

„Kwartalnik Filmowy” nr 114 (2021)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.756>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Natasza Korczarowska**  
Uniwersytet Łódzki  
<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

# Abiekt i trauma historyczna w *Wichrowych Wzgórzach* Andrei Arnold

## Słowa kluczowe:

Julia Kristeva;  
Andrea Arnold;  
abiekt;  
kino dziedzictwa;  
kino abiektałne;  
niesamowite;  
wstępn

## Abstrakt

Według Thomasa Elsaessera teoretyczna koncepcja abiektu Julii Kristewej przekroczyła granice psychoanalizy, zyskując krytyczne wsparcie w naukach społecznych i kulturowych jako tryb oporu wykraczający poza problem bycia ofiarą. Aby przetestować aplikowalność koncepcji Kristewej do celów analizy filmu, autorka wybrała adaptację *Wichrowych Wzgórz* (2011) Andrei Arnold. Tekst filmowy autorka pozycjonuje w szerszym kontekście tradycji kina dziedzictwa (*dark heritage*), w paradygmacie kina abiektałnego Elsaessera (nawiedzenie przez traumatyczną historię) oraz w teorii intertekstualności Kristewej (zakłócenie porządku politycznego/społecznego/kulturowego). Zrealizowana przez Arnold wersja klasycznej powieści gotyckiej akcentuje abiektałny charakter „monstrualnego Innego” za pośrednictwem ciała, rasy i etniczności. Autorka bada, do jakiego stopnia film może skonfrontować nas z trzema zasadniczymi trybami abiekcji: abiektałną przemocą, abiektałnym językiem i abiektałnym ja.

*Gdybyś umył sobie twarz i uczesał włosy, wszystko byłoby w porządku, ale jesteś taki brudny!*

*Spojrzała z niepokojem na śniade palce, które trzymała w swoich, i na swoje ubranie, które zapewne nie zyskało w kontakcie z jego strojem.*

*– Nie trzeba mnie było dotykać! – burknął, podążając za jej spojrzeniem, i wyrwał jej rękę. – Będę taki brudny, jak mi się podoba. Lubię być brudny i będę brudny.*

Emily Brontë, *Wichrowe Wzgórza*

*Sama reprezentacja jawi się jako sposób utrzymywania niezmiennego stanu tego, co podporządkowane i czemu nadaje się status niższości.*

Edward Said, *Kultura i imperializm*

Czy „brud” rozumiany jako symboliczne zanieczyszczenie jest zaraźliwy? Czy już sama obecność abiektu to *moralna trucizna, która skaziłaby najcnotliwszą nawet duszę*<sup>1</sup>? Zetknięcie z „brudem” wywołuje w nas obrzydzenie. *Gdy odczuwamy wstręt, wszystko zdaje się zagrożone. Wstręt jest stanem alarmowym i stanem wyjątkowym, ostrym kryzysem w obliczu niedającej się asymilować inności, konwulsją i walką, w której literalnie chodzi o „być albo nie być”*<sup>2</sup>. Afektywne odniesienie do obiektu wywołującego wstręt ma charakter performatywny: motywuje podmiot do działania. *Afekty jako emocjonalne odpowiedzi, związane z przyjemnymi lub przykrymi zmysłowymi odczuciami, czasami okazują się bardzo silne, jak zachwyty i wstręt, co przekłada się na ocenę przedmiotu doznań i działanie jako wynik tej oceny – na normatywność, będącą podstawą ocen i działań*<sup>3</sup>. Abiekt – anomalie, która nie pasuje do danego wzoru – ekskludujemy ze wspólnotowego centrum i etykietujemy jako zagrożenie<sup>4</sup>. *Nieczystość i brud muszą być wykluczone, jeśli porządek ma być utrzymany*<sup>5</sup>. Dziewiętnastowieczne narracje traktują ludzi z marginesu – biedaków, kobiety, prostytutki, Żydów, sodomitów i skolonizowanych – w kategoriach infekcji i zakażenia<sup>6</sup>. Szczególną odmianą takiej narracji jest romans grozy. *Podstawę utworów grozy stanowi lęk połączony z odrazą. Potwory, będące wyznacznikiem tego gatunku, są bowiem nie tylko straszne, lecz również nieczyste. W trakcie lektury naszemu przerażeniu towarzyszy odruch wymiotny*<sup>7</sup>. Powieść gotycka wyraża lęk przed Innym, którego *nie trzeba dotykać*, ale zarazem ostrzeża przed skutkami wyparcia Innego, który jest w nas.

Przedmiotem refleksji uczyniłam w niniejszym tekście filmową adaptację powieści *Wichrowe Wzgórza* (*Wuthering Heights*) Emily Brontë zrealizowaną w 2011 r. przez brytyjską reżyserkę Andree Arnold. Jej film sytuuję w kontekście sformułowanej przez Julię Kristevą w *Eseju o wstręcie* (1980) teorii abiektu, z uwzględnieniem późniejszych prób wykorzystania tej teorii w dyskursie równościowym. Postacie, na których skupia się zainteresowanie Kristevej, są zawsze w pewien sposób marginalne: *Niezależnie, czy są to homoseksualiści, kobiety, kłopotliwi intelektualiści czy dandygowaci poeci, wszyscy oni przesuwają granice tego, co akceptowalne*<sup>8</sup>. Koncepty Kristevej okazują się niezwykle funkcjonalnym narzędziem analizy niekanonicznej adaptacji Arnold, która lokuje się w sieci intertekstualnych relacji wytwarzanych wokół powieści Brontë. Według Kristevej nagromadzone teksty i wyobrażenia kulturowe stanowią rodzaj rezerwuaru, do którego odnoszą się twórcy i odbiorcy w procesie interpretacji i produkowania nowych znaczeń. Podmiot Kristevej – pisze Katherine Goodnow – jest usytuowany w społeczeń-



stwie i historii. Siła oddziaływania każdego nowego tekstu odzwierciedla naturę związku istniejącego między tym tekstem a wcześniejszymi, które konstytuują społeczne i historyczne środowisko narratora i/lub adresata<sup>9</sup>. W systemie myślowym Kristewej centralne miejsce zajmują kwestie związane z marginalizacją, subwersją, transgresją, zakłóceniem oraz innowacyjnością, co w efekcie oznacza zerwanie z ustabilizowanym porządkiem kulturowym i społecznym<sup>10</sup>. Filmową adaptację Andrei Arnold traktuję w kategoriach takiego zerwania.

