

Heritage is Dead! Long Live Heritage!

Kino brytyjskie w obliczu kryzysu politycznego

NATASZA KORCZAROWSKA

To, kim jesteśmy, wyrasta z nostalgii za przeszłością.

Przytoczone powyżej słowa padają w filmie *Brexit: The Uncivil War* (reż. Toby Haynes), który został wyemitowany przez brytyjską telewizję po raz pierwszy w styczniu 2019 r. Akcja filmu koncentruje się na prowadzonej przez kontrowersyjnego polityka Dominica Cummingsa kampanii, której celem jest przekonanie Brytyjczyków, by w ogłoszonym przez rząd Camerona referendum głosowali za wyjściem Wielkiej Brytanii z Unii Europejskiej. Cytat pochodzi z wypowiedzi politycznego przeciwnika Cummingsa i brzmi jak efektowny slogan wyborczy. Slogan – w kontekście zakończenia filmu – niezwykle skuteczny. Wprawdzie zwolennicy brexitu wygrywają referendum, ale moralne zwycięstwo jest po stronie „tradycjonalistów”. Zwłaszcza że wyborcza retoryka Cummingsa – słynne „70 milionów Turków” – idealnie odpowiada tezie, iż: *Z politycznego punktu widzenia (...) opór przeciw Unii Europejskiej można postrzegać jako reakcję obronną na zerwanie z ideą państw narodowych. Przybiera ona formę fali nacjonalistycznej paranoi i ksenofobicznych lęków, które mają jednocześnie antyeuropejski oraz rasistowski lub antyimigrancki charakter*¹.

Wydaje się, że slogan „tradycjonalistów” w doskonały sposób odzwierciedla tak silnie obecny w kinie brytyjskim ostatnich lat zwrot ku brytyjskiej (angielskiej?!) przeszłości. Ów zwrot stanowi, jak sądzę, reakcję na związany z brexitem społeczno-polityczny kryzys (*Brexit turmoil*) o długofalowych skutkach.

Za niezwykle wymowny należy uznać fakt, że w omawianym okresie twórcy filmowi powracają do kontrowersyjnego (*Największa rejterada w naszej historii czy cud, który wzniecił w narodzie żar?*²) wydarzenia z przeszłości znanego pod nazwą operacja „Dynamo” (ewakuacja wojsk brytyjskich z Dunkierki). I, podobnie jak operacja „Brexit”, dającego się sprowadzić do trudnego pytania o sens i cenę „honorowego wycofania się” (z Dunkierki? z brexitu? z UE?).

Dunkierka to temat batalistycznej feerii Christophera Nolana (*Dunkierka /Dunkirk/*, 2017), a także przedmiot debaty: polityków w *Czasie mroku (The Darkest Hour*, reż. Joe Wright, 2017) i filmowców (oraz specjalistów od propagandy) w *Zwyczajnej dziewczynie (Their Finest*, reż. Lone Scherfig, 2016). W *Dunkierce* najbardziej sugestywnymi sekwencjami, choć to czysto subiektywne odczucie, nie są spektakularne obrazy walki. To raczej sekwencje końcowe – samotny lot nad pustą plażą i długa jazda pociągiem ocalonych z rzezi żołnierzy, których nurtuje

wątpliwość: (Czy) *Będą nas opluwać na ulicach*. Wątpliwość wprawdzie rozstrzygnięta, ale nie do końca w sposób zgodny z regułami „kina dziedzictwa”: *Wojen nie wygrywa się ewakuacjami. Ale w tym wybawieniu było zwycięstwo, które warto odnotować. Radość z ucieczki naszej armii nie może przesłonić faktu, że to, co się stało we Francji i Belgii, było ogromną klęską*. W finale, wzniosłym słowom Churchilla ze słynnego przemówienia w Westminsterze (*Będziemy bronić naszej wyspy bez względu na cenę. Nigdy się nie poddamy*) towarzyszą przejmujące obrazy śmierci.

Stawiane przez współczesne kino brytyjskie „pytania o Dunkierkę” to jednocześnie pytania o rolę filmów historycznych w momentach kryzysów narodowych. „Potrzebny nam autentyzm doprawiony optymizmem” to formuła sprawdzona i moralnie akceptowana (o czym zdaje się zaświadczać *Zwyczajna dziewczyna* opowiadająca o kulisach powstawania „filmu ku pokrzepieniu serc”). Ale czy w rzeczywistości „po brexicie” wciąż aktualna?

Dwa ciała monarchii

*Wysilcie duchy! Naprzód! szlachto Anglii,
Których krew tryska z żył walecznych ojców!
Wszak z nich był każdy nowym Aleksandrem,
Walczyl tu niegdyś od rana do nocy,
I miecza wprzód do pochwy nie włożył,
Póki ostatni przeciwnik nie zginął.*

William Szekspir, *Henryk V*

Określenie *cinema in transition* dobrze odzwierciedla sytuację kina brytyjskiego, które po 2016 r. znalazło się, i to pod wieloma względami, w okresie przejściowym. Wyjście ze struktur Unii Europejskiej wywołuje potrzebę (jak dowodzą tego „filmy o przeszłości”³) nie tylko z(re)definiowania tożsamości narodowej, ale także konieczność podjęcia określonych działań ekonomicznych i zmiany sposobów finansowania produkcji filmowej (większość omawianych przeze mnie filmów to europejskie koprodukcje wspierane przez rodzimy Channel 4 – ich „brytyjskość” należy rozumieć raczej w znaczeniu „kulturowym”, a nie „przemysłowym”⁴). Z ankiety przeprowadzonej we wrześniu i październiku 2017 r. przez Arts Council England wynika, że *respondenci mają zdecydowanie negatywną wizję brexitu i przewidują jego zły wpływ na sektor kultury i sztuki. Większość nie była w stanie podać jakiegokolwiek pozytywnego argumentu mogącego świadczyć o korzyściach z wyjścia Wielkiej Brytanii ze struktur UE dla instytucji kultury. Do kwestii priorytetowych po brexicie zaliczono zapewnienie możliwości pracy w UE (21%), finansowe wsparcie organizacji pozbawionych unijnych subsydiów (15%) oraz zniesienie barier dla wymiany kulturowej i artystycznej pomiędzy Wielką Brytanią i UE (15%)*⁵.

Na przekór przytoczonym danym możemy wszakże uznać, że kryzysy polityczne przyczyniają się niekiedy do artystycznego awansu kina. Z tej perspektywy kuszące wydaje się porównanie współcześnie realizowanych filmów brytyjskich z dziełami powstałymi w „kryzysowym” (strajki górnicze, uliczne starcia z policją, recesja i rosnące bezrobocie, IRA, wojna o Falklandy) okresie rządów Margaret

