14 lat, brała już mocniejsze narkotyki, wkrótce wpadła w poważne uzależnienie od heroiny. Kilka lat później na swój nałóg zarabiała prostytucją. Spotykała różnych, mniej lub bardziej brutalnych mężczyzn; tak jak i matka lądowała w ośrodku dla maltretowanych kobiet. Urodziła dwójkę dzieci, które szybko jej odebrano. Nie walczyła o ich powrót. Kolejną ciążę straciła w wyniku pobicia przez partnera. Trafiła do więzienia – była świadkiem rozboju, ale bała się zdradzić tożsamość właściwego sprawcy, więc skazano ją za współudział. Jeszcze w więzieniu udało jej się zejść w kolejną ciążę, przejść na islam, wyjść za mąż (nie za ojca dziecka). Tym razem bardzo czekała na narodziny synka. Ponieważ w ciąży nadal brała narkotyki, dziecko urodziło się obciążone uzależnieniem. Małym Harrisem zajęli się Steve i Ann, Lorraine odsiadywała do końca karę. Decydowała się na kolejne kuracje odwykowe ze zmiennym powodzeniem. Jej synek był niejednokrotnie świadkiem zażywania przez Lorraine i heroiny, i metadonu. Pewnego dnia, zapewne z zaniedbania matki, dwuletni Harris połknął zbyt dużą dawkę metadonu. Kiedy rano się obudziła, chłopiec już nie żył. Skazana za spowodowanie śmierci, trafiła do więzienia na kolejne kilka lat. To w tym punkcie zaczyna się wyjątkowa opowieść o Andrei Dunbar i o tym, co po sobie zostawiła.

W 2000 r. powstała sztuka Robina Soansa *A State Affair*, oparta na rozmowach z mieszkańcami Buttershaw Estate. W 2010 r., 20 lat po śmierci Andrei jej postać znów powróciła. Znowu w *The Arbor*, tyle że tym razem tytułem tym został opatrzony film Clio Barnard. Barnard, twórczyni filmów artystycznych znanych raczej z obiegu galeryjnego, także pochodzi z Bradford i należy do pokolenia Andrei Dunbar. Jej film można nazwać biografią Andrei, która to biografia powoli przechodzi w biografię dorosłej już dziś Lorraine. Obie stają się równorzędnymi bohaterkami filmu. Nie tylko dlatego, że narracja Lorraine w naturalny sposób pociągnęła narrację jej zmarłej matki. Znacznie większe znaczenie ma to, że życie córki okazało się odbiciem czy też raczej upiorną kontynuacją autobiograficznej twórczości Andrei Dunbar. Błędy popełnione przez matkę błedną wobec spustoszenia, jakie w swoim (i nie tylko swoim) życiu uczyniła córka. Barnard musiała poradzić sobie i z surowością (a może i z rozpaczliwością) charakteryzującą dzieło Andrei, i z dojmującym dramatem, w jaki zamieniła się egzystencja Lorraine. Znalazła metodę, która paradoksalnie pozwoliła widzowi jednocześnie zdystansować się od opowiadanej historii i odczuć emocje w niej zawarte w niezwykle intensywny sposób. Ponadto metoda ta w radykalny sposób prowokuje pytania o granice dokumentu i fikcji, a także o odrębność biografii i autobiografii.

Barnard zbierała materiały do swego filmu przez dwa lata. W tym czasie nagrywała wywiady z rodziną Andrei Dunbar: z jej córkami, Lorraine i Lisą, synem

Andrew, siostrą Pamelą, bratem Davidem, z jednym z partnerów Dunbar, Jimem, a także z przybranymi rodzicami najstarszej córki Ann i Stevem oraz z Maxem Stafford-Clarkiem. Ich słowa są obecne w *The Arbor*, ale twarze ludzi, którzy je wypowiadają, nie można zobaczyć. Grają ich aktorzy ⁴ w niezwykle precyzyjny sposób synchronizujący swą grę i ruchy ust z nagranyymi wypowiedziami. Złudzenie nie jest całkowite. Ale świadomość niespójności obrazu i dźwięku – na początku filmu informuje się widzów o użytej metodzie – nie pozwala w pełni poddać się iluzji. Odbiorca cały czas zdaje sobie sprawę, że oto ogląda pewien audiowizualny konstrukt, w którym sfera audialna jest dokumentalna, natomiast sfera wizualna należy do fikcji.

Barnard nie poprzestaje jedynie na takim od-tworzeniu opowieści o życiu Andrei, Lorraine i The Arbor. Wspomniane fragmenty zestawia z materiałami dokumentalnymi, w których wypowiada się sama Andrea. Robi to w na tyle przemyślany sposób, że zestawienia te sprawiają wrażenie dialogu. Nie tylko wypowiedzi komentują się nawzajem; podobnie rzecz ma się z obrazem. Clio Barnard kreuje spotkania niemożliwe: łączy to, co w planie współczesnym i fikcyjnym, z tym, co przeszłe i autentyczne; dzięki temu Andrea w pewnym sensie słyszy wypowiedzi swych dorosłych córek, granych przez aktorki, a Lorraine może skonfrontować się z własnym życiem i z samą sobą, oglądając programy dokumentalne z udziałem matki.

Ale Barnard wzbogaca swój film o jeszcze jeden wymiar: na przestronnym, pokrytym zielskiem placyku The Arbor wystawia fragmenty pierwszej sztuki Dunbar. Aktorzy (wśród nich Natalie Gavin, miejscowa dziewczyna, odkryta podczas castingu w szkole, do której chodziła sama Andrea) odgrywają dramat na prowizorycznej scenie złożonej z dwóch kanap i krzesła. Mieszkańcy Buttershaw – wśród nich aktorzy użyczający swych twarzy głosom prawdziwych postaci, a także bliscy Andrei (jej siostra Pamela), którzy wciąż mieszkają w okolicy – przyglądają się spektaklowi, zdając sobie zapewne sprawę, że dramat ten opisuje w pewnym sensie typową biografię nie tylko mieszkańców Buttershaw, ale i samej dzielnicy jako miejsca.