### Kino abiektralne i gotyk rasowy

Wedle Winfrieda Menninghausa o sukcesie niezwykle wymagającej propozycji teoretycznej Kristewej zadecydowała jej użyteczność dla społeczno-politycznej *praxis*: *Na płaszczyźnie politycznej wiele grup, które czują się odrzucane w sensie dyskryminacji i marginalizacji, dzięki „Essai sur l’abjection” mogło nowym językiem sformułować idiom swojej walki o uznanie: jako identyfikację z własną „abiekcją” i jako jej oburzającą kontrkateksję*<sup>11</sup>. Na potencjał praktyczny i otwartość myśli Kristewej zwracał także uwagę Thomas Elsaesser. Badacz podkreślał, że przez lata, które upłynęły od publikacji *Eseju o wstręcie*, idee Kristewej wielokrotnie ulegały przeformułowaniu, a koncepcja abiektu przekroczyła granice wyznaczone przez psychoanalizę i znalazła uznanie na obszarze studiów społecznych oraz kulturowych jako tryb oporu wykraczający poza problem wiktyimizacji<sup>12</sup>. Elsaesser wykorzystał teorię Kristewej do analizy zjawiska, które określił mianem kina abiektralnego (*cinema of abjection*). Ten rodzaj kina konfrontuje odbiorcę z wieloma kryzysami, z którymi zмага się współczesny świat. Na tym jednak jego znaczenie się nie wyczerpuje. Dystynktywną cechą kina abiektralnego jest to, że proponuje nam strategię zrestartowania systemu (*reboot of the system*) inną od zwyczajowo przyjętych: *zamiast ilustrować de-*



strukcyjne skutki globalnego ocieplenia, rosnącej przepaści między bogatymi i biednymi, nierówności społecznych ufundowanych na dyskryminujących podstawach płci i rasy czy cierpienia wywołanego przez wojny domowe, korupcję lub pozostałości kolonializmu, kino abiektalne traktuje te odmiany zła jako coś zastanego, jako naturalny stan świata<sup>13</sup>. Kategoria kina abiektalnego okazuje się przydatna w odniesieniu do problematyki podjętej przez Andreę Arnold. Autorski tryb lektury powieści Brontë pozwolił stworzyć na ekranie wizję świata, w którym porządek oparty na nierówności rasowej jest traktowany jako coś zastanego. Jak twierdzi Elsaesser, w kinie abiektalnym trudna, zrepresjonowana przeszłość staje się historycznym „trupem”, który nie chce zniknąć czy nie daje się pogrzebać<sup>14</sup>. W filmie Arnold „trupem”, który powraca i staje się aż nadto widzialny, jest kolonializm. Utwór Brontë idealnie wpisał się w narrację postkolonialną brytyjskiej reżyserki.

W drugiej połowie XIX w. z przedstawiania odmienności uczyniono podstawę widowisk, a figurę monstrum ulokowano w samym centrum teatralizacji anormalności: *Weźmy na przykład inscenizację odmienności rasowej, podstawowego rozróżnienia w postrzeganiu ciał, na którą „ludzkie zoo” i „tubylcze wioski” zapraszają bywalców ogrodów egzotycznych czy wystaw światowych. Na długo przed unowocześnieniem owych „antropologiczno-zoologicznych” wystaw (...) to różnice rasowe (...) były przedmiotem spektaklu dla spojrzeń szybko odkrywających pod egzotyczną niezwykłością monstrualną anomalie*<sup>15</sup>. Howard Malchow pisze, że u schyłku XVIII stulecia i w wieku XIX, pod wpływem imperialnej ekspansji, w kolonialnej Europie tworzył się popularny słownik „rasy”. W tym słowniku różnice rasowe i kulturowe nie uległy naturalizacji, lecz stały się podstawą dyskursu gotyku rasowego posługującego się szokującymi metaforycznymi obrazami, co pozwalało nadać znaczenie „patologiom”<sup>16</sup>. W obrębie tego dyskursu poszczególne cechy etniczne połączyły się w uniwersalne wyobrażenie czarnego ciała (*Negro body*), w którym odrażająca fi-

zyczność, brutalna siła i nadnaturalna wielkość odgrywały zasadniczą rolę<sup>17</sup>. Ciało to podstawowa figura w metaforyce rasistowskiej – w ujęciu Slavoja Žižka rasistowska postawa wobec Innego to przede wszystkim opór wobec asymilacji i odrzucenie obcego ciała<sup>18</sup>. Literatura gotycka lokuje się w obrębie dyskursu ciała. Wedle Marie Mulvey-Roberts, autorki książki *Dangerous Bodies*, gotyk utrwałał negatywne stereotypy rasowe, stygmatyzując niedającego się zasymilować Innego jako tytułowe niebezpieczne ciało. W powieściach gotyckich lęk przed różnicą był artykułowany przez takie ciała, w szczególności gdy były one postrzegane jako nośnik zakazanego pragnienia (Heathcliff z powieści Emily Brontë czy Bertha Mason z powieści jej siostry Charlotte), wylęgarnia anarchizujących idei czy rezerwuar kontrhegemonicznych ideologii odnoszących się do rasy, klasy, religii, płci kulturowej czy seksualności<sup>19</sup>.

W drugiej połowie XIX w. opowieści grozy coraz wyraźniej eksplorowały problematykę związków międzyrasowych, queerowej i/lub „perwersyjnej” seksualności oraz imperialnych lęków związanych z tzw. odwrotną kolonizacją (*reverse-colonization*)<sup>20</sup>. Powieść gotycką i dyskurs rasowy łączy silna więź, której podłożem jest lęk przed „zakażeniem” (ten motyw w kontekście perwersji seksualnej pojawia się w *Draculi* Brama Stokera, *Frankensteinie* Mary Shelley czy *Dziwnych losach Jane Eyre* Charlotte Brontë). Jednak język „rasowego terroru” nie ogranicza się wyłącznie do powieści, jest obecny w prasie popularnej, dziełach naukowych, pamiętnikach misjonarzy i urzędników kolonialnych oraz w książkach podróżniczych<sup>21</sup>. W erupcji hysterii rasowej znajduje wyraz przekonanie, że mieszanie się ras i jego rezultaty stanowią symboliczne świadectwo degradacji seksualnej, społecznej i narodowej<sup>22</sup>.

Literatura w typie powieści Brontë odzwierciedla lęki społeczne wynikające z przeświadczenia, że rozrastające się imperium zmusi Anglików do konfrontacji z abiektalnym rasowym Innym, który powinien być trzymany na dystans, choć to właśnie na nim została ufundowana kolonialna polityka ekonomiczna<sup>23</sup>, a także bogactwo Lintonów z *Wichrowych Wzgórz*, dla których Heathcliff to *mały Hindus całkiem niepasujący do przyzwoitego domu*<sup>24</sup>. W filmie Arnold wizualną reprezentacją granicy oddzielającej „brud” peryferyjnego Innego od „czystości” centrum jest scena, w której Heathcliff pod osłoną nocy podgląda przez okno dziedziczkę Lintonów grającą na harfie. Pokój rozjaśnia ciepłe złote światło kontrastujące z mrokiem, z którego przybywa „monstrum” stanowiące zagrożenie. Arnold wykorzystuje w tej scenie symboliczne znaczenie opozycji natura – kultura: Heathcliff należy do natury (wrzosowiska), Lintonowie do kultury (harfa)<sup>25</sup>.