Thatcher (i kontynuującego jej konserwatywną politykę Johna Majora). O tym okresie w odniesieniu do kina trafnie pisze Lester Friedman: *Na płaszczyźnie komercyjnej „Rydwany ognia” (1981) i „Gandhi” (1983) pozamiatały w rywalizacji Oscarowej, wywołując żywiołową reakcję scenarzysty Colina Wellanda: „Brytyjczycy nadchodzą!”. Prawomocną odpowiedzią na ten okrzyk była, nosząca znamiona autopromocji, deklaracja rządu, który ogłosił rok 1985 „rokiem filmu brytyjskiego”, co skutkowało dalszym zainteresowaniem kinem brytyjskim. Ale pod tą ekscytacją kryła się rzeczywistość, znacząca treść. Brytyjscy twórcy ze wszystkich sektorów przemysłu filmowego produkowali filmy, jeden po drugim, domagające się zainteresowania. Zmagając się ze społecznymi i ekonomicznymi trudnościami, które charakteryzowały lata Thatcherowskie, stworzyli kino zwracające uwagę świata*⁶. Wysoki status kina brytyjskiego ugruntowały w omawianym okresie filmy w rodzaju *Kucharza, złodzieja, jego żony i jej kochanka (The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover, 1989)* w reżyserii Petera Greenawaya. Film ten – mimo dość hermetycznej formy – potraktowano jako czytelną aluzję do thatcheryzmu. W tym kluczu interpretacyjnym *Kucharz...* to przede wszystkim krytyczna diagnoza współczesności i alegoryczny portret rządzących elit⁷ (podobną do Greenawaya strategią posłużył się Armando Iannucci, realizując w 2018 r. groteskową *Śmierć Stalina /The Death of Stalin/*). To portret, z którym owe elity nie chciały się zgodzić, o czym świadczy wypowiedź prawniczo-historka Normana Stone’a, który na łamach prorządowego „The Sunday Times” określił dzieła Petera Greenawaya i Dereka Jarmana (*Ostatni z Anglików /The Last of England/*, 1987) mianem *chorych wycinków z brytyjskiego życia*.

Współczesny odpowiednik *chorych wycinków z brytyjskiej historii* w rodzaju *Edwarda II*⁸ (1991) Jarmana to *Faworyta (The Favourite, 2018)* Giorgosa „Yorgosa” Lanthimosa (w obu filmach „nienormatywna” seksualność spod znaku LGBT stanowi fundament dyskursu władzy). Przyjmując perspektywę autorów książki *Rule, Britannia! The Biopic and British National Identity*, należy podkreślić formatywny charakter „monarchistycznych” biopików. Wprawdzie *Faworyta* nie jest filmem *stricte* biograficznym, ale odwołuje się do dziedzictwa tego gatunku. Ze względu zaś na czytelne odniesienia do problematyki gender i queer można określić *Faworytę* mianem *post-heritage film*⁹. Ważnym tropem interpretacyjnym, który sytuuje film Lanthimosa poza paradygmatem klasycznych „filmów dziedzictwa”, jest *mise-en-scène*. W klaustrofobicznych kadrach i zniekształconej perspektywie próżno bowiem doszukiwać się *wizualnego przepychu*, dzięki któremu *heritage films* uznaje się współcześnie za reprezentatywny przykład kina atrakcji: *narracja historyczna ulega transformacji w spektakl; dziedzictwo staje się ekscysem, a nie funkcjonalną „mise-en-scène”*¹⁰. W świecie *Faworyty* widz wciąż jest „turystą”, ale takim, któremu pozwala się przekroczyć granice spektaklu i zajrzeć za kulisy (do kuchni, a nawet... do burdelu).

Niezwykle interesująco wypada porównanie dzieła Lanthimosa z *Elizabeth Shekhara Kapura (1998)*. W 1997 r., po latach rządów konserwatystów, władzę w Wielkiej Brytanii przejęli labourzyści. Premier Tony Blair apelował o zmianę wizerunku kraju – „Heritage England” miała zastąpić „Cool Britannia” (a Ministerstwo Dziedzictwa Narodowego zmieniło nazwę na Ministerstwo Kultury, Mediów i Sportu). Utrzymany w konwencji *conspiracy thriller* film Kapura (nazywany „*Ojcem chrestnym*” w kostiumie Tudorów¹¹) to wizytówka (i *turystyczny folder*¹²)

nowej polityki historycznej, dzięki której królowa Elżbieta stała się ikoną „Girl Power”¹³. Aby trafić do współczesnej widowni, Kapur obdarzył „królową-dziewicę” płcią (i seksualnym apetytem), a mężczyzn z jej otoczenia wpisał w dyskurs queer (sugerując homoseksualizm Walsingham’a i transwestytyzm d’Anjou).

Elizabeth kończy się niezwykle sugestywną sceną rytualnej przemiany „ciała kobiecego” w ikonę – androgyniczną królową-dziewicę (*Virgin Queen*) poślubioną Anglii. Lanthimos pokazał „straumatyzowane (siedemnastoma ciążami i poronieniami) kobiece „ciało monarchii”, które puchnie i gnije (sic!). Te dwa obrazy tworzą syntezę, którą – za Ernstem Kantorowiczem¹⁴ – określić można jako *dwa ciała króla*: Anna Stuart to „ciało naturalne” (niedoskonałe i śmiertelne), Elżbieta I – „ciało polityczne” (idealne i wieczne).

Pod rządami labourzystów Wielka Brytania wciąż śniła swój imperialny sen. W drugim filmie składającym się na elżbietański dyptyk (*Elizabeth: Złoty wiek / Elizabeth: The Golden Age*, 2007/) Kapur „zacytował” obraz królowej Elżbiety znany pod nazwą portretu z Ditchley. Sporych rozmiarów płótno przedstawia monumentalną postać monarchini stojącej na mapie świata. I taką wizję Imperium promował w swoich filmach reżyser pochodzący z Pakistanu (!).

W nękanym nalotami Imperium Lawrence Olivier podjął decyzję o ekranizacji *Henryka V* (*Henry V*, 1944) Williama Szekspira. W krytycznym momencie wojny do mobilizacji narodu i podniesienia morale posłużyła Historia (zwycięska bitwa pod Azincourt) i Tradycja (szekspirowski *The Globe*). W filmie Oliviera Szekspir, jeden z filarów brytyjskiej tradycji literackiej, uległ uaktualnieniu i transformacji w instrument propagandy. W ten sposób *heritage film* z klasycznego okresu kina brytyjskiego ulokował się w centrum procesu formowania dyskursu narodowego¹⁵.

Giorgos Lanthimos kontynuuje tradycję „uaktualniania” Historii. Podobnie jak Olivier wybiera w tym celu okres wojen Anglii z Francją. *Faworyta* ukazuje jednak monarchię w stanie całkowitego rozkładu. W wizerunku królowej Anny próżno doszukiwać się śladu dawnej elżbietańskiej świetności. Lanthimos tłumaczy inercję monarchini w sprawach państwowych (*Wojna jeszcze się nie skończyła! Doprawdy? Nie miałam pojęcia*) osobistą traumą. A jednocześnie utrudnia widzowi identyfikację z tą postacią, przedstawiając królową jako bezwzględną manipulatkę, która wykorzystuje rywalizację dam dworu dla własnych korzyści (i seksualnej przyjemności).

W ujęciu Oliviera (i Kennetha Branagha¹⁶) szekspirowski Henryk V to monarcha czasu (każdej) zwycięskiej wojny, w ujęciu Lanthimosa Anna Stuart – (każdego) politycznego kryzysu.