W ten sposób narracja *The Arbor* staje się grą luster. Śladów tych odbić można wytropić całe mnóstwo. Kathryn Pogson, która w oryginalnym spektaklu *The Arbor* grała główną bohaterkę, w filmie Clio Barnard gra rolę Pamelę, siostry Andrei. George Costigan, który w *Rita, Sue and Bob Too* wcielił się w Boba, w filmie *The Arbor* kreuje postać Jima, jednego z partnerów Andrei. Natalie Gavin, grająca u Barnard Andreę, chodziła do tej samej szkoły, co ona.

Takie nakładanie na siebie różnych poziomów narracji ma wielorakie konsekwencje. Przede wszystkim narzuca widzom refleksję, że fikcja, nawet ta drobniawo skonstruowana, może stanowić silnie autobiograficzny tekst. Z drugiej strony nie pozwala zapomnieć, że każda „prawda” zawsze jest konstruowana, każda autobiografia opowiedziana, a więc zamykana w narracji odrywającej ją od rzeczywistości egzystencji. I że każdy przekaz dokumentalny siłą rzeczy jest mniej lub bardziej kreacją. *Ten film miał prowokować. Po części jego celem było pokazanie, że prawda jest niestabilna, że realizacja prawdziwego dokumentu musi skończyć się porażką* ⁵. Barnard podkreśla, że chciała uwypuklić proces zapośredniczenia, *rozmyślnie stworzyć rozłam między rzeczywistością a jej reprezentacją* ⁶, skupić uwagę odbiorców na tym, że każdy dokument jest artystyczną kreacją filmową.

Wykorzystując takie, a nie inne metody formalne Barnard nawiązuje do technik teatralnych (*verbatim theatre*) i filmowych, które mają świadomie dystansować widza, odsłaniając mu swoją konstrukcję, a więc wytrącając z iluzji. Paradoksalnie wytrącenie widza z klasycznej identyfikacji z oglądanymi postaciami może go zbliżyć emocjonalnie do rzeczywistości, którą ogląda. W typowej sytuacji, gdzie złudzenie jest podtrzymane, odbiorca ma szansę wprowadzić bez reszty zanurzyć się w świecie przedstawionym, ale ostatecznie, po projekcji, jego emocje mogą ostygnać, może odsunąć od siebie dramat, którego był świadkiem, powtarzając sobie, że to był jedynie film. W przypadku metody wykorzystanej przez Barnard identyfikacja jest niemal pełna, iluzja niemal całkowita. Ale za fikcją, pozwalającą na stopienie się z postaciami, stale czai się jednak świadomość, że tu opowiadana jest prawdziwa historia, że słyhać prawdziwe głosy, że zapośredniczenie odsłania to, co autentyczne, w żaden sposób nie omamiając widza, stawiając sprawy jasno. Iluzja zostaje obnażona i złamana. Sama Barnard tak komentuje swój wybór: *Miałam nadzieję, że dzięki tym technikom formalnym film będzie miał właściwą równowagę – a więc że, być może paradoksalnie, techniki dystansujące wykreują rodzaj bliskości, stworzą pewien układ przyciągania, a więc widzowie będą mogli być świadomi kształtowania opowieści, a jednocześnie zaangażować się w nią emocjonalnie*⁷. Taktyka Barnard pozostawała w zgodzie z poprzednimi „opowieściami” o Buttershaw Estate i jej mieszkańcach. Już w *A State Affair*, którego Stafford-Clark był producentem, wykorzystano pomysł grania do wywiadów przeprowadzonych z autentycznymi postaciami dramatu. W pewnym sensie tak wyraziste wykorzystanie przez Barnard technik dystansujących stanowi też rodzaj wierności wobec intencji samej Dunbar, która, świadomie czy nie, stosowała je w swoich dramatach. Jej naturalny talent i intuicja co do możliwości dramatycznych były niezwykle, zwłaszcza jeśli zdamy sobie sprawę, że nie miała za sobą żadnej szkoły, że jej pisanie nie było poparte żadną wiedzą. Już pierwszy jej dramat charakteryzował się zaskakującą świadomością formy. Jego autorka unika klasycznego opowiadania. Cały czas zatrzymuje widzów niejako „na zewnątrz” przedstawianych wydarzeń, radykalnie ujawniając konstrukcję samej sztuki – w *The Arbor* didaskalia stają się częścią wygłaszanego na scenie tekstu, wypowiedzianego przez główną bohaterkę wprost do publiczności. Dla Barnard ekwiwalentem takiego działania jest zastosowanie wspomnianej synchronizacji nagranych, „autentycznego” dźwięku i gry aktorów⁸. Dzięki takiemu zabiegowi oglądane sytuacje zyskują wymiar subiektywny, zaprzeczony natychmiast klasycznym, „obiektywnym” przedstawieniem tychże sytuacji, w których bohaterka jest jedynie kolejną postacią dramatu. Podobnie rzecz dzieje się w filmie Barnard – aktorzy grający do nagranych wypowiedzi spoglądają prosto w obiektyw, tak jak i główna bohaterka spektaklu wystawionego w Brafferton Arbor. Co więcej, Dunbar igra z widzem także przy określaniu tożsamości bohaterów, z jednej strony typizując ich (centralna postać jest tu nazwana po prostu „Dziewczyną”), a z drugiej skrajnie personalizując (kiedy w jednej scen policjant pyta dziewczynę o nazwisko, odpowiada ona wyraźnie: *Andrea Dunbar*). W ten sposób dramat, który przedstawia typowy życiorys charakterystyczny dla pewnego środowiska, okazuje się bardzo prywatnym zwierzeniem, próbą obiektywizacji osobistego przeżycia.