Lektura powieści gotyckiej w kluczu psychoanalitycznym umożliwia traktowanie potworności w kategoriach tzw. powrotu zrepresjonowanego – jako ucieleśnienia nieakceptowanych lęków i pragnień, które zostały wyparte ze świadomości i uległy przekształceniu w reprezentację tego, co monstrialne<sup>26</sup>. Pojawienie się kolonialnego/rasowego Innego winniśmy zatem rozpatrywać w kategoriach nawiedzenia<sup>27</sup>. W tym ujęciu *Wichrowe Wzgórze* to opowieść o centrum, które nachodzą duchy pochodzące z kolonialnych obrzeży. W filmie Arnold takim nawiedzającym duchem jest abiekt – Heathcliff, czarnoskóry potomek niewolników<sup>28</sup>. Reżyserka uczyniła z niego podmiot sprawczy narracji filmowej (na tej samej zasadzie podmiotem doświadczenia obcości jest u Kristevej *étranger*<sup>29</sup>).

U Brontë losy Heathcliffa poznajemy w sposób zmediatyzowany – za pośrednictwem opowieści ramowej dzierżawcy Lockwooda i ulokowanej w jej obrębie opowieści służącej Nelly Dean. Arnold nie korzysta z powieściowej koncepcji mediacji. Postać dzierżawcy, kluczowa z perspektywy narracyjnej, została w filmie całkowicie pominięta, a Nelly jest postacią marginalną. Film zaczyna się od krótkiej sceny rozgrywającej się w czasie przyszłym w stosunku do następujących po niej zdarzeń fabularnych. Całą historię należy zatem odczytywać w trybie retrospektywnym – jako wspomnienie/halucynację Heathcliffa cierpiącego po śmierci Cathy<sup>30</sup>. Arnold zrezygnowała także z przedstawienia wydarzeń, które rozegrały się już po jego śmierci. Tym samym Heathcliff pełni w filmie funkcję bohatera-narratora lokującego się w sensotwórczym centrum opowieści.

### ***(Post, Alternative, Dark) Heritage Cinema***

Fakt, że film Arnold jest adaptacją XIX-wiecznej powieści należącej do kanonu literatury angielskiej, skłania do umieszczenia *Wichrowych Wzgórz* w kontekście kina dziedzictwa<sup>31</sup>. Andrew Higson podkreśla, że ekranizacje brytyjskiej klasyki literackiej są powszechnie utożsamiane z nurtem *heritage films*. Kino dziedzictwa, osadzone w realiach XIX (powieść Brontë została opublikowana w 1847 r.) i początków XX w., wypracowało własne filmowe konwencje reprezentowania przeszłości. *Bogactwo i spektakularne metody obrazowania, piktorializm, opowieści bazujące na postaciach, a nie na zdarzeniach, wyraziste aktorstwo, preferowanie długich ujęć i planów średnich zamiast dynamicznego montażu i zbliżeń to elementy, które kino dziedzictwa tylko w niewielkim stopniu zawdzięcza pierwowzorom literackim*<sup>32</sup>. Teoretycy kina dziedzictwa zwracają uwagę na funkcję elementów topograficznych w kreowaniu idyllicznej wizji przeszłości. Szczególnego znaczenia symbolicznego nabierają plenery filmowe. Fundamentalne dla kulturowej geografii pytanie o to, w jaki sposób przeszłość mówi do nas za pośrednictwem krajobrazu, wskazuje na integralny związek pejzażu z problematyką pamięci i historii<sup>33</sup>. W dyskursie zogniskowanym wokół kwestii dziedzictwa i sposobów definiowania angielskości (*Englishness*) istotną rolę odgrywają kulturowe reprezentacje krajobrazu w wersji pastoralnej. W klasycznych ekranizacjach utworu Emily Brontë pejzaże dzikich wrzosowisk zazwyczaj ulegały romantycznej estetyzacji<sup>34</sup>. Reżyserzy podążali za tekstem, w którym odnajdywali gotowe wzorce adaptacyjne. Już w drugim zdaniu akapitu otwierającego powieść narrator zachwycony widokiem posiadłości Wuthering Heights wykrzykuje: *Cóż za prawdziwie piękna okolica!*<sup>35</sup> *Nie wierzę, bym w całej Anglii znalazł drugie miejsce tak odcięte od świata*<sup>36</sup>. Można odnieść wrażenie, że krajobraz rzuca na narratora swoisty urok. Pierwszego wrażenia nie zacierają upływ czasu. Wracający po latach w to samo miejsce narrator ponownie zostaje uwiedziony: *Pogoda była przyjemna i ciepła – zbyt ciepła na podróżowanie, lecz nie powstrzymało mnie to od podziwiania z zachwycających widoków: gdybym je oglądał w sierpniu, z pewnością dałbym się skusić i przepędził miesiąc na tych pustkowiach. (...) latem nic piękniejszego nad owe doliny ukryte wśród wzgórz porośniętych kępami bujnego wrzosu*<sup>37</sup>. Wbrew konwencjom *heritage cinema* Arnold nie wykorzystuje pleneru w celu uzyskania efektu malowniczości (*picturesque*<sup>38</sup>). Dla reżyserki kluczową wskazówką wydaje się jeden krótki fragment z powieści: *Wczorajsze popołudnie nadciągnęło mgliste i zimne. Rozważałem nawet, czy go nie spędzić przy kominku*



w swoim gabinecie, zamiast brnąć przez błoto i wrzosa do Wichrowych Wzgórz<sup>39</sup>. Typ obrazowania sytuuje *Wichrowe Wzgórze* w obszarze tzw. brudnego realizmu (*dirty realism*), przeciwstawiającego się tradycji idealizowania przeszłości za pomocą przeestetyzowanych obrazów przyrody<sup>40</sup>. „Brudny” styl nadaje klasycznemu tekstowi nowe znaczenia. Źródeł inspiracji filmu Arnold można się doszukiwać na obszarze hiperrealistycznych adaptacji kanonu literackiego. W tym kręgu sytuuje się *Tragedia Makbeta* (*The Tragedy of Macbeth*, 1971) Romana Polańskiego powstała we współpracy z Kennethem Tynanem – brytyjskim krytykiem uznawanym za największego orędownika realizmu w teatrze. Wpływ Tynana jest najbardziej widoczny w wizualnej warstwie filmu. Zdaniem recenzentów wersja Polańskiego wydaje się tradycyjna. Krajobrazy są tam jednak obce, a zarazem w nieprzyjemny sposób znajome. *Obraz został poddany osobliwemu przetworzeniu kolorystycznemu. Film jest ponury i przygnębiająco lepki – jak błoto, które odstania przed nami każdy ruch kamery*<sup>41</sup>. W przytoczonym fragmencie recenzji zwracają uwagę wszystkie stylistyczne wyróżniki „brudnego realizmu”, które odnajdziemy w ekranizacji Arnold.