Tradycja jako marka (trans)narodowa

*Zaczynając od Howards End spróbowała wyobrazić sobie Anglię.
...zbudziła się w niej zupełnie nowa miłość do tej wyspy.
Odśloniła się przed nią za sprawą domu.*

E. M. Forster

Warto zauważyć, że ocena dorobku kinematografii brytyjskiej z okresu rządów Thatcher nie jest jednoznaczna nawet w przypadku filmów, które zyskały uznanie



Czas mroku, reż. Joe Wright (2017)



Czas mroku, reż. Joe Wright (2017)

międzynarodowych gremiów i *pozamiatały w rywalizacji oscarowej*. Paradygmatycznym przykładem mogą być ekranizacje prozy E. M. Forstera uchodzące za wzorzec brytyjskiej tradycji literackiej i kanonów dobrego smaku (klasy średniej¹⁷). Filmy Davida Leana (a zwłaszcza *Podróż do Indii / A Passage to India*, 1984/ reprezentatywna dla tzw. Raj Revival) i Jamesa Ivory’ego do dziś wywołują polemiki i ideologiczne kontrowersje: *Wszystkie powieści Forstera, z wyjątkiem „Najdłuższej podróży”, zostały sfilmowane pomiędzy 1984 i 1992 rokiem, a w tych samych latach 80. Margaret Thatcher wystąpiła z obroną „wiktoriańskich wartości”* (dla przeciwników Thatcher reprezentujących lewą stronę sceny politycznej „wiktoriańskie wartości” oznaczały: patriarchyzm, rasizm i nostalgiczny imperializm), *co spowodowało, że niektórzy komentatorzy zaczęli postrzegać te pełne miłości portrety wieku globalnej dominacji brytyjskiej jako reakcyjne akty nostalgicznego szacunku dla przeszłości*¹⁸. Z czasem ekranizacje Forstera uznano za klasyczny przykład (problematicznego) zjawiska określanego mianem *heritage films*, a w skrajnych przypadkach posługiwano się wobec nich prześmiewczym określeniem Alana Parkera – *Laura Ashley school of filmmaking*¹⁹. Najpoważniejszy zarzut dotyczył przejawianych przez kino duetu Merchant-Ivory tendencji eskapistycznych. *Anglia płonęła, a oni robili swoje „flick frocks”*²⁰. *W połowie lat 80. ze strajkującymi górnikami i spadającą frekwencją w kinach para Merchant-Ivory kręciła „Pokój z widokiem”, w którym bohaterowie z wyższych klas biegali nago wokół stawu lub wyruszyli w podróż do Florencji*²¹. Filmy MFI (akronim dla Merchant-Forster-Ivory) i ich międzynarodowe sukcesy stały się symbolem oficjalnej polityki rządu Thatcher (tzw. National Heritage Acts z 1980 i 1983 r.) zmierzającej do komercjalizacji dziedzictwa²². Dyskusje wokół ideologicznych implikacji tych filmów dowodzą słuszności przekonania, że: *Dziedzictwo nie jest politycznie neutralne – artefakty dziedzictwa, wydarzenia i ich reprezentacje zawsze wnoszą ze sobą partykularne wyobrażenia na temat sposobu, w jaki możemy postrzegać przeszłość, a także sposobu, w jaki owa przeszłość może być wykorzystywana dzisiaj*²³.

W tym kontekście za niezwykle znaczący uważam fakt, że w 2017 r. amerykańska firma producencko-dystrybucyjna Cohen Media Group wypuściła na rynek pakiet filmów Ivory’ego poddanych rekonstrukcji w technologii 4K, która jak podkreślali krytycy, pozwoliła w pełni wydobyć całe piękno krajobrazów i sztuki architektury. W tym samym roku, co jeszcze bardziej uderzające, zdecydowano się wprowadzić na ekrany brytyjskich kin zremasterowaną wersję *Howards End* z 1992 r. (a na ekrany telewizyjne – czteroodcinkowy miniseriał o tym samym tytule wyprodukowany przez BBC One w koprodukcji z amerykańską siecią Starz²⁴). Rok później miała premierę kolejna klasyczna adaptacja prozy Forstera – *The Aspern Papers* (reż. Julien Landais) – określana mianem filmowego hołdu dla Vanessa Redgrave²⁵. Fakt, że w obu tych Forsterowskich filmach Redgrave zagrała znaczące role, stanowi doskonały przykład strategii, którą Andrew Higson określił jako *intertekstualność cyklu dziedzictwa* (*intertextuality of the heritage cycle*²⁶). W obrębie *heritage films* można nawet wskazać aktorów, których persona zrosła się w świadomości zbiorowej z konkretnymi postaciami historycznymi. Tak stało się w przypadku Kennetha Branagha (odtwórcy ról szekspirowskich, a ostatnio samego Szekspira w *All is True* z 2018 r. w jego reżyserii) czy Judi Dench (zagrała królową Wiktorię w dwóch niemal identycznych filmach: *Jej Wysokość pani Brown / Mrs Brown*, reż. John Madden/ z 1997 r. i *Powiernik królowej / Victoria & Abdul*, reż. Stephen Frears/²⁷ z 2017 r.). Zdaniem Higsona ci sami aktorzy grają podobne role i typy społeczne, więc u widza za każdym razem wytwarza się poczucie silnego związku ze wszystkimi innymi „filmami dziedzictwa”, z dramatami kostiumowymi i adaptacjami klasycznej literatury oraz z brytyjską tradycją teatralną²⁸ (w przypadku Redgrave – tradycją The Royal Shakespeare Company).

W *Howards End* Ivory’ego Redgrave wystąpiła w roli pani Wilcox, symbolicznej przedstawicielki „wymierającej starej rasy”, o której Forster pisał: *Widać było, że ta kobieta szanuje przeszłość i że objawiła się jej mądrość, jaką może dać jedynie tradycja*²⁹. Powieść Forstera odzwierciedlała niepokoje uprzywilejowanych warstw społecznych edwardiańskiej Anglii u progu modernizmu, którego nadejście reprezentuje *skradający się Londyn, gdzie ulice z miesiąca na miesiąc coraz silniej pachniały benzyną, ludzie coraz słabiej się słyszeli, wdychali coraz mniej powietrza i coraz rzadziej oglądali niebo. Przyroda była w odwrocie (...)*³⁰. W ekranizacji Ivory’ego z wywołującej lęk triady „miasto, masa, maszyna” pozostaje jedynie „masa” (choć pani Wilcox *nienawidzi Londynu*). Ivory stworzył na ekranie niezwykle sugestywne postacie przedstawicieli najniższych warstw społecznych stanowiących „wstydlivy sekret”³¹ elit (młody dziedzic fortuny Wilcoxów próbuje uniknąć odpowiedzialności za zabójstwo bezrobotnego Leonarda Basta, Wilcox przez lata ukrywa małżeńską zdradę, której dopuścił się ze zmuszoną do prostytucji żoną Basta). Zarówno powieść, jak i film należy jednak uznać za „narracje kompensacyjne”. Oba utwory kończą się pokrzepiającym (a w roku 1992 i 2017 uderzająco anachronicznym) obrazem w stylu malarstwa Johna Constable’a, symbolizującym odwieczny związek człowieka z naturą. Ów symbolizm mocniej wybrzmiewa w filmie – zrealizowane w dalekich planach finałowe „ujęcia z oraczem” pozwalają „wpisać” drobne sylwetki bohaterów w bujną zieleń krajobrazu angielskiej wsi. A co za tym idzie – w tradycję (także artystyczną). Tradycja zyskuje tu niemal boską sankcję. Punkt widzenia kamery nie daje się przypisać żadnej postaci – to kojące spojrzenie Opatrzności czuwającej nad Imperium.

W formie filmowej Ivory odnalazł doskonały ekwiwalent literackiego opisu stanowiącego wykładnię światopoglądu Forstera: *Gdzież, jeśli nie na angielskiej wsi, można świat odbierać systematycznie, a zarazem w całości, zamknąć w jednej wizji zarówno jego ulotność, jak i wieczną młodość*³². Omawiana scena to paradygmataczny przykład *wizualnie spektakularnego pastiszu, zapraszającego do nostalgicznego spojrzenia, które opiera się ironii i krytyce społecznej ujawniającej się na poziomie narracyjnym*³³.