Co ciekawe, trudno tu doszukać się jakichś autoterapeutycznych intencji autorki. Precyzja i chłód jej narracji w tym wypadku sprawiają wrażenie jedynie naj-

prostsze rozwiązania, a nie finezyjnej próby przepracowania za pomocą takich, a nie innych środków dręczącej autorkę traumy. Jeśli wierzyć wspomnieniom tych, którzy współpracowali z Andreą Dunbar w teatrze czy przy filmie, jej celem było po prostu zapisanie zdarzeń tak, jak się one rzeczywiście rozegrały, najzwyczajwsze przeniesienie doświadczonych czy zaobserwowanych sytuacji na scenę czy na ekran. Jak wspomina Stafford-Clark: *Lubiła próby i dziwiło ją, że tak bardzo śmieje się ze scen, które sama napisała. „To wszystko nie było takie śmieszne, kiedy się działo” – komentowała drwiąco sąsiedzką kłótnię, która przeradzała się w awanturę. W jakiś sposób alchemia teatru często obracała jej sceny w coś, co było jednocześnie zabawne i brutalne. Humor współistniał tu ze złością i rozpaczą. (...) Jej komentarze były trafne i trzeźwe: „On wtedy nie siedział, stał, kiedy to mówił” – mogła powiedzieć. Albo „Ona się wtedy nie śmiała, ale śmiała się, kiedy powiedziała tamto”. Dzięki temu, że dramat ten miał tak autobiograficzny charakter i że Andrea miała taki dar zapamiętywania, mogliśmy do tekstu dodać kilka kwestii i rozwinąć pewne sceny podczas prób. Izadźręczałem ją o więcej szczegółów, a ona zawsze chętnie je podsuwała*⁹. W ten sposób życiorys opisywany przez Andreę Dunbar był zarówno biografią typowej dziewczyny z The Arbor, jak i jej własną autobiografią opowiedzianą faktami, bez emocji.

W *The Arbor* Clio Barnard Max Stafford-Clark, mówiąc o twórczości Dunbar i jej naturalnym talencie, konstatuje, że jej śmierć jest tym trudniejsza do zaakceptowania, bo pozbawiła widzów możliwości poznania jej kolejnych sztuk, dramatów jej dojrzałości. Jak zauważa Alfred Hickling, *A State Affair* i *The Arbor* Barnard niejako zajmują miejsce tych brakujących sztuk¹⁰. Ogromną rolę w budowaniu nie tylko obrazu Buttershaw w owych kontynuacjach dzieła Dunbar, ale i narracji tych opowieści, pełni Lorraine. To ona wyrasta na nową autorkę – autorkę zarówno biografii matki i własnej autobiografii, jak i biografii miejsca, w którym przyszło jej żyć.

*Nie wiedziałam, jak bardzo autobiograficzne były sztuki Andrei zanim nie poznałam jej siostry, Pameli, która powiedziała mi, że Yousaf w „The Arbor” był po prostu ojcem Lorraine. To wydało mi się bardzo znaczące*¹¹. Jak silny był ów impuls autobiograficzny świadczy fakt, że ta sama figura odbija się w *Aslanie z Rita, Sue and Bob Too*. To życie Andrei zostało zapisane tak wyraźnie i radykalnie w *The Arbor*, to jej cechy i jej doświadczenia naznaczają postacie Rity i Sue. Autobiografizm w tekstach Andrei Dunbar ma taki właśnie, dwupoziomowy charakter – z jednej strony można go wyczytać z tego, co zdarzyło się bohaterkom, a z drugiej z tego, jak one same na owe zdarzenia reagowały. To owa autobiograficzność właśnie stała się poniekąd tematem filmu Clio Barnard. To biografia o autobiografii.

Wspomnienia Stafford-Clarka z prób wskazują na to, że Dunbar chciała, by sceny przedstawione w teatrze czy w filmie były dokładnym powtórzeniem rzeczywistości albo by dokładnie się z nią zgadzały. Rzeczywistości takiej, jaką widziała i przeżyła Andrea. George Gostigan wspomina, jak ubiegał się o rolę Boba w filmie Clarka, jak musiał się zmierzyć z oceną samej Andrei: *Siedziałem i patrzyłem na tę kobietę mierzącą mnie wzrokiem. Po prostu widziałem, jak myśli: czy mogłabym go przelecieć? I wtedy nagle spytała: „Gdzie on kupuje bieliznę?” A tak naprawdę chciała zapytać: jak dobrze znasz tego gościa? Zakłopotany palnąłem: „Nie wiem, u Marksa & Spencera?”* Andrea miała w tym momencie zaśmiać mu się w twarz – bokserki Boba byłyby przecież podróbkami Calvina Kleina kupionymi na bazarze.



Andrea wiedziała, o czym pisze, wydarzenia przez nią opisane były nie tylko prawdopodobne, ale i prawdziwe czy też, precyzyjniej: one się zdarzyły.

Jeśli nawet ów autobiografizm miał cel autoterapeutyczny, to intencja ta nie uwi-docznia się bezpośrednio. Narracja sztuki *The Arbor* nie ma w sobie nic z potoku zwierzeń, które mają pomóc ich autorce (a zarazem głównej bohaterce) przepracować traumę. Trudno też byłoby tu znaleźć jakiś gest w stronę publiczności, zachętę czy nawet prośbę o zrozumienie dla bohaterów. Można odnieść wrażenie, że Andrea Dunbar opowiada po prostu dlatego, że widzi i zna otaczającą ją rzeczywistość, a nie dlatego, że chce w narcystyczny sposób odsłonić swoją osobowość czy epatować widza brutalnością, która ją otacza. Zarówno tekst *The Arbor*, jak i *Rita, Sue and Bob Too* uderzają niezwykłą dyscypliną, konkretem, dystansem. A także prostotą, która przekreśla wszelkie podejrzenia o chęć egotycznego eksploatowania przez autorkę własnego otoczenia. Ale przecież ta potrzeba mówienia o sobie ujawnia się w każdym z jej tekstów z ogromną siłą; Dziewczyna z pierwszego dramatu Andrei Dunbar to przecież ona sama. Skoro tak, to uprawnione będzie myślenie, że nie tylko doświad-

czenia, ale i emocje czy przemyślenia, którymi dzieli się z innymi, samo przeżywanie świata i ludzi wokół były udziałem samej autorki.