W filmowym świecie *Wichrowych Wzgórz* natura jest surowa i obdarzona mocą, która nie poddaje się ludzkiej woli. U Arnold „brud” krajobrazu wrzosowisk (*heathland*) idealnie koresponduje z „brudem” abiektałnego podmiotu (Heathcliff). Ujęcia plenerowe autonomizują się względem narracji i zyskują znaczenie symboliczne. Statyczne kadry podkreślają niezwykle sensualny kontakt Heathcliffa z naturą. W scenach plenerowych Arnold chętnie posługuje się planem dalekim i statyczną kamerą. Długość ujęć często przekracza minimum percepcyjne, ale dopiero po dłuższej chwili widz jest w stanie dostrzec na ekranie figurę chłopca. Gdy Heathcliff kładzie się na wrzosowisku, tworzy z naturą jedną organiczną całość. Jego dłonie oplatają pnącza, a ciało zapada się w miękkim podłożu. Oblepione bło-

tem i poplamione krwią odzienie Heathcliffa w innych budzi odrazę. Ubranie jest w filmie niezwykle ważnym elementem znaczeniowym. Mary Douglas dostrzegła w akcie zamiany ubrania na nowe próg symbolizujący nowy status<sup>42</sup>. W filmie Cathy powraca do domu po kilku tygodniach pobytu u Lintonów z nową, elegancką garderobą, która jest widocznym znakiem transformacji „dziecka natury” w „prawdziwą damę”. Na widok Heathcliffa dziewczyna wypowiada znamienne kwestię: *Wyglądasz jak brudas*. Aby odzyskać „odmienioną” Cathy, chłopak zdejmuje ubranie i szoruje nagie ciało, by zmyć z niego brud. Po latach nieobecności Heathcliff pojawia się w Wichrowych Wzgórzach w szykownym stroju. W jego przypadku zmiana statusu jest jednak pozorna. Heathcliff w drodze na Wichrowe Wzgórze grzęźnie w błocie. Lśniące buty pokrywa warstwa czarnej gliny. Na ubraniu osiada kurz. Eleganckie odzienie jako symbol przemocy kultury jest elementem obcym, który uwiera Heathcliffa jak źle dopasowany kostium. *Spójrzcie na niego, przebrał się jak cyrkowa małpka – szydzi Edgar Linton*. Abiekt należy do „brudu” wrzosowisk. I niezależnie od statusu materialnego, jaki uda mu się osiągnąć, zawsze budzi odrazę raczej niż szacunek<sup>43</sup>.

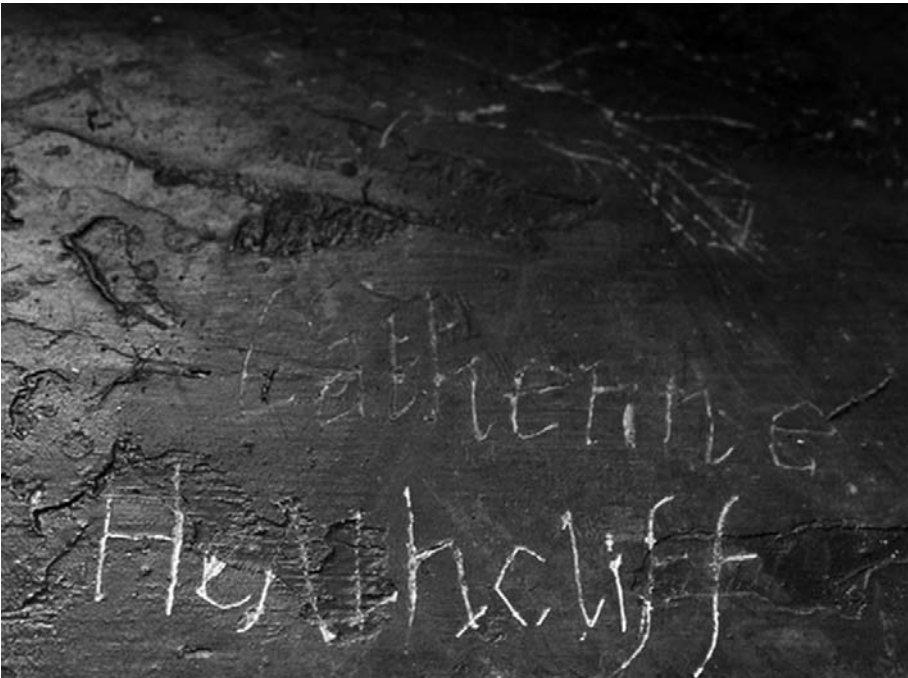
Charakteryzując kino dziedzictwa, Higson podkreślał funkcję krajobrazu, który w filmach tego nurtu nigdy nie jest przestrzenią ideologicznie neutralną, lecz nacechowaną klasowo. Sekwencje plenerowe stanowią odzwierciedlenie nierówności społecznych. Charyzmatyczni i zindywidualizowani przedstawiciele klas uprzywilejowanych sytuują się w centrum, zaś anonimowi reprezentanci klas niższych są ukazywani niemal wyłącznie jako niezróżnicowany element malowniczego krajobrazu<sup>44</sup>. O takich postaciach w odniesieniu do brytyjskich powieści z XIX w. pisał Edward Said: *Ich obecność zawsze się liczy, natomiast ich nazwiska i tożsamość – nie. Przynoszą zyski, choć tak naprawdę nie są w pełni obecni. Jest to zatem literacki odpowiednik „ludzi bez Historii” (...). Zależy od nich gospodarka i polityka imperium, ale ich życie nie ma ani historycznej, ani kulturowej wartości*<sup>45</sup>. Problem pozycjonowania ma zasadnicze znaczenie w teorii abiektu. Jako kategoria liminalna abiekt lokuje się zawsze w przestrzeni „pomiędzy”: *ani podmiot, ani przedmiot*<sup>46</sup> – jak pisze o nim Kristeva. W filmie Arnold wywodzący się z marginalizowanych warstw społecznych abiekt przesuwają się z obrzeży do centrum i chce przemocą zająć pozycję podmiotową. Uprzywilejowana pozycja abiektałnego podmiotu czyni z traumy historycznej związanej z dziedzictwem kolonialnym Wielkiej Brytanii kluczowy aspekt filmowej adaptacji *Wichrowych Wzgórz*. Filmy podejmujące tematy związane z tak traumatyczną przeszłością przyczyniają się do redefinicji pojęcia kina dziedzictwa, a w konsekwencji zmuszają do formułowania pytań o to, co z owego dziedzictwa zostało wykluczone i nie podlega upamiętnianiu. Zdaniem Phila Powriego fascynacja problematycznymi aspektami narodowej przeszłości, stającej się wykładnią współczesnych lęków, stanowi podstawowy wyznacznik filmów, które badacz określa mianem *alternative heritage*<sup>47</sup>. W odniesieniu do tego typu tekstów kultury Edward Said proponuje lekturę kontrapunktową: takie rozszerzenie naszego odczytywania tekstów, aby objęło również to, co zostało z nich usunięte<sup>48</sup>. W stosunku do filmów, które przywracają pamięć o tym, co zostało z historii wymazane, badacze coraz częściej posługują się określeniem *dark heritage films*, zwracając uwagę na ich funkcję społeczną w procesie budowania wspólnoty czy konstruowania tożsamości grupowej ufundowanej na wspólnym doświadczeniu cierpienia<sup>49</sup>.