Howards End Jamesa Ivory'ego stał się w powszechnej świadomości kwintesencją „brytyjskości” – dowodem na niezmienną tradycję w obliczu politycznych kryzysów, a także idealnym produktem eksportowym (do czego przyczyniły się Oscary i Złote Globy). W kontekście polityki thatcheryzmu (a także brexitu) *Howards End* mógłby stanowić doskonały przykład narodowego *brandingu* (filmowy odpowiednik samochodów Rover), gdyż – zdaniem Thomasa Elsaessera – Brytania pod rządami Thatcher to naród, którego tożsamością włada Wyobrażenie (*identity under the reign of „The Image”*)³⁴. Z drugiej jednak strony film Ivory'ego można uznać za obraz transnarodowy. Jak przekonująco dowodzi Higson, w *Howards End* hybrydyczność i płynna tożsamość zostały podkreślone już w czołówce za pomocą typowo filmowego zabiegu: utrzymane w stylistyce Art Nouveau napisy pojawiają się na tle fowistycznego obrazu francuskiego artysty André Deraina. *Tym sposobem film sytuuje się nie tyle w relacji do zaściankowej tradycji narodowej, ile w kontekście europejskiego modernizmu i międzynarodowego kręgu koneserów sztuki. I nie ma w tym nic zaskakującego, biorąc pod uwagę wielonarodowy charakter źródeł finansowania i ekipy produkcyjnej (film powstał dzięki funduszom kapitału brytyjskiego, amerykańskiego i japońskiego za sprawą amerykańskiego reżysera Jamesa Ivory'ego oraz hinduskiego producenta Ismaila Merchanta, na podstawie scenariusza Ruth Jhabwala, polskiej Żydówki zamieszkałej w Indiach)*³⁵.

Referendum „w podziemiu” i szkoccy renegaci

Widzimy tylko dobro i nadzieję w bogatszym, bardziej wolnym i bardziej zadowolonym społeczeństwie europejskiego ludu. Lecz mamy własne marzenie i własne wyzwanie. Jesteśmy z Europą, lecz nie w niej. Jesteśmy połączeni, lecz nie włączeni.

Winston Churchill, 1930

Nie myślę tylko o samych opryszkach, Lecz się obawiam całej armii Szkotów, Naszych sąsiadów zawsze niebezpiecznych.

William Szekspir, *Henryk V*

Margaret Thatcher uznano za najwybitniejszego (i równie kontrowersyjnego) premiera Wielkiej Brytanii od czasów Winstona Churchilla. Polityków łączyły nie tylko dążenia mocarstwowe (nieprzejednane stanowisko Żelaznej Damy podczas zbrojnego konfliktu z Argentyną porównywano ze stanowiskiem Churchilla w sprawie rokowań pokojowych z Hitlerem), lecz także... to, co dziś nazwalibyśmy eu-

rosceptycyzmem. Churchill, wbrew obiegowym poglądom (wzmocnionym słynnym fragmentem przemówienia z 1946 r., w którym pojawiło się sformułowanie *Zjednoczone Stany Europy*), postrzegał Europę jako *gdzieś indziej (semi-detachment with respect to Europe)* ³⁶. Nie jest zatem kwestią przypadku, że po referendum w sprawie brexitu na ekrany brytyjskich kin w samym 2017 r. trafiły dwa filmy biograficzne poświęcone Churchillowi – *premierowi czasu wojny, który okazał się silnym liderem w momencie śmiertelnego kryzysu narodowego* ³⁷. Nieprzypadkowo również oba filmy koncentrują się na tych wydarzeniach z biografii Churchilla, które okazały się kluczowe nie tylko dla losów Wielkiej Brytanii, ale i całej Europy: Dunkierka w *Czasie mroku* i D-Day w *Churchillu* (reż. Jonathan Teplitzky). W dobie politycznego zamętu Churchill stał się „marką narodową” reklamowaną hasłem: *We shall never surrender!* ³⁸ lub... *Up your bum!* ³⁹.

Dylematy władzy – na poziomie symbolicznym – zostały w przywołanych filmach sprowadzone do problemu odpowiedzialności jednostki za Decyzję, której efektem będą *tylko krew, trud, łzy i pot* ⁴⁰. W *Czasie mroku* ciężar tej odpowiedzialności wzmaga osamotnienie Churchilla walczącego nie tylko z polityczną opozycją, lecz również z członkami własnej partii. Decydujący wpływ na podjęcie (słusznego) wyboru ma jednostka, która opiera się na *vox populi*. Ten wątek idealnie odzwierciedla kontrowersje wokół problemu prawomocności referendum w sprawie brexitu, które rozstrzygać musiał brytyjski Sąd Najwyższy. Rozpisane przez Davida Camerona referendum określone zostało bowiem jako „niewiążące”. Po dymisji Camerona rząd Theresy May uznał wolę większości głosujących za argument wystarczający do zastosowania bez zgody parlamentu artykułu 50. traktatu lizbońskiego (*każde państwo członkowskie może, zgodnie ze swoimi wymogami konstytucyjnymi, podjąć decyzję o wystąpieniu z Unii* ⁴¹). W *Czasie mroku* „wolę większości” reprezentują pasażerowie metra, którym podróżuje Churchill na posiedzenie w Westminsterze. A także zajęci swoimi codziennymi sprawami londyńczycy, których premier obserwuje przez okno samochodu. Powolna jazda kamery pozwala skupić się na ulicznych detalach – szarpanych wiatrem parasolach, ociekających wodą rowerach i... groteskowych maskach Hitlera na głowach małych urwisów. Ten widok jest niezwykle krzepiący: *u l i c a* nie zdradza objawów paniki, przygnębienia, nerwowości – *u l i c a*, podobnie jak Churchill, szydzi z kanclerza Rzeszy. Z tego powodu podczas obrad parlamentu premier przywołał, dla wsparcia swojej argumentacji, zasłyszane w metrze opinie ludzi z *ulicy*, których nazwiska ma zapisane na kartoniku zapalek (sic!).

Przywołana „sekwencja podziemna” stanowi autonomiczną całość, lokującą się jednocześnie w filmowej diegezie i ponad nią – w porządku symbolicznym. W tym ujęciu film Wrighta stanowi dowód potwierdzający tezę historyka Pierre’a Sorlina, według którego filmy historyczne dostarczają wiedzy wyłącznie na temat okresu, w którym powstały. W tego typu filmach przeszłość staje się alegorią teraźniejszości ⁴². *Czas mroku* to przykład obecnych w brytyjskim „kinie po brexicie” tendencji populistycznych (w ten nurt wpisują się również inne filmy „historyczne”: *Peterloo* Mike’a Leigh z 2018 r., *Dunkierka* Nolana czy *Powiernik królowej* Frearsa). Odzwierciedla wyidealizowaną wizję społeczeństwa demokratycznego, w którym moc decyzyjną ma „lud”, a nie elity rządzące. Demokracja to jednak szczególnego rodzaju. Jej filarami są bowiem z jednej strony zwykli obywatele, z drugiej... monarchia. Nie bez znaczenia jest bowiem fakt, że jedynym sprzymierzeńcem



Dunkierka, rež. Christopher Nolan (2017)

Churchilla jest król Jerzy VI (wizerunek monarchy znacząco odbiega tu od portretu zakompleksionego i jękającego się władcy z *Jak zostać królem /The King's Speech*, 2010/ Toma Hoopera). W kluczowej dla struktury filmowego opowiadania sekwencji Jerzy VI incognito odwiedza Churchilla w domu i udziela mu bezcennej rady: *Niech pan idzie do ludzi. Niech oni pana poinstruuja. Po cichu, jak zwykle. Ale niech im pan powie prawdę. „Ludzie”*, w przeciwieństwie do optujących za rokowaniami z Hitlerem elit (z demonicznym wicehrabią Halifaxem na czele), będą walczyć o każdy dom i nigdy się nie poddadzą. *Czas mroku* udziela zatem współczesnemu widzowi ważnej lekcji: głos „ludu” zawsze winien być głosem decydującym. Chyba że chodzi o „lud” szkocki...