Powtarzalność elementów fabuły w kolejnych tekstach świadczy o jakiejś kompulsywności. Sytuacja Dziewczyny z *The Arbor* jest odtworzeniem (czy też od-tworzeniem) sytuacji samej Andrei i odbija się wyraźnym echem także w losach bohaterek *Rita*, *Sue* and *Bob Too*. Postać pakistańskiego chłopaka, ojca Lorraine, stale powraca, tak jak figura brutalnego, wiecznie pijanego ojca. Andrea Dunbar powtarza w swoich dramatach własne życie, czy też raczej przekłada to życie na sytuacje zewnętrzne, sceniczne, a przecież dokładnie odsłaniające ją samą jako ich główną bohaterkę. Musiała sobie zdawać sprawę, że w ten sposób obnaża siebie, swoją rodzinę, swoją społeczność i miejsce, w którym żyje. A więc musiała zdawać sobie sprawę z konsekwencji upublicznienia własnych przeżyć i doświadczeń (jej siostra Pamela w taki sposób mówi o doświadczeniu, jakim było dla niej oglądanie wystawionej przez Barnard na placyku przy Brafferton Arbor sceny kłótni rodzinnej z *The Arbor*: *Dziwnie się to ogląda – chodzi o to, że ja przecież wtedy tam byłam*¹²). W pewnym momencie zyskała jako taką sławę w brytyjskich mediach, powstało o niej kilka reportaży telewizyjnych (m.in. te, które Barnard wspomina w swoim filmie: *BBC News Looks North* z 1987 r. czy *The Great North Show* z 1989 r. Przedstawiana w nich była zwykle na tle ponurych plenerów Buttershaw, jej życie i twórczość komentowane były z offu w nieco protekcyjnym tonie. Wykreowany w ten sposób wizerunek Dunbar zamykał się w słynnym wówczas określeniu Delaney „geniusz ze slumsów”, tak jakby media chciały z Andrei uczynić figurę Kopciuszka czy też może Elizy z *Pigmaliona*. Tyle że Andrei najwyraźniej takie zakusy oswojenia jej kontrowersyjnej postaci zupełnie nie interesowały. W wypowiedziach na temat sławy była cyniczna, nie liczyła na nagły awans społeczny i nie zgodziła się na to, a co najważniejsze, nie zrezygnowała ani z życia, które w tak brutalny sposób opisywała, ani z miejsca, które to życie czyniło piekłem. *Jestem całkiem szczęśliwa, żyjąc tutaj, choć ludzie myślą, że nie należę do miejsca, o którym piszę. Chcę po prostu zostać taka, jaka jestem. Wszystkie moje marzenia się skończyły. Miałam tylko jedno marzenie – jako dziecko myślałam sobie zawsze: „pewnego dnia będę w telewizji”. No i byłam, a potem marzenia zniknęły*¹³. Zarówno we wspomnieniach ludzi, którzy z nią współpracowali, jak i w jej własnych słowach z różnych wywiadów czy reportaży Andrea jawi się jako jeśli nie cyniczna, to z pewnością ironiczna, uparta, pozbawiona sentymentów kobieta, która koncentruje się tylko na podstawowych kwestiach, na tym, by przeżyć, nie dać się stłamsić i by obronić własne wybory. Takie są również jej bohaterki, stanowiące przeciwieństwo jej *alter ego*. Jeśli jednak przyjrzymy się dokładnie Dziewczynie, Ricie i Sue (nawet jeśli dwie ostatnie, w przeciwieństwie do bohaterki *The Arbor*, nie są dokładnym odbiciem Andrei), ich emocje i słowa być może pozwalają dotrzeć odbiorcy tam, gdzie Andrea realna dotrzeć nie pozwalała. To czysta hipoteza, nie nam oceniać motywacje autorki. Jeśli jednak przyjąłbyśmy tę hipotezę, to okazałoby się, że narracja i postacie tekstów dramatopisarki być może więcej o niej mówią niż ona sama. Autobiograficzny charakter tych dramatów jest oczywisty; natomiast rozpoznanie intencji Dunbar nie jest już takie łatwe. Jej samoświadomość (a także świadomość formy) była zbyt wyraźna, by można było uwierzyć w prosty automatyzm zapisu jej doświadczenia. Jednocześnie jakaś nieokreślona cecha, może beczelność czy klarowność tej formy sprawia, że teksty

Andrei stawiają opór, że wszelkie dywagacje o traumie, o kwestii etosu klasy robotniczej i jej upadku, wydają się nie na miejscu. Wydaje się, że Dunbar gra na nosie tym, którzy chcieliby słyszeć w jej tekstach głos rozpaczki dziewczyny z dołów społecznych, głos, którego cierpliwe wysłuchanie sprawiłoby odbiorcę w samozadowolenie i uspokoiłoby jego sumienie.

W filmie Barnard pisanie biografii Andrei Dunbar nie ogranicza się do szukania i interpretowania śladów autobiografizmu w jej twórczości. Fakt, że Barnard nadała swojemu dziełu tytuł *The Arbor*, pozwala myśleć o tym filmie jako o kolejnym powtórzeniu, kolejnej biografii/autobiografii Andrei Dunbar – po *The Arbor*, *Rita Sue and Bob Too* i *A State Affair*. Barnard jasno daje do zrozumienia, że utożsamia tekst z twórczości Andrei z tekstem jej życia – Natalie Gavin odtwarza tu zarówno rolę Dunbar, jak i Dziewczyny w wystawianym w plenerze *The Arbor*, potwierdzając, z jednej strony, autobiografizm poprzednich narracji opowiadających o Andrei, a z drugiej, idąc dalej, a więc zamykając, w tym geście utożsamienia, wszelką dyskusję na temat autobiograficznych tropów.