## Abiektalny terror

Jeszcze przed końcem XVIII stulecia mieszkańcy Wysp zaczęli zyskiwać świadomość, że imperium nie znajdowało się „gdzieś tam”; było obecne w Leeds, Londynie czy Liverpoolu i mogło czasami, w postaci druciarzy, wędrownych sprzedawców lub Cyganów, penetrować małe miasteczka i wsie<sup>50</sup>. W powieści Brontë pochodzenie Heathcliffa pozostaje tajemnicą: *To podrzutek, kukułcze jajo, proszę pana. Wiem o nim wszystko prócz tego, gdzie się urodził, kim byli jego rodzice*<sup>51</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje jednak fakt, że Heathcliff – *brudne, obdarte i ciemnowłose dziecko*<sup>52</sup> – został znaleziony na ulicy w Liverpoolu, który w czasach kolonialnej prosperity był największym ośrodkiem handlu niewolnikami na Wyspach. Brontë naznaczyła Heathcliffa wszystkimi znamionami Girardowskiej selekcji ofiarnej, z których dla Andrei Arnold najistotniejsza okazała się obcość rasowa: *musisz i to stworzenie przyjąć jako dar od Boga, choć z racji ciemnej skóry wygląda raczej na pomiot diabła*<sup>53</sup>. Problem koloru skóry Heathcliffa (*ciemna diabelska twarz*<sup>54</sup>), pomijany całkowicie w klasycznych adaptacjach powieści<sup>55</sup>, stał się kluczowym elementem znaceniotwórczym w filmie Arnold. Zdaniem Tabisha Khaira negowanie kwestii rasowych jest równoznaczne z ignorowaniem właściwego tekstu *Wichrowych Wzgórz*, w którym znajdują się odnośniki wskazujące na Heathcliffa jako na dziecko hinduskiego marynarza, Cygana lub niewolnika. Brontë nadała mu także – przynajmniej w obrębie narracji piastunki Nelly – cechy diaboliczne, wampiryczne i zwierzęce korespondujące z jego odmiennością rasową<sup>56</sup>. W filmie Heathcliff, witany w nowym domu wrogim warczeniem psów, wyszczerza zęby i wydaje nieartykułowane pomruki. W odpowiedzi na tę zwierzęcą reakcję Cathy spluwa w jego stronę z wyraźnym obrzydzeniem i rzuca obelgę: *Fairdog*<sup>57</sup>. Earnshaw nakazuje Nelly umyć chłopca (*clean him up*), na co ten reaguje agresją. Scena kończy się spalaniem brudnych łachmanów zyskującym wymiar symboliczny.

Pozycjonowanie abiektu na granicy między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce, u Kristevej bezpośrednio łączy się z obrzydzeniem i nienawiścią do Innego. W przywołanym przez bułgarską badaczkę przypadku Ferdynanda Céline'a zoomorfizacja Żydów *zostaje posunięta aż do radykalnego, psychotycznego utożsamienia ludzi i zwierząt (...). Zasadą dyskursu nienawistnych rozkazów skierowanych do zoomorfizowanych innych jest dla pisarza obrona przed „złymi mocami” obcych, zakłęcie ich pogardliwym i zmuszającym do uległości tekstem*<sup>58</sup>. W filmie Arnold performatywna siła mowy nienawiści objawia się w rozkazach wydawanych Heathcliffowi przez Hindleya. Młody panicz wyrzuca chłopaka z domu i każe mu zamieszkać w oborze wśród zwierząt, do których należy (*move in with the animals where you belong*). *Jesz jak świnia* – upokarza chłopaka Cathy. Mieszkańcy *Wichrowych Wzgórz* stosują wobec Heathcliffa drugą z wymienionych przez Mary Douglas strategii radzenia sobie z anomalią – oswojenie za pomocą odpowiedniej interpretacji<sup>59</sup>. Ze względu na pochodzenie i kolor skóry Heathcliff nie mieści się w porządku ludzkim i zostaje „zinterpretowany” jako zwierzę, którego wartość wyznacza niewolnicza praca. Istnieje dla niego tylko jedna alternatywa: *Twój wybór, czarnuchu. Pracujesz albo odchodzisz. (...) Jesteś tu, żeby pracować* – krzyczy Joseph, bicząc Heathcliffa do krwi.



Obcy jest tym, który pracuje – powie Kristeva<sup>60</sup>. Traumatyczne dziedzictwo kolonialnej przeszłości zostawia materialny ślad. W filmie tym śladem jest ciało, a ściślej – naznaczone po uderzeniach bata plecy Heathcliffa, na których zostało wycięte piętno, mające już na zawsze świadczyć, że jego nosiciel jest niewolnikiem, zdrajcą, osobą nieczystą<sup>61</sup>. Blizny wyrażają horror, który pozostaje w ukryciu (przed światem i przed napiętowanym, który nie widzi własnych pleców) i nie daje się wypowiedzieć. W tekstach stanowiących wyraz doświadczenia traumy cierpiące ciało jest małym skondensowanym kosmosem udręczonego podmiotu i wehikułem, dzięki któremu niewyobrażalne doświadczenie może stać się uchwytnie dla odbiorcy<sup>62</sup>.

*Zakłęcie* abiektu *pogardliwym tekstem* to także wyśmianie, które jako akt wykluczenia wskazuje podobieństwo do womitowania jako reakcji wstrętu<sup>63</sup>. Hindley w obecności wytwornych gości wyśmiewa (*to ridicule*) Heathcliffa, czyniąc tym samym jego obecność absurdalną (*ridiculous*) i „nie na miejscu”. Chłopak, nie mogąc znieść publicznego upokorzenia, reaguje zwierzęcą furją, a zatem zachowuje się zgodnie ze stereotypem, w który wpisano go przemocą. Uprzedzenia rasowe – podkreśla Malchow – podobnie jak imperializm, który jest ich najbardziej prymitywną manifestacją, działają na rzecz wyprodukowania zdegradowanego i całkowicie podporządkowanego abiektu<sup>64</sup>.