W drugiej połowie XX w. unia z Anglią przestała gwarantować Szkocji ekonomiczne przywileje, co doprowadziło do przekonania, że Szkocja powinna się z niej wycofać i stworzyć dla siebie inną przyszłość. W tych okolicznościach naturalny okazał się ruch zmierzający do kulturowego odrodzenia (*cultural revival*) i ponownego ustanowienia narodowej tożsamości (*reassertion of national identity*) Szkocji⁴³. Symboliczny pod tym względem okazał się rok 1999, w którym odbyło się pierwsze posiedzenie Parlamentu Szkockiego. Zamanifestowana w ten sposób niezależność doprowadziła w kolejnych latach do eskalacji katastroficznych prognoz dotyczących rozpadu Wielkiej Brytanii, a w krótkim czasie pojawiły się na rynku książki o znaczących tytułach: *The Abolition of Britain* (1999) Petera Hitchensa czy *The Day Britain Died* (2000) Andrew Marra. Prognozy te znalazły odzwierciedlenie w wynikach referendum z 2016 r., w którym Szkocja zagłosowała za pozostaniem w Unii Europejskiej. Wynik ten dowodzi, że Europa od lat dostarcza Szkocji alternatywnego w stosunku do Wielkiej Brytanii punktu odniesienia, a angielski „eurosceptycyzm” wzmaga jedynie atrakcyjność Europy dla Szkotów. Bruksela to nie Londyn⁴⁴.

„Kulturowe odrodzenie” Szkocji znalazło odzwierciedlenie w dwóch filmach historycznych zrealizowanych po 2016 r. (*The Outlaw King* /2018/ Davida Mackenziego i *Maria, królowa Szkotów /Mary Queen of Scots*, 2018/ Josie Rourke). W obu przypadkach wydarzenia historyczne rozgrywają się w okresie określanym mianem *Scotland the Brave* (lata 1326-1707). U początków historii szkockiej niepodległości z okresu *the Brave* możemy odnaleźć figury bohaterów historycznych uwiecznionych w narodowej mitologii: Williama Wallace’a (przywódcy powstania) i Roberta the Bruce’a (koronowanego króla Szkocji). Wizerunek Wallace’a utrwalił się w zbiorowej świadomości dzięki filmowi *Braveheart* (1995) Mela Gibsona. Natomiast *The Outlaw King* można uznać za kontynuację hollywoodzkiej superprodukcji. Śmierć Wallace’a z rąk Anglików (a zwłaszcza wystawienie na widok publiczny kawalka jego zbezczeszczonych zwłok) staje się bowiem momentem „narodowego przebudzenia” Roberta the Bruce’a w filmie Mackenziego. *The Outlaw King* kreśli zdecydowanie negatywny portret angielskiego okupanta walczącego pod rozkazami króla Edwarda I (nazywanego w Szkocji *the Hammer of Scots*), a następnie jego syna Edwarda II. Semantycznymi ośrodkami filmu są dwie sekwencje batalistyczne. Pierwsza sekwencja to zakończona klęską bitwa pod Methven, druga – zwycięska bitwa pod Loudoun Hill. Znaczenie owych sekwencji wykracza poza sferę militarno-polityczną i odnosi się do kwestii etycznych. Sukces Anglików pod Methven jest wyłącznie rezultatem pogwałcenia praw honorowych (wojska angielskie, nie respektując umowy, napadają na oddziały szkockie w noc

poprzedzającą umówione starcie). Zwycięstwo Szkotów pod Loudoun Hill wynika z doskonałej znajomości ziemi, która do nich należy (strategia Roberta the Bruce'a zmusza wroga do ataku na bagnach). W podobnym kluczu można odczytać zestawienie sekwencji pijackiej orgii Anglików z sekwencją mistycznej koronacji the Bruce'a na króla Szkocji.

Okupiony krwią triumf Szkotów nad Anglikami (historia walk o niepodległość Szkocji nie skończyła się pod Loudoun Hill) domagał się uznania w Europie. W 1320 r. (sześć lat po zwycięskiej bitwie wojsk the Bruce'a pod Bannockburn) lordowie i biskupi wystosowali do papieża Jana XXII petycję o uznanie niezależności Szkocji. Dzięki takim aktom od 1326 do 1707 r. Szkocja cieszyła się niepodległością uznawaną nie tylko przez Anglię, lecz także przez całą Europę⁴⁵. W petycji znanej pod nazwą „Deklaracja z Arbroath” znalazło się znamienne zdanie: *Po prawdzie nie walczyliśmy dla chwały ani dla bogactwa, ani też dla honorów, lecz o wolność – dla niej tylko żaden człowiek uczciwy się nie podda, póki starczy życia*⁴⁶. Zdanie to w pełni odzwierciedla współczesne znaczenie opowieści o bohaterze szkockich walk o niepodległość. Dzięki temu tak doskonale wpisuje się ona w postbrexitową narodową narrację wyzwolenczą.

Święte miejsce pani Wilcox

W Anglii pełno jest takich budowli; w ostatniej dekadzie ich wielkości. Anglicy po raz pierwszy chyba zdali sobie sprawę z czegoś, co dawniej uważane było za oczywiste, i zaczęli uznawać ich walory w chwili, gdy zbliżała się zagłada.

Evelyn Waugh, *Powrót do Brideshead*

Redefinicja tożsamości narodowej wymaga przeformułowania podstaw, na których wspiera się owa tożsamość. Rosi Braidotti pisze o tym procesie w odniesieniu do nowego rodzaju tożsamości postnacionalistycznej: *Nie sposób zaprzeczyć, że poszukiwanie adekwatnego europejskiego imaginarium społecznego wymaga naruszenia ugruntowanych nawyków, a zarazem wiąże się z pewnym poczuciem straty. (...) Postnacionalistyczne poczucie tożsamości europejskiej oraz elastycznego obywatelstwa wymaga opuszczenia „domu”, a więc wysiłku zmiany głęboko zakorzenionych nawyków, w tym związanych z obrazem siebie. (...) Tradycyjne metody reprezentacji dodają pewności siebie i są trochę uzależniające. Ich zmiana przypomina odwyk*⁴⁷.

Brytyjskie *heritage films* idealnie wpisują się w *tradycyjne metody reprezentacji*. O ich *uzależniającej* naturze świadczyć może przywołany przykład filmowej (i serialowej) adaptacji *Howards End*. Ponowne wprowadzenie obrazu Ivory'ego na ekrany dowodziłoby, że Brytyjczycy – szczególnie w momentach kryzysowych – nie są gotowi na *odwyk* i *opuszczenie domu*.