W filmie Barnard jednak to nie ten znany publiczności głos Andrei jest dominujący. Reżyserka nie rości sobie praw do prawdy o swojej bohaterce. Poszukuje jej, poddając się niejednoznaczności jej postaci i akceptując sprzeczności poszczególnych narracji, które wykorzystuje. *Nie możemy rozmawiać z Andreeq, ale film ten jest opowiedziany słowami jej samej albo osób, które ją znały*¹⁴. Tyle że użyte tu słowa samej Andrei to nie te wypowiedzi, które kształtowały jej publiczny wizerunek. Barnard przekazuje widzom spojrzenia tych, którzy byli najbliżej Dunbar, z nich buduje portret sławnej w swym czasie dramatopisarki ze slumsów Bradford. To rodzaj nie tyle kontynuacji autobiograficznej ścieżki Andrei, ile konfrontacja jej wizerunku, który sama stworzyła, z tym, jak jej postać jest widziana dzisiaj, oczami ludzi, na których wywarła najsilniejszy wpływ. Barnard przywołuje listy Dunbar do Maxa Stafford-Clarka, w których pisze o trudnościach, jakie sprawia jej pogodzenie opieki na dziećmi i pracy twórczej. Jej sposób pisanie o Lorraine, Lisie i Andrew, choć rzeczowy i pozbawiony sentymentów, jest w jakiś sposób czuły. To czułość, której w jej publicznym wizerunku nie było. Barnard nie opowiada o Dunbar; raczej jej poszukuje, odczytuje ze sprzecznych komunikatów i ze spuścizny, jaką po sobie pozostawiła.

Andrea Dunbar tylko pozornie jest główną bohaterką filmu *The Arbor*. W pewnym momencie Clio Barnard przesuwą punkt ciężkości: kiedy relacje bliskich Andrei dochodzą do momentu jej śmierci, na pierwszy plan wysuwa się postać Lorraine. I nagle okazuje się, że od samego początku to o niej był ten film, a w najlepszym przypadku, że dzieli pierwszoplanowość z matką. Nie tylko dlatego, że prowadzi narrację dalej – los Lorraine wydaje się ściśle sprzęgnięty, może nawet zdeterminowany przez życie (i twórczość) Andrei. Biografia córki wynika bezpośrednio z narracji matki, więcej, można ją wręcz uznać za jej kolejne dzieło. Tragikomiczny dramatyzm losów bohaterek z dramatów Dunbar odbija się i potęguje w życiorysie Lorraine. Z tą różnicą, że znika wszelki komizm, pogłębia się natomiast tragizm. To, co wydawało się skrajnością w przypadku doświadczeń samej dramatopisarki i wykreowanych przez nią postaci, okazuje się niczym wobec tego, przez co przeszła i co ściągnęła na siebie Lorraine.

Co więcej, Lorraine, będąc całkiem realną córką Andrei Dunbar i jej pakistańskiego chłopaka, jest także, w wymiarze symbolicznym, dzieckiem Dziewczyny

i niedoszłą córką Sue (która jednak odpowiednio wcześniej porzuciła brutalnego Aslana). Jej istnienie i egzystencja to upiorne *post scriptum* do tego, co napisała Andrea. Lorraine odbija życie swej matki – tak jak ona wikła się w przypadkowe relacje z nieodpowiednimi mężczyznami, czego owocem są nieplanowane ciążę, trafia do ośrodka dla kobiet będących ofiarami przemocy, wpada w uzależnienie. Tyle że jej niepowodzenia są znacznie bardziej dramatyczne, a ich konsekwencje tragiczne: dzieci zostały jej odebrane, bywała dotkliwie bita przez swoich partnerów, stała się nastoletnią prostytutką, brała twarde narkotyki, a w końcu spowodowała śmierć własnego dziecka. To nadal opowieść Andrei, ale opowieść spotworniała.

Zaskakujące, jak często narracja Lorraine odbija się w tym, co przed laty zapisała w swych dramatach jej matka. Aslan w filmie *Rita, Sue and Bob Too* mówi w pewnym momencie: *Nie prosiłem o to, żeby być Pakistańcem (I didn't ask to be a Paki)*; Lorraine gniewnie stwierdza: *Nie prosiłam o to, żeby się urodzić (I didn't ask to be born)*. Kiedy Lorraine opowiada o tym, jak będąc w ciąży, była katowana przez swego chłopaka, Barnard montuje tę scenę z fragmentem inscenizacji *The Arbor*, w której Dziewczyna-Andrea mówi koleżance o tym, jak dotkliwie bije ją chłopak, z którym będzie mieć dziecko (*jeśli robi to mnie, kiedy jestem w ciąży, będzie tak robić z dzieckiem, kiedy już się urodzi*). Po kolejnym takim zestawieniu widz rzeczywiście odnosi wrażenie, że życie Lorraine nie mogło potoczyć się inaczej, że było niejako już zapisane czy opowiedziane w tekstach Andrei.

Koleje losu Lorraine nabierają złowieszczonego sensu, jeśli umieścimy je w kontekście życia i twórczości Andrei. Podobnie rzecz działa w drugą stronę – doświadczenia Andrei nabierają niezwykłego ciężaru, jeśli spojrzymy na nie w świetle tego, co już wiemy o Lorraine. Barnard nie pozostawia widzowi innego wyjścia, montując materiał w taki, a nie inny sposób, konfrontując obie postacie w przestrzeni swego filmu, a więc w przestrzeni niemożliwej i czysto symbolicznej. Pierwszy raz widzimy archiwalne nagrania z Andreą, kiedy włącza je Lorraine. To ona, już jako dorosła kobieta, w onirycznej scenie odwiedzin dawnego domu, widzi na łóżku sylwetkę swej matki. To ona czyta listy od matki do Stafford-Clarka.