Przypisywany Heathcliffowi zwierzęcy wampiryzm<sup>65</sup> nie jest wyłącznie znacznikiem gotyckiej monstrialności. To symboliczne potwierdzenie granicznej pozycji abiektu, którego miejsce jest w *groźnym świecie zwierząt czy zwierzęcości, wyobrażanych jako przedstawiciele zbrodni i płci*<sup>66</sup>. Inny, abiekt, *Obcy: Najczęściej jest Nikim, istotą zdehumanizowaną, uprzedmiotowioną, pozbawioną indywidualnej tożsamości, „prawdziwej” religii, pamięci, przeszłości, mowy. Jest jak zwierzę. Element zwierzęcości jest dla obcości immanentny*<sup>67</sup>. Heathcliff to „pies”, „świnia”, „małpa”, „ptak”, bo *język kolonizatora, gdy dotyczy skolonizowanego, jest językiem terminów zoologicznych*<sup>68</sup>. Abiekt wymaga separacji, bo *to, co wstrętne* – Heathcliff jako drapieżna bestia, która chce wyrwać serce przeciwnikowi i wypić jego krew<sup>69</sup> – *konfrontuje nas z delikatnymi stanami, gdy człowiek błądzi po obszarach zwierzęcia*<sup>70</sup>. W filmie Heathcliff jest drapieżnikiem, który poluje i zabija<sup>71</sup> (transgresyjne są sceny uśmiercenia zająca, powieszenia psa, brutalnego pobicia Hindleya czy próby uduszenia żony). Obiektem pragnienia abiektalnego monstrum jest dziewczyna Isabella. W scenie pierwszego pocałunku Heathcliff (świadomy, że obserwuje go Cathy) wgryza się w usta Isabelli do krwi. Andrea Arnold obdarza jednak cechami wampirycznymi nie tylko Heathcliffa, lecz także Cathy, która zachowuje się tak, jakby już sama obecność abiektu wywoływała w niej pragnienie transgresji. Kontakt podmiotu z tym, co wstrętne, i odczucie niesamowitości (*uncanny*), które ów kontakt wywołuje, zakłóca tożsamość, system, ład<sup>72</sup>.

Georges Bataille określił młodzieńczą relację Cathy i Heathcliffa mianem miłości nieskazitelnej: *Jest to życie wypełnione dzikimi biegami po landach, gdzie dwojga dzieci pozostawionych samym sobie nie krępowało żadne ograniczenie, żadna konwencja (poza konwencją sprzeciwiającą się igraszkom zmysłowości; lecz przy swej niewinności niezłomna miłość dwojga dzieci rozgrywała się w zupełnie innym planie)*<sup>73</sup>. W filmie Arnold młodzianka Cathy zlizuje krew z pleców Heathcliffa poranionych uderzeniami bata<sup>74</sup>. W zbliżeniu widzimy, jak ślina miesza się z krwią. Wydzieliny wydostające się na zewnątrz przez szczeliny w skórze przypominają o „brudzie”,

który jest w nas. Scena ma niezwykle ładunek erotyczny – tabu krwi łączy się tu z praktykami seksualnymi o podtekście kazirodczym<sup>75</sup>. We wcześniejszych scenach, ukazujących Heathcliffa i Cathy tarzających się w błocie, perwersyjna i podsztyta lękiem przed bastardyzacją (skażeniem „czystej” krwi) erotyka bezpośrednio kojarzy się z nieczystością<sup>76</sup>.

Za próbę wzbudzenia zakazanego pragnienia można także uznać scenę autowampiryzmu, w której Cathy – na oczach Heathcliffa – lubieżnie wysysa krew z własnej zranionej ręki. Obydwie przywołane sceny pozycjonują abiekt jako przedmiot transgresyjnego pragnienia, które w nierozzerwalny sposób łączy się ze skalaniem, gdyż wszelkie wydzieliny ciała, a także krew i ropa z ran, są źródłem nieczystości<sup>77</sup>. Dla Kristevej kateksja seksualna krwi (i innych płynów cielesnych podlegających erotyzacji) jest funkcją abiekcji<sup>78</sup>. Filmowe bohaterki (Cathy i Isabella) to *czcicielki abiektu*<sup>79</sup>, które w aktach perwersyjnej rozkoszy (kazirodczej dla Cathy, masochistycznej dla Isabelli) dochodzą do erotyzacji abiektu.

Abiekt wzbudza w nas pożądanie, a jednocześnie brzydzimy się tego, co stanowi obiekt naszego pragnienia. To właśnie we *wstępie* przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciwko temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz (...) <sup>80</sup>. Kristeva, za Mary Douglas, traktuje „brud” jako kategorię relacyjną. „Brud” definiuje się w relacji do systemu, w którym jest zawsze „nie na swoim miejscu”, lub do ładu, który swym istnieniem zakłóca. *Tak więc od samego początku Heathcliff wprowadził do domu ferment*<sup>81</sup> – wspomina w powieści Nelly. *Kiedy sobie przypominam, jak byliśmy szczęśliwi... jak szczęśliwa była Catherine przed jego przybyciem... mam ochotę przekląć dzień, w którym się zjawił*<sup>82</sup>. Opowieść o „brudzie”, który wdziera się podstępem i nie daje usunąć, jest opowieścią o gwałcie. *Wyobraź sobie* – proponuje Khair czytelnikowi powieści Brontë – *inteligentną ciemnoskórą osobę, która wślizguje się w wiejską okolicę spokojnego europejskiego miasta z jakiegoś wzbudzającego niepokój postkolonialnego kraju, pozostaje w uśpieniu przez wiele lat, aż nagle zaczyna wikłać rodziny, które otoczyły ją opieką, w sieć przemocy, zemsty i terroru*<sup>83</sup>. Hindley nienawidzi ojca za to, że wprowadził „terrorystę” Heathcliffa pod swój dach i zmusił dzieci do uznania ciemnoskórej osoby za równoprawnego członka rodziny. W filmowej wersji powieści Hindley wykrzykuje histerycznie: *On nie jest moim bratem, to czarnuch (He is not my brother, he is a nigger)*. Mowa nienawiści wyraża afektywny stosunek do obiektu budzącego wstręt, ale może być także interpretowana w kategoriach resentymentu – jako reakcja na utratę pozycji i związane z nią upokorzenie. Uprzedzenia rasowe wzmacnia klasowe poczucie wyższości. Nawet zmiana statusu materialnego nie chroni abiektu przed pogardą i wykluczeniem. Edgar Linton nie chce przyjmować Heathcliffa pod swój dach i zarzuca Cathy, że w obecności służby traktuje zbiegłego niewolnika jak brata. Joseph jest przekonany, że zanieczyszczając białą krew (po ślubie z Isabellą), Heathcliff łamie prawa boskie (*Przekleństwo spadnie na ten dom*). U Kristevej to, co abiektalne, łączy się z Freudowskim *unheimlich*. Tomasz Kitliński pisze: *Podmiot nie jest panem we własnym domu. Tak jest w powieści kryminalnej, gotyckiej. We wnętrzu domu wkracza horror, rodzime przesącza się niesamowitym*<sup>84</sup>.