Topos domu ma tu znaczenie podwójne: symboliczne i „pragmatyczne”. Oba znaczenia odnoszą się do szeroko rozumianej „polityki dziedzictwa”. Według Andrew Higsona najbardziej znane *heritage films* odzwierciedlają fascynację własnością prywatną, kulturą i wartościami określonej klasy społecznej⁴⁸. Niekiedy w sposób zawoalowany, innym razem otwarcie termin *heritage drama* wiąże pro-

dukcje filmowe ze szczególną aktywnością kulturową i ekonomiczną: marketingiem i konsumpcją brytyjskiego dziedzictwa kulturowego jako turystycznej atrakcji⁴⁹. Do dziś *heritage films* stanowią niezwykle ważny element „turystki dziedzictwa” opartej w dużej mierze na „własności prywatnej”. Dla przykładu, we flagowym „serialu dziedzictwa” z okresu thatcheryzmu *Powrót do Brideshead* (*Brideshead Revisited*, 1981) widzowie podziwiali rezydencję rodu Flyte, czyli pozostający w prywatnych rękach, ale otwarty dla turystów zamek Howard w hrabstwie Yorkshire (wykorzystany wcześniej przez Kubricka w *Barrym Lyndonie* z 1975 r.). W okresie emisji serialu BBC *Duma i uprzedzenie* (*Pride and Prejudice*, 1995) renesans turystycznej popularności przeżywały Belton House i Sudbury Hall: dochody ze sprzedaży wejściówek wzrosły w tym okresie o 59%. Podobny wzrost zainteresowania odnotował Mopesson House po premierze *Rozważnej i romantycznej* (*Sense and Sensibility*, 1995) Anga Lee. A dzisiaj ósmy hrabia Carnarvon zaprasza wszystkich fanów serialu *Downton Abbey* do Highclere Castle. Wiele rezydencji znanych z *heritage films* pozostaje pod opieką National Trust – brytyjskiej organizacji zajmującej się ochroną zabytków i... oskarżanej o przekształcanie narodowego dziedzictwa (czyli prywatnej własności klas wyższych) w disnejowskie parki rozrywki. W tym kontekście staje się zrozumiałe, że przeciwnicy *heritage films* postrzegają te filmy wyłącznie jako marketingową strategię „lokowania (narodowego) produktu”. Z tej perspektywy kino wydaje się doskonałym sposobem naturalizacji społecznej akceptacji wartości i interesów klas uprzywilejowanych jako wartości *narodowych* i *narodowych* interesów⁵⁰.

Znacznie bardziej interesujące rezultaty przynosi analiza tekstów, w których topos domu odnosi się do sfery znaczeń symbolicznych. Z tej perspektywy spróbuję przyjrzeć się filmowej adaptacji powieści Sarah Waters *The Little Stranger* (polski tytuł *Ktoś we mnie*⁵¹). Powieść Waters bezpośrednio nawiązuje do tradycji literatury brytyjskiej – to zapis upadku arystokratycznego rodu z perspektywy należącego do niższych warstw społecznych przybysza z zewnątrz. Nie tylko fabularny schemat powieści odwołuje się do kanonicznych⁵² tekstów literackich w rodzaju *Upadku domu Usherów* E. A. Poe czy *Powrotu do Brideshead* Evelynna Waugh⁵³, w identyczny sposób prowadzona jest także narracja (narrator pierwszoosobowy). Semantycznym centrum powieści jest dom – popadająca w ruinę wiekowa rezydencja Hundreds Hill (*Budowę ukończono w tysiąc siedemset trzydziestym trzecim*⁵⁴) przypominająca klasyczne *locus horridus* z powieści gotyckich. W powieści dom ulega antropomorfizacji – zachowuje się i wygląda jak człowiek opleciony siecią drutów *jak systemem nerwów*.

Kluczowe momenty powieści to powracające wspomnienie pierwszej wizyty bohatera u Ayresów w Hundreds. Narrator towarzyszył wówczas matce, która w rezydencji była służącą: *Po raz pierwszy ujrzałem Hundreds Hill, kiedy miałem dziesięć lat. Było to latem tuż po wojnie; Ayresowie mieli jeszcze spory majątek i nadal trzęśli okolicą*⁵⁵. Od tego momentu minęło trzydzieści lat. Historia odcisnęła na rodzinie wyraźne i nieusuwalne piętno. Materialnym śladem wojny jest zdeformowana i poparzona twarz Roda – pilota RAF-u. Po wojnie Ayresowie znaleźli się na skraju bankructwa i *żyją na odludziu, liżąc rany*⁵⁶ (choć trzymają służącą, bo to wiele znaczy dla matki, że możemy zadzwonić po pokojówkę jak za dawnych czasów, zamiast drałować sami do kuchni⁵⁷), a bohater został szanowanym w okolicy lekarzem (w którym tylko niekiedy odzywa się *plebejskie pochodzenie*⁵⁸). Ale urok

rzucony przez Hundreds trwa nieprzerwanie: *Ciszę mąciły tylko moje stłumione kroki: odruchowo starałem się iść jeszcze ciszej, tak jakby miejsce było zaczarowane, jakbym znalazł się w śpiącym lesie (...) i bał się przerwać zaklęcie*⁵⁹. Urok przypominający erotyczną fascynację⁶⁰ (czytelnik do końca nie ma pewności, czy Faraday zakochał się w Caroline, czy też w należącym do niej domu).

W Hundreds dochodzi do serii niewytłumaczalnych zdarzeń prowadzących w efekcie do szaleństwa i/lub śmierci wszystkich jego mieszkańców. Powieść podsuwa możliwość wielu wzajemnie wykluczających się interpretacji. „Upadek domu Ayresów” mógł nastąpić w wyniku działania nadprzyrodzonej złowrogiej siły (*W tym domu coś jest! Tkwi tu od zawsze, po prostu teraz się... obudziło. Albo nadeszło nie wiadomo skąd, żeby nas upokorzyć i ukarać*⁶¹). A może był efektem nieuniknionych po II wojnie światowej procesów społecznych? „Dziejowa konieczność” nazywa się rząd Partii Pracy. *Nie sądzisz aby, że problem Ayresów polega na tym, że nie mogą lub nie chcą się dostosować? Nie zrozum mnie źle, mam do nich wiele sympatii. Ale jaki los czeka starą rodzinę w dzisiejszej Anglii? Dostali to, co im się należało. Pora zejść ze sceny*⁶². Waters nie wskazuje rozwiązania – klucz do tajemnicy kryje się w zagadkowej tożsamości „małego nieznanego” (Ty), którego tuż przed śmiercią zobaczyła na schodach Hundreds Caroline Ayres.

Decyzję o ekranizacji *The Little Stranger* podjęto niemal dekadę po ukazaniu się pierwszego wydania książki. Film Lenny’ego Abrahamsona idealnie wpisał się w scharakteryzowany przez Braidotti dyskurs (nie)opuszczonego domu. Dom jest tu obiektem *pełnego miłości* spojrzenia kamery. To typowy dla *heritage films* przedmiot-fetysz, który – jako źródło wizualnej przyjemności – zajmuje miejsce (w tym przypadku dosłownie) zarezerwowane dla kobiety⁶³.

Schemat fabularny pozostał w zasadzie bez zmian, ale wydarzenia uległy daleko idącej kondensacji. To, co wydaje się na pierwszy rzut oka typową praktyką scenopisarską (powieść Waters to prawie 500 stron), ma daleko idące konsekwencje znaczeniowocze. Kluczową sceną filmu jest, podobnie jak w powieści, wizyta kilkuletniego bohatera-narratora (powieściową narrację pierwszoosobową zastąpił oszczędnie stosowany *voice over*) w Hundreds. Materialnym śladem tej wizyty pozostaje fotografia, dzięki której chłopiec zyskał podwójny *f a n t o m o w y* status (jest jednocześnie obecny i nieobecny⁶⁴). W filmie inicjalna wizyta u Ayresów przebiega inaczej niż w powieści. Chłopiec zakrada się do rezydencji (dom, odgradzony taśmami zakazującymi wstępu, *był oczywiście poza zasięgiem*) i zostaje przyłapany przez matkę na kradzieży gipsowej ozdóbki, za co otrzymuje siarczysty policzek. Ze względu na gwałtowność i nieadekwatność reakcji matki ta scena może być dla widza szokująca (inaczej w powieści: *Nie zbiła mnie ani nie powiedziała ojcu, nigdy nie miała siły na kłótnie. Spojrzała tylko na mnie oczami pełnymi łez, jakby bardzo się zdziwiła i zawstydzila*⁶⁵). Co więcej, świadkiem ponizenia chłopca jest kilkuletnia córka Ayresów Susan (o tym również nie wspomina narrator powieściowy), której bohater zazdrościł *czarującej egzystencji*. W ten sposób pierwsza wizyta w Hundreds staje się w filmie „sceną urazową” – miejscem dziecięcej traumy wymagającej przepracowania. Kolejne trzydzieści lat można potraktować jako okres latencji, w którym jedyne, czego nauczył się Faraday, to nienawidzić samego siebie i wstydzić się własnych rodziców. Przypadkowe wezwanie bohatera do Hundreds wyzwala i materializuje skumulowaną psychiczną energię o wyraźnie destrukcyjnym charakterze, *którą świadomy umysł chce ukryć*.