Lorraine wspomina Andreę jako nieczułego potwora (w przeciwieństwie do Lisy, która skłania się raczej w stronę jej gloryfikacji), kobietę, która nie dość, że nigdy nie przytulała i nie całowała swoich dzieci i która większość czasu ich dzieciństwa spędziła, pijąc w pubie, to jeszcze przemilczała i zignorowała fakt molestowania seksualnego Lorraine. Pełna złości i żalu opowieść Lorraine tym razem narzuca się widzowi jako próba przepracowania traumy – wizualna konfrontacja z matką tylko to potwierdza. Barnard stosuje jeszcze jeden zabieg: sugestywnie zestawia postać dorosłej Lorraine z postacią jej jako dziecka. W jednej ze scen mała Lorraine słyszy, jak jej matka, myśląc, że córka już śpi, stwierdza, iż żałuje, że ją urodziła, iż nie usunęła tej ciąży. Na łóżku widzimy małą dziewczynkę. Kiedy jednak postać Andrei znika za drzwiami, na łóżku leży dorosła Lorraine.

A jednak taka symboliczna konfrontacja jest jeszcze bardziej umowna – córkę Andrei Dunbar gra aktorka, jedynie głos należy do rzeczywistej Lorraine. Mamy więc stale do czynienia z fikcją, z odegraniem roli. Choć Barnard podkreśla, że głównym celem zastosowania przez nią takiego chwytu było zatarcie granicy między przekazem dokumentalnym a fikcyjnym, technika ta wskazuje także na mniej lub bardziej fikcyjny status każdej opowieści – zwłaszcza biograficznej czy autobiograficznej. Opowiedzenie czyjegoś (swojego) życia, nawet jeśli trzymać się ściśle faktów, za-

wsze jest do pewnego stopnia kreacją, konstruktem. Idźmy dalej: zabieg wykorzystany przez Barnard rozбивa również podział na autobiografię i biografię. Skoro widz słyszy głos Lorraine, odbiera jej narrację jako czysto autobiograficzną. Ogląda jednak aktorkę, która odgrywa emocje, dopasowując je do wypowiedzianych słów. To zaś wyraźnie wskazuje na biograficzność przekazu. Co więcej, uważny odbiorca nie zapomina przecież, że film *The Arbor* ma przedstawiać przede wszystkim historię matki Lorraine, historię, która stała się podstawą fabularną fikcyjnych, ale ściśle autobiograficznych dramatów. Autobiografia córki składa się więc na biografię Andrei i jednocześnie bezpośrednio z niej wyrasta. Film Clio Barnard jest więc i biografią, i autobiografią, dokumentem i fikcją. Słowo, które doskonale oddaje niejednoznaczność tej sytuacji, zarówno nadawczej, jak i odbiorczej, to od-tworzenie rzeczywistości; mieści się w nim zarówno kreacyjny, jak i dokumentalny aspekt *The Arbor*. Sama reżyserka zaznacza, że chciała uwypuklić problem relacji między pamięcią a imaginacją¹⁵. Dlatego też rozbieżność wspomnień obu córek Andrei jest także podkreślona w obrazie; doskonałym przykładem jest moment, kiedy Lorraine i Lisa, wspominając dzieciństwo, odbywają wyobrażoną podróż do rodzinnego domu. W relacji Lisy dom wygląda dość schludnie, a schody prowadzące na piętro są pokryte chodnikiem. Natomiast w pamięci jej starszej siostry ściany domu są odrapane, a schody nagie i starte. Nic w filmie Barnard nie uzyskuje statusu ostatecznej prawdy, a jednak poczucie widza, że obcuje z wyrazistym dokumentalizmem, z wierną reprezentacją rzeczywistości, jest przemożne.

Jest jeszcze jeden bohater *The Arbor* Clio Barnard – bohater, który pojawiał się i w sztukach Andrei Dunbar, i w filmie Alana Clarke’a, i w *A State Affair*. To miasto, a raczej ulica, której nazwa stała się tytułem zarówno pierwszej sztuki Andrei, jak i filmu, o którym tu mowa. *Nazwałam swoją sztukę „The Arbor”, bo ulica, na której mieszkałam nazywa się Brafferton Arbor i zawsze była znana jako The Arbor. Wszystkie te rzeczy naprawdę zdarzyły się na tej ulicy* – mówiła Andrea Dunbar¹⁶. Gorzki, ironiczny charakter zarówno tej nazwy, jak i obu tytułów nadaje sama nieprzystawalność znaczenia słowa „arbor” w kontekście tego miejsca. Znaczy ono bowiem tyle co „altanka” i ma wyraźnie idylliczne konotacje. Właśnie ta ironia decyduje w dużym stopniu o tonie dramatów Dunbar i o sposobie ich odbioru.

Barnard początkowo chciała zrobić film właśnie o Buttershaw Estate¹⁷. Taki był jej punkt wyjścia. Miał to być kolejny powrót do miejsca tak wnikliwie sportretowanego najpierw przez Andreę Dunbar w jej sztukach, a potem przez Alana Clarke’a w *Rita, Sue...* a także Stafford-Clarka i Soansa w *A State Affair*. W ten sposób powstała kolejna biografia, tym razem samej dzielnicy czy też wręcz ulicy. A więc miejsca, które podporządkowało sobie biografie swoich mieszkańców. Buttershaw jawi się jako przestrzeń zdegradowana, odsunięta na margines, przestrzeń, w której wyjście z zamkniętego kręgu nędzy, przemocy i upadku jest niemożliwe. Ale Dunbar nie oskarża ani nie piętnuje – opisuje. Nie poddaje się konwencji interwencyjnego realizmu społecznego, który opis gorszych dzielnic wtłacza w dyskurs polityczno-społeczny. Dunbar serwuje surowy materiał, ukazując sposób życia w Buttershaw nie w kategoriach patologii, ale raczej pewnej brutalnej oczywistości. Nie znaczy to, że jej portret miejsca ma charakter afirmacji. Z *The Arbor* i *Rita, Sue and Bob Too* (także w wersji filmowej) emanuje rodzaj desperacji i cynizmu. Ale jednocześnie obdarza ona swoich bohaterów taką dozą uporu, determinacji, nonszalancji, a co najważniejsze – gorzkiego humoru, że widz nie czuje się upraw-



niony ani do oceny opisywanej rzeczywistości, ani do protekcjonalnego pochylenia się nad tymi, którzy tę rzeczywistość zaludniają.