Zdaniem Bataille’a tematem powieści Brontë jest bunt potępionego. *W buncie tym nie istnieje prawo, którego by Heathcliff z upodobaniem nie przekraczał*. Pełna wściekłości walka Heathcliffa jest walką świadomą: *wie on, że świat reprezentuje Dobro i rozum. Nienawidzi ludzkości i dobroci: budzą w nim szyderstwo*<sup>85</sup>. W filmie Ar-

nold symbolem „świata Dobra”, który z perwersyjną rozkoszą niszczy Heathcliff, jest niewinna Isabella<sup>86</sup>. Filmowe *Wichrowe Wzgórza* to przede wszystkim opowieść o walce i zemście. Wyeliminowanie powieściowych zdarzeń, które rozegrały się w ostatnich latach życia Heathcliffa i już po jego śmierci, nie wynikało z praw ekranowej ekonomii. W ostatnich partiach powieści Brontë opisuje stopniowy proces przemiany Heathcliffa: *Dawni wrogowie nie dali mi rady; nadszedł doskonały moment, by zemścić się na ich potomkach. Mógłbym to uczynić i nikt by mnie nie powstrzymał. Lecz jaki w tym sens? Nie mam chęci wymierzyć ciosu; szkoda mi wysiłku, by unieść rękę! Wydaje się, jakbym się trudził ten cały czas jedynie po to, żeby okazać piękną cnotę wielkoduszności. Nic podobnego: nie potrafię już cieszyć się ich zagładą, a zbyt jestem gnuśny, by niszczyć bez przyczyny*<sup>87</sup>. Można odnieść wrażenie, że to właśnie obsesyjne pragnienie wyrównania krzywd utrzymywało Heathcliffa przy życiu. Wyrzekając się zemsty, udręczony tęsknotą za Cathy, Heathcliff umiera. Zdaniem Fredrica Jamesona konkluzja powieści to rodzaj zbawczej utopii oferującej czytelnikowi życzeniową wizję odnowy dwóch anemicznych wiejskich rodów lokujących się na marginesie życia społecznego<sup>88</sup>. Śmierć Heathcliffa i przejście władzy nad Wichrowymi Wzgórzami przez prawowitego dziedzica Earnshawów to symbol triumfu kultury opartej na porządku patriarchalnym. Finał *Wichrowych Wzgórz* jest zatem modelowym dla XIX-wiecznej powieści zakończeniem, które potwierdza i podkreśla fundamentalny charakter hierarchii rodziny, własności i narodu, bardzo silnie powiązanej z pewnym przestrzennym „tutaj”<sup>89</sup>. Tego typu konwencjonalne zakończenia nie mogą być dla odbiorcy satysfakcjonujące. Robert Kiely zwraca uwagę na fakt, że w powieściach gotyckich zapadające w pamięć sceny i oryginalne rozwiązania fabularne nie pojawiają się w partiach finałowych, które zazwyczaj ciążą ku melodramatyczności, ale we fragmentach pełniących funkcję retardacyjną (stanowiących rodzaj *przedłużającego się przygotowania, które w kreatywny sposób zapobiega finałowi*)<sup>90</sup>. Taka struktura fabularna projektuje inny typ lektury – wytrącenie z uprzywilejowanej pozycji „zakończenia” na korzyść „środka”. W kontekście myśli Kristewej śmierć Heathcliffa „w środku” nabiera innego znaczenia. *„Doświadczając nienawiści”: w ten sposób obcy często wyraża swoje życie, ale podwójne znaczenie tego zwrotu mu się wymyka. Nieustannie odczuwa nienawiść ze strony innych, nie zna innego środowiska niż ta nienawiść. (...) Zderzając się z tym murem nienawiści, bolesnym, ale pewnym i w tym sensie oswojonym, obcy potwierdza wobec innych i wobec samego siebie, że tu jest. Nienawiść czyni go rzeczywistym, autentycznym, stałym lub po prostu istniejącym*<sup>91</sup>. W finale powieści Heathcliff nie doświadcza już nienawiści, która czyniła go istniejącym. Otacza go miłość Haretona i Catherine. *Smutny koniec, czyż nie?* – podsumuje przed śmiercią. *Niedorzeczne zakończenie moich szaleńczych wysiłków*. To miłość, a nie wszechobecna w jego życiu nienawiść, odbiera Heathcliffowi moc.

Zmiany dokonane przez brytyjską reżyserkę należy analizować w kontekście problemu wiktylizacji. Arnold, podążając za Kristevą, nie pozycjonuje abiektu w tradycyjnej roli ofiary<sup>92</sup>. Film stanowi przykład narracji progresywnej, zgodnie z którą trauma, będąca efektem zła społecznego, może zostać przezwyciężona<sup>93</sup>. Opowieść kończy się w chwili ostatecznego upadku Hindleya. Zadłużony majątek przechodzi w ręce Heathcliffa. Tym samym miejsce, w którym doznał największych upokorzeń, staje się jego własnością. Hindley zostaje pobity w sensie dosłownym (przez akt brutalnej agresji fizycznej) i symbolicznym<sup>94</sup>. To koniec dominacji ekonomicznej i patriarchalnej przemocy, której znakiem był Hin-

dley (a wcześniej jego ojciec<sup>95</sup>). Po śmierci ojca Hindley rozpoczął przeciw swoje rządy od zakazania Heathcliffowi spożywania posiłków przy wspólnym stole i od naprawy muru granicznego oddzielającego Wichrowe Wzgórze od żywiołu chaosu, z którego przybył Obcy. Ten symboliczny gest wyrażał pragnienie przywrócenia ładu i ponownego ustanowienia hierarchii. Tyranizujący *pater familias* odesłał służących Josepha i Nelly z powrotem do kuchni – tam, gdzie ich miejsce – a Heathcliffa, ponieważ w sensie społecznym był nikiem, wykluczył z porządku kultury i wygnał „na pole”<sup>96</sup>. Przed abiektalnym „brudem” nie można się jednak obronić. Obcy żyje w nas – pisze Kristeva we wstępie do *Strangers to Ourselves* – jest ukrytą twarzą naszej tożsamości<sup>97</sup>.

## „Brudny” język

Wedle Mary Douglas człowiek jako istota społeczna jest istotą rytualną – nie może wchodzić w relacje społeczne bez działań symbolicznych<sup>98</sup>. Abiekt wymyka się jednak temu, co społeczne. Sposobem włączenia go w obręb zbiorowości jest rytuał. W filmie Arnold abiekt zostaje poddany obrzędowym działaniom o charakterze oczyszczającym. W powieści Brontë nie znajdziemy bezpośrednich odniesień do rytuału. Nelly wspomina jedynie: *Wróciwszy po kilku dniach (...), przekonałam się, że ochrzcili go Heathcliffem. Było to miano ich syna, który zmarł w dzieciństwie, i miało mu odąd służyć zarówno za imię, jak i nazwisko*<sup>99</sup>. Zwrot „ochrzcili go” oznacza w tym kontekście nadanie imienia (*they had christened him „Heathcliff”*). W filmie Heathcliff, gdy po raz pierwszy zjawia się w Wichrowych Wzgórzach, nie jest już dzieckiem. Z pewnością ma jakieś imię. Ale nikt go o to nie pyta. Bo Heathcliff, jak Piętaszek, *nie ma żadnych korzeni, nie ma biografii, pamięci, przodków, nikogo nie reprezentuje, nikt i nic za nim nie stoi*<sup>100</sup>. Chłopak otrzymuje imię po synu Earnshawów i w ten sposób staje się zaledwie substytutem zmarłego dziecka. Krótka powieściowa wzmianka o nadaniu imienia zostaje w filmie rozbudowana do rozmiarów autonomicznej sekwencji o niezwykłym potencjale znaczeniowym. W trakcie rytuału religijnego Heathcliff, aby zostać włączonym do wspólnoty, musi zostać oczyszczony z grzechu, który jest definiowany jako brud<sup>101</sup>. Rytuał oczyszczenia – pisze Kristeva – jawi się jako zasadnicza cezura, zabrania przedmiotu brudnego<sup>102</sup>. Abiekt jest odpadem wykluczonym z naszej kultury, a jednak nieustannie nawiedzającym tę kulturę, co wyraża się w potrzebie rytualnych aktów oczyszczających<sup>103</sup>. Podczas ceremonii chrztu ksiądz wygłasza znamienne słowa: *Then will sprinkle clean water upon you and ye shall be clean. / From all your filthiness and all your idols, will I cleanse you.*