Wydarzenia, rozrzucone w powieści, zostają skondensowane i uporządkowane wedle schematu „upokorzenie-zemsta”⁶⁶.

Powieść Waters kończy się długim monologiem bohatera, który niczym duch snuje się po widmowym, opustoszałym Hundreds. Tragiczne wydarzenia (*To mnie nauczył, aby nie wychodzić poza swoją klasę*) nie zdjęły z Faradaya uroku: *Mimo to dom nadal jest piękny. Może nawet piękniejszy aniżeli pod warstwą dywanów, mebli i bałaganu. Dopiero teraz w pełni można podziwiać czar gregoriańskiej symetrii, cudowną grę cieni, przemyślany układ pomieszczeń*⁶⁷. Ten rodzaj chorobliwej fascynacji „własnością prywatną”, ujawniającej się także w zakończeniu filmu, sytuje ekranizację Abrahamsona w kontekście klasyki *heritage cinema*. Kodą filmu jest scena, która nie ma odpowiednika w powieści. To pozadiegetyczne spojrzenie bohatera w przeszłość-teraźniejszość. Spojrzenie, które odkrywa przed widzem tożsamość tajemniczego Ty – „uwięziona” w Hundreds chłopca, który przed trzydziestoma laty *zdzjęty bezbrzeżnym podziwem zapragnął uszczknąć dla siebie choćby kawaleczek tego pięknego domu*⁶⁸.

Premiery *Howards End* i *The Little Stranger* dzieli ponad ćwierć wieku. Oba filmy powstały w trudnych dla Wielkiej Brytanii momentach. Z tego powodu niezwykle aktualnie brzmią postawione w nich pytania o przyszłość narodowego dziedzictwa. W finale *Howards End* dom staje się własnością nuworysza i Angielki niemieckiego pochodzenia (a w dalszej kolejności zrodzonego z nieprawego łoża dziecka „proletariusza”), w *The Little Stranger* – nie ma już żadnego spadkobiercy. W kontekście refleksji nad kinem w okresach kryzysu za niezwykle znaczący uważam fakt, że filmy Ivory’ego i Abrahamsona diagnozują w istocie ten sam problem – niemożność zerwania z tradycyjnymi formami reprezentacji (*heritage films*) i opuszczenia, choćby symbolicznego, „domu”. Nawet jeśli ten dom, jak żołądź z powieści Waters, okazuje się tylko gipsową atrapą.

NATASZA KORCZAROWSKA

¹ R. Braidotti, *Nomadyczna tożsamość europejska* w: *Koniec kultury – koniec Europy. O fundamentach polityki*, tłum. D. Żukowski, red. P. Gielen, Fundacja „Bęc Zmiana”, Warszawa 2015, s. 120.

² Cytat z filmu *Zwyczajna dziewczyna*.

³ Posługuję się formułą „filmy o przeszłości” dla uniknięcia metodologicznej konfuzji wynikającej z faktu funkcjonowania w piśmiennictwie anglojęzycznym pojęć: *historical drama*, *period drama*, *costume film* etc. Pojęcia te stosowane są niekiedy w sposób subiektywny i w dużej mierze określają stosunek piszącego do omawianego filmu. Dla przykładu, Mike Leigh określił swój film *Peterloo* mianem *dramatu historycznego*, gdyż – w przeciwieństwie do tzw. *period films* – widz może poczuć w nim smak epoki.

⁴ Rozróżnieniem pomiędzy *industrially* (*British films*) a *culturally* (*British films*) posługuje się

m.in. Andrew Higson. Zob. A. Higson, *Film England. Culturally English Filmmaking since the 1990s*, I. B. Tauris, London 2011, s. 6.

⁵ *Impact of Brexit on the arts and culture sector. A report by ICM and SQW on behalf of Arts Council England*, s. 3. Ankiety opublikowano w 2018 roku. Wzięło w niej udział 992 artystów i organizacji kulturalnych. Około 64% instytucji zajmujących się upowszechnianiem kultury działało w obrębie struktur Unii Europejskiej, <https://www.artscouncil.org.uk/publication/impact-brexit-arts-and-culture-sector-2018> (dostęp: 05.04.2019).

⁶ L. Friedman, *Introduction*, w: *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, red. L. Friedman, Wallflower Press, London 2006, s. XII.

⁷ L. Quart, *The Religion of the Market: Thatcherite Politics and the British Film of the 1980s*, w: *Fires Were Started...* dz. cyt., s. 23.