W portrecie zarysowanym przez Dunbar nie ma żadnych upiększeń. Można się też domyślać, że nie ma w nim też przesady, która z Buttershaw robiłaby miejsce gorsze niż w rzeczywistości. A jednak dramatopisarka spotkała się z ostrą reakcją swoich sąsiadów, którzy poczuli się urażeni takim przedstawieniem dzielnicy; również biuro turystyczne Bradford oskarżyło Dunbar o promowanie negatywnego i nieprawdziwego oblicza miasta¹⁸. Natomiast Buttershaw w filmie Alana Clarke'a (zdjęcia realizowano w autentycznych plenerach) dokładnie wpisuje się w tradycję brytyjskiego realizmu społecznego, wykorzystując jednak jego klisze w sposób przewrotny – komediowa konwencja radykalnie zmienia polityczny przekaz filmu. Buttershaw jest tutaj niejako własnością postaci, a nie twórców, którzy chcą w imieniu tych postaci coś powiedzieć, a więc i narzucić im własną perspektywę. W tym sensie *Rita, Sue and Bob Too* to rodzaj kpiny z domorosłych adwokatów niższych klas społecznych – zarówno autorka scenariusza, jak i bohaterki filmu niejako pokazują im po prostu dwa palce (brytyjski odpowiednik gestu ze środkowym palcem), nie pozwalając w ten sposób na zawłaszczenie przez nich ani przestrzeni, w której żyją, ani doświadczenia, jakie miejsce to generuje.

Powrót do Buttershaw w *A State Affair* miał na celu prześledzenie, jak zmieniło się to miejsce już po śmierci Andrei Dunbar. Diagnoza była dość brutalna. Życie w Buttershaw nie było wcale lepsze ani łatwiejsze. Alkohol zastąpiły twarde narkotyki i klej, więzi społeczne uległy całkowitemu rozpadowi, nędza i rasizm pozostały. W tym sensie, jak wskazuje sam tytuł sztuki, diagnoza jej twórców nabrała charakteru politycznego, oferowała bowiem rozliczenie nie tylko z erą thatcheryzmu, ale i z rządami labourzystów, którzy przyszli po Żelaznej Damie, szumnie zapowiadając zwrot w polityce i powrót do lewicowych ideałów. Buttershaw jawi się w tym kontekście jako niemy wyrzut sumienia i świadectwo fasadowości deklaracji politycznych. *A State Affair* kończy dramatyczny monolog napisany przez Lorraine. *Wtedy? Wtedy istniało poczucie wspólnoty, ale było naprawdę ciężko. Wtedy wszyscy pili alkohol... siedzieli na murkach wokół ogródków, upijali się, grali w domino i w karty, palili ogniska w nocy, stali wokół nich i uchlewali się jeszcze bardziej... jeśli ktokolwiek mógł jeszcze ustać na nogach. Była też przemoc domowa. Kiedyś było więc strasznie, ale istniało poczucie wspólnoty. A teraz? Ktośkolwiek się potknie, całe Arbor mówi o tym po dziesięciu minutach. Jeśli idę do supermarketu po folię aluminiową, nie mija nawet pięć minut. Ale teraz każdy żyje*

na własnej ulicy, ma własne sprawy (...), dzielnica rozpadła się (...). Gdyby mama napisała swą sztukę dzisiaj, Rita i Sue pewnie byłyby ćpunkami, paliłyby crack, pracowały jako prostytutki, sypiając z kim popadnie, byle zdobyć trochę pieniędzy. Bob pewnie wstrzykiwałby sobie heroinę, brałby też mnóstwo prochów. (...) Gdybym to ja miała napisać sztukę, napisałabym o Buttershaw Estate. Pokazałabym, jak niektórzy ludzie starają się ogarnąć swoje życie z ogromną odwagą i determinacją. Ale pokazałabym też innych, którzy staczali się z wielkiego, stromego wzgórza w ogromną, czarną przepaść¹⁹.

Clio Barnard wróciła do Buttershaw 10 lat po wystawieniu *A State Affair*. W nowych, całkiem innych czasach. Ale i w jej filmie sprzężenie losów miejsca z losem jego mieszkańców wydaje się decydujące. Barnard wraca do wszystkich poprzednich portretów tego miejsca, materiały współczesne łączy z archiwalnymi. Taka kumulacja obrazów z współczesności i przeszłości bliższej czy dalszej sprawia, że widz ma poczucie ciągłości narracji rozpoczętej przez Dunbar i że miejsce to nabiera charakteru jakiegoś nienaruszalnego fatum determinującego ludzkie życie. Upadek dzielnicy staje się też udziałem jej mieszkańców, a tragiczny los Lorraine jawi się jako ucieleśnienie tego upadku. Barnard mocno podkreśla tę ścisłą relację. Historia Andrei nie mogła być inna, skoro tutaj żyła, dokładnie tak samo rysuje się przeznaczenie Lorraine.