- ⁸ W tym nurcie umieściłabym również *Orlando* (1992) Sally Potter. Filmową adaptację prozy Virginii Woolf uznano za dekonstrukcję „kina dziedzictwa”. Nie bez znaczenia był tu fakt, że w roli królowej Elżbiety I wystąpiła brytyjska ikona New Queer Cinema i ruchu gejowskiego – Quentin Crisp.
- ⁹ C. Monk, *Heritage Film Audiences. Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, s. 23.
- ¹⁰ A. Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 39.
- ¹¹ Wielu krytyków podkreślało podobieństwo filmu Kapura do arcydzieła Francisca Forda Coppoli. Sekwencję „mafijnej” rozprawy z politycznymi przeciwnikami Elżbiety I uznano nawet za cytat z *Ojca chrzestnego*. Zob. R. Williams, *Liz the Lionheart*, www.theguardian.com/film/News/Story/Critic_Review/Guardian/0,,31880,00.html (dostęp: 05.04.2019).
- ¹² W sobotnim numerze „Daily Mail” z 10 października 1998 r. ukazał się całostronicowy „tour guide” *Reel History. How you can visit the historic locations used in „Elizabeth”*. W artykule podano numery telefoniczne turystycznych atrakcji wykorzystanych w filmie.
- ¹³ Hasło lansowane w tym czasie przez popularny girlsband Spice Girls.
- ¹⁴ Zob. E. Kantorowicz, *Dwa ciała króla: studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, tłum. M. Michalski, PWN, Warszawa 2008.
- ¹⁵ B. Vidal, *Heritage Film. Nation, Genre and Representation*, Wallflower, London 2012, s. 20.
- ¹⁶ W 1989 r. od *Henryka V* Kenneth Branagh rozpoczął cykl szekspirowskich ekranizacji.
- ¹⁷ Badania przeprowadzone pod koniec lat 90. wykazały, że widownia *heritage films* jest nieco bardziej zdwyersyfikowana. Zob. C. Monk, dz. cyt.
- ¹⁸ J. Finch, *E.M. Forster and English Place: A Literary Topography*, ÅBO Akademi University Press, ÅBO 2011, s. 12.
- ¹⁹ Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, że od 1998 r. większość udziałów w firmie Laura Ashley, uznawanej za kwintesencję brytyjskiego stylu i designu, mają inwestorzy z Malezji.
- ²⁰ Ironiczne określenie filmów kostiumowych.
- ²¹ G. Macnab, *Howards End's James Ivory*, www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/james-ivory-howards-7859606.html (dostęp: 05.04.2019).
- ²² C. Monk, dz. cyt., s. 11.
- ²³ A. Higson, *From Political Power to the Power of the Image*, w: *The British Monarchy on Screen*, red. M. Merck, Manchester University Press, Manchester 2016, s. 340.
- ²⁴ Telewizyjny *Howards End* powstał na fali ogromnej popularności serialu *Downton Abbey* (2010-2015). Na wrzesień 2019 r. zapowiedziana jest kinowa premiera pełnometrażowej wersji.
- ²⁵ Na festiwalu w Wenecji, gdzie film miał swoją prapremierę, Redgrave odebrała nagrodę Złotego Lwa za całokształt twórczości.
- ²⁶ A. Higson, *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*, w: *Fires Were Started*, dz. cyt., s. 115.
- ²⁷ Film odniósł w Wielkiej Brytanii spory sukces finansowy (uplasował się tuż za *Dunkierką* i *Czasem mroku*) spowodowany być może sentymentem do „pierwowzoru” (*Jej wysokość Pani Brown*) lub nostalgią za formułą „Raj Revival” (*Podróż do Indii*).
- ²⁸ A. Higson, *Re-presenting the National Past...* dz. cyt., s. 97.
- ²⁹ E. M. Forster, *Howards End*, tłum. E. Krasieńska, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 25.
- ³⁰ Tamże, s. 115.
- ³¹ Ten wątek powraca w filmie *Lady Macbeth* Williama Oldroyda (2016) – udanej trawestacji szekspirowskiego arcydzieła mogącej posłużyć za wzorcowy przykład dekonstrukcji „kina dziedzictwa”.
- ³² E. M. Forster, dz. cyt., s. 287.
- ³³ A. Higson, *Re-presenting the National Past...* dz. cyt., s. 91.
- ³⁴ T. Elsaesser, *Images for Sale: The „New” British Cinema*, w: *Fires Were Started...* dz. cyt., s. 49.
- ³⁵ A. Higson, *The instability of the national w: British Cinema. Past and Present*, red. J. Ashby, A. Higson, Routledge, London 2000, s. 37.
- ³⁶ Ch. Bryant, *The Nations of Britain*, Oxford University Press, Oxford 2006, 258-259.
- ³⁷ *Churchill to Major. The British Prime Ministers Since 1945*, red. D. Shell, Hurst Company, London 1995, s. IX.
- ³⁸ Cytat z filmu *Churchill* pojawiający się we wszystkich zwiastunach.
- ³⁹ W polskim tłumaczeniu: *Poculujcie nas w d...* Cytat z filmu *Czas mroku* tłumaczący „kolekwalny” sens słynnego gestu Churchilla „V for Victoria”.
- ⁴⁰ Cytat z przemówienia Churchilla w Izbie Gmin z 13 maja 1940 r.
- ⁴¹ <https://www.arslege.pl/wystapienie-z-unii/k7-8/a11058/> (dostęp: 05.04.2019).

- ⁴² Zob. R. Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, Blackwell Publishing, Malden 2008, s. 10.
- ⁴³ Ch. Bryant, dz. cyt., s. 11.
- ⁴⁴ Tamże, s. 107.
- ⁴⁵ Tamże, s. 77.
- ⁴⁶ W oryginale tekst ten brzmi: *It is in truth not for glory, nor riches, nor honours that we are fighting, but for freedom – for that alone, which no honest man gives up but with life itself*, <http://kierunekszkocja.pl/abrango.html> (dostęp: 05.04.2019).
- ⁴⁷ R. Braidotti, dz. cyt., s. 129.
- ⁴⁸ Zob. A. Sargeant, *Selling Heritage Culture*, w: *British Cinema. Past and Present*, dz. cyt., s. 302.
- ⁴⁹ Tamże, s. 301.
- ⁵⁰ C. Monk, dz. cyt., s. 11.
- ⁵¹ W artykule posługuję się oryginalnym tytułem powieści i filmu.
- ⁵² W powieści Waters Caroline Ayres wspomina, że jako dziecko zatrzymała wiszący nad stajnią zegar na tej samej godzinie, którą wskazywały zegary panny Havisham w *Wielkich nadziejach* Dickensa. Motyw unieruchomionego czasu przychodzi także na myśl *Śpiącą królową* Peraulta: *Oni [Ayresowie] zatrzymali się w innej epoce, doktorze. Prawdę mówiąc, zaczynam myśleć, że to samo dotyczy całego cholernego hrabstwa*. Zob. S. Waters, *Ktoś we mnie*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009, s. 105. Inaczej niż w baśni, „księżciu” (dr. Faradayowi) nie udaje się zdjąć uroku z pogrążonego w letargu „królestwa”.
- ⁵³ Na tej samej zasadzie filmowa adaptacja powieści odwołuje się do kanonu *heritage films*.
- ⁵⁴ S. Waters, dz. cyt., s. 28.
- ⁵⁵ Tamże, s. 5.
- ⁵⁶ Tamże, s. 37.
- ⁵⁷ Tamże, s. 48.
- ⁵⁸ Tamże, s. 30.
- ⁵⁹ Tamże, s. 362.
- ⁶⁰ Tamże, s. 7.
- ⁶¹ Tamże, s. 330.
- ⁶² Tamże, s. 354.
- ⁶³ C. Monk, dz. cyt., s. 21.
- ⁶⁴ Na zdjęciu widać jedynie fragment ubrania chłopca, który skrywa się za plecami Susan. Dwuznaczny status bohatera uwiecznionego na fotografii odpowiada wątpliwemu statusowi powieściowego dr. Faradaya, który mówi o sobie: *Dla arystokracji nie jestem dość dobry, dla klasy robotniczej zresztą też nie. Ci ostatni wolą podziwiać swojego lekarza, a nie traktować go jako jednego ze swoich*. S. Waters, dz. cyt., s. 39.
- ⁶⁵ Tamże, s. 7.
- ⁶⁶ I tak: pogryzienie dziewczynki przez psa poprzedzone zostało sceną, w której ojciec rannej wygłosił niewybredny komentarz pod adresem córki gospodarzy, którą bohater jest zainteresowany (podczas feralnego przyjęcia dochodzi też do krępującej pomyłki, bo arystokratyczni goście Ayresów błędnie interpretują obecność dr. Faradaya: *Mam nadzieję, że wszyscy są zdrowi? O nie, lekarz jest gościem. Ach, jeden z nas*). Tajemniczy pożar w gabinecie (skutkujący odwiezieniem Roda do szpitala psychiatrycznego) poprzedzony jest sceną, w której Rod wyrzucił bohatera z Hundreds (*Nie jesteście częścią tej rodziny. Jesteś nikim!*). „Opętanie” i samobójstwo pani Ayres – scenami, w których dziedziczka przypominała bohaterowi, gdzie jego miejsce (*Musisz pamiętać, czyj to dom*), a następnie namawiała go, by zabrał Caroline z Hundreds (a to ostatnia rzecz, której pragnąłby Faraday). Na koniec śmiertelny „wypadek” Caroline Ayres poprzedza sceną, w której dziewczyna odwołała ślub (*Nie mogę być szczęśliwa, jeśli wyjdę za ciebie*) i podjęła decyzję o sprzedaży domu. W filmie Faraday do końca nie będzie w stanie wyzbyć się poczucia niższości wobec Ayresów (czego dowodzi scena po pogrzebie dziedziczki).
- ⁶⁷ S. Waters, dz. cyt., s. 463.
- ⁶⁸ Tamże, s. 7.