Biografie Andrei, Lorraine i Buttershaw są nierozdzielne, stanowią jakby jedno, choć rozbite odbicie w pękniętym lustrze. Andrea Dunbar miała niezwykle dar opowiadania, który niewątpliwie odziedziczyła jej najstarsza córka. Każda z nich opowiedziała los tej drugiej, a ich ekranowe, niemożliwe przecież spotkanie wyznacza punkt, w którym spotykają się ich biografie i autobiografie. Kiedy Lorraine mówi, mamy wrażenie, że jej życie płynęło się niejako bez jej decyzji, że przetoczyła się bezmyślnie przez jego najgorsze wyboje i że nigdy nie starczyło jej ani refleksji, ani determinacji, aby cokolwiek zmienić. A jednak sam akt mówienia, zamknięcia swej egzystencji w narracji, zmienia tę perspektywę. Barnard nagrywa relację Lorraine, gdy ta jest jeszcze w więzieniu, niedługo po śmierci małego Harrisa. Dziewczyna nadaje swemu doświadczeniu sens, jednocześnie konfrontując się z pamięcią o pozabawionym miłości dzieciństwie i o matce, przez którą czuła się odrzucona. W monologu Lorraine kończącym *A State Affair* pojawia się jeszcze jedno niezwykle osobiste wyznanie: *Każdego dnia czuję ból, złość, nienawiść. To dlatego zaczęłam brać heroinę... aby stłumić te uczucia. Teraz próbuję zostawić to w przeszłości. Teraz sama jestem matką. Jestem wyrzutkiem. Mam inny kolor skóry. Mój ojciec był Pakistańczykiem. Muszę być silna*²⁰. Lorraine pisała te słowa pod koniec lat 90., zanim jeszcze zdarzyło się w jej życiu najgorsze. 10 lat później Clio Barnard pozwoliła innej już Lorraine spotkać się na nowo z matką. Kiedy filmuje aktorkę, która odgrywa Lorraine czytającą ze sceny ów monolog, montuje te zdjęcia ze zdjęciami archiwalnymi przedstawiającymi Andreę siedzącą na widowni podczas próby teatralnej. Na scenie jest tylko Lorraine, na widowni tylko Andrea. Matka słucha tego, co mówi jej dorosła córka. Córka ma wreszcie okazję powiedzieć matce, co czuje. Ma tyle lat, ile Andrea, kiedy umarła. Widz nie myśli już ani o fikcji, ani o prawdzie – ma raczej wrażenie, że bierze udział w rzeczywistym spotkaniu, że przed jego oczami rozgrywa się prawdziwa opowieść.

- ¹ Wypowiedź jednego z bohaterów filmu *The Arbor* Clio Barnard.
- ² Cyt. za: J. Romney, *Andrea Dunbar: A genius from the slums*, „The Independent”, 17.10.2010. Tekst dostępny na stronie: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/andrea-dunbar-a-genius-from-the-slums-2105874.html> (dostęp: 26.04.2011).
- ³ Cyt. za S. Johnston, *The Arbor: examining Andrea Dunbar's legacy*, „The Telegraph”, 18.10.2010. Por. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/8066286/The-Arbor-examining-Andrea-Dunbars-legacy.html> (dostęp: 28.04.2011).
- ⁴ Lorraine gra Manjinder Virk, Lisę – Christine Bottomley, Andrew – Matthew McNulty, Pamela Dunbar – Kathryn Pogson, Jimmy'ego – George Costigan, zastępczych rodziców Lorraine, Ann i Steve'a – Monica Dolan i Neil Dudgeon.
- ⁵ Cyt. za: M. Hann, *Guardian first album and film awards go to small-scale, intimate works*, „The Guardian”, 2010, 27.01.2011. Tekst dostępny na stronie: <http://www.guardian.co.uk/culture/2011/jan/27/guardian-album-film-awards-gold-panda-the-arbor?INTCMP=SRCH> (dostęp: 21.04.2011).
- ⁶ Cyt. za: N. James, *Clio, Andrea and Lorraine Too*, „Sight and Sound”, 2010, Nr 10 (November), s. 25.
- ⁷ „The Arbor”. Interview with Clio Barnard by Jason Wood. Tekst dostępny na stronie <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2011/03/02/the-arbor-interview-with-clio-barnard/> (dostęp: 25.04.2011).
- ⁸ Cyt. za: N. James, dz. cyt., s. 26.
- ⁹ Zob. Ph. Roberts, M. Stafford-Clark, *Taking Stock: The Theatre of Max Stafford-Clark*, cyt. za: *The Arbor was a misleading title*. Tekst dostępny na stronie http://www.artangel.org.uk/projects/2010/the_arbor/max_stafford_clark/max_stafford_clark_on_andrea_dunbar (dostęp: 25.04.2011).
- ¹⁰ A. Hickling, *Back to Bradford: Andrea Dunbar remembered on film*, „The Guardian”, 12.04.2010. Tekst dostępny na stronie: <http://www.guardian.co.uk/film/2010/apr/12/theatre> (dostęp: 26.04.2011).
- ¹¹ J. Romney, dz. cyt.
- ¹² Cyt. za: J. Romney, dz. cyt.
- ¹³ S. Johnston, dz. cyt.
- ¹⁴ Cyt. za: E. Clayton, *Friends to star in Andrea Dunbar's years on Bradford's Buttershaw Estate*. Tekst dostępny na stronie: http://www.thetelegraphandargus.co.uk/news/4582531.Life_of_playwright_will_hit_big_screen/ (dostęp: 23.04.2011).
- ¹⁵ Cyt. za: N. James, dz. cyt., s. 26.
- ¹⁶ Wypowiedź z filmu Clio Barnard.
- ¹⁷ Zob. N. James, dz. cyt., s. 26.
- ¹⁸ Zob. J. Romney, dz. cyt.
- ¹⁹ A. Dunbar, *Rita, Sue and Bob Too*; R. Soans, *A State Affair*; London 2000, s. 133.
- ²⁰ Tamże, s. 134.