W filmie Arnold chrzest jest aktem rytualnej przemocy. W kościele Heathcliff zostaje gwałtem doprowadzony do chrzcielnicy. Mężczyźni siłą zanurzają jego głowę pod wodą. Chłopak jest przerażony, nie zna słów modlitwy wypowiedzianej w niezrozumiałym dla niego języku. Nie opanował rytualnego kodu, którym posługuje się wspólnota. W środku obrzędu wyrывa się oprawcom i ucieka z kościoła na wrzosowisko. Szybki ruch kamery, prowadzonej z ręki, odzwierciedla emocjonalny stan Heathcliffa. Chłopak reaguje jak zaszczute zwierzę ścigane przez oprawców. Wydostawszy się na wolność, chowa głowę w ramionach i kuli się w mokrej trawie. Z daleka dobiega chóralny głos pieśni religijnych. Ceremonia oczyszczenia nie zostaje doprowadzona do końca<sup>104</sup>.



Scena chrztu problematyzuje kwestię języka jako narzędzia służącego przemocy symbolicznej. Uprzedmiotawiające spojrzenie lokuje Heathcliffa na pozycji kolonialnego Innego. Heathcliffowi, jak Kalibanowi z *Burzy Szekspira*<sup>105</sup>, zostaje narzucony język obcej kultury. Znamienny fragment Szekspirowskiego dialogu (Miranda: *Wstrętny niewolniku, / Na którym dobro nie zostawia śladu, / A tylko zło odcisła! Z litości / Kształciłam w tobie umiejętność mowy, / Uczyłam tylu rzeczy. Bez tych lekcji / Byłbyś do dzisiaj dzikusiem, niezdolnym / Do ujmowania swoich pragnień w słowa / I bełkoczącym jak najgłupsze bydło. (...) Kaliban: Cały zysk z waszej nauki języka, / Że umiem teraz przeklinać. Zaraza / Na was i na wasze lekcje!*<sup>106</sup>) zostaje strawestowany w scenie filmowej rozgrywającej się w posiadłości Lintonów – Pan Linton: *We should hang you now, before you get any older. Do the country a favour.* Heathcliff: *Fuck you all, cunts!* Pani Linton: *Did you hear his language?* Heathcliff: *You set the dog on us. Stupid whore.*

Heathcliff używa „brudnych” słów, ale jest to język, którego nauczył się w procesie socjalizacji. Nie wiemy zatem, co jest prawdziwym powodem wzburzenia: fakt, że abiekt używa wulgaryzmów, czy to, iż przyswoił sobie „naszą” mowę. Lęk pojawia się, *gdy podmiot, który nie jest „jednym z nas”, uczy się naszego języka i stara się nim mówić i zachowywać tak, jak gdyby był elementem „naszej” wspólnoty: automatyczną reakcją każdego prawdziwego rasisty jest poczucie, że postępując w taki sposób, ów obcy kradnie nam substancję naszej tożsamości*<sup>107</sup>. Gdy Heathcliff po raz pierwszy pojawia się w Wichrowych Wzgórzach, nie zna ani słowa po angielsku i mówi w sposób niezrozumiały dla otoczenia<sup>108</sup>. Trawestując słynne pytanie Gayatri Spivak (*Can the subaltern speak?*), można stwierdzić, że nawet jeśli abiekt (podporządkowany inny) może przemówić, nie może zostać zrozumiany. Andrea Arnold bardzo mocno podkreśla w filmie problem niemożliwości porozumienia między wspólnotą (systemem) a Innym (anomaliami), czego przyczyną jest język. Kristeva problematyzuje tę komunikacyjną aporię jako doświadczenie obcości. Pomędzy dwoma językami królestwem obcego jest cisza<sup>109</sup>. W filmie Arnold Heathcliff wypowiada zaledwie kilka kwestii. *Nigdy nie masz niczego do powiedzenia* – ironizuje Cathy. *Równie dobrze mogłabym się bawić z dzieckiem.* Píše Kristeva: *Obcy ulega złudzeniu i traktuje nowy język jako szansę na odrodzenie aż do momentu, w którym usłyszysz, że melodia jego głosu wraca do niego jako osobliwy dźwięk, dochodzący znikąd, bliższy starczemu rżeniu*<sup>110</sup>. A jednak przyswajając sobie nowy język, obcy pozbywa się ograniczeń własnej mowy i – jak Heathcliff w przywołanym dialogu – nabiera śmiałości wobec kultury, która wymusza na nim milczenie. Wyzwolieliński potencjał Kristeva dostrzega właśnie w języku „zanieczyszczonym” obscenami<sup>111</sup>.

Transgresja kulturowego porządku dokonuje się na płaszczyźnie języka. W filmie Arnold transgresyjny charakter mają dialogi, w których zostało użyte słowo *nigger*. W powieści Brontë to określenie nie pojawia się ani razu<sup>112</sup>. Reżyserka w sposób konfrontacyjny (strategia *in-your-face*) przywołuje słowo, które obecnie jest traktowane jako tabu językowe objęte społecznym zakazem użycia. *Nigger*, wypowiadane wielokrotnie pod adresem Heathcliffa, to prowokacja skierowana przede wszystkim do współczesnego odbiorcy. Słowo „czarnuch” jest świadectwem traumy zapisanej w języku. Za pośrednictwem tego obscenicznego słowa zostajemy skonfrontowani z traumatycznym doświadczeniem przemocy na tle rasistowskim. Sytuujemy się na pozycji człowieka, który nie może zareagować, gdy ktoś nazywa go „złodziejskim czarnuchem” (*thieving nigger*). Mowa nienawiści re-



produkuje porządek społeczny oparty na nierówności i ustawia swojego adresata w pozycji podporządkowania<sup>113</sup>. Przy tym nie chodzi tu tylko o język. Słowo ma moc performatywną. Wyzwisko jest jak uderzenie w twarz, daje efekt fizyczny<sup>114</sup>. Dla Arnold język jest podstawowym narzędziem opresji. Tematyzując problem języka, reżyserka posłużyła się strategią kina abiektalnego: ożywiła przeszłość („historycznego trupa”), w której słowo *nigger* stanowiło powszechną praktykę językową. Zdaniem Judith Butler naprawa skutków mowy nienawiści może nastąpić przez jej intensyfikację. Estetyczna rekonstrukcja krzywdzącego słowa (takiego jak „czarnuch” czy „żółtek”) przywołanego w filmie (lub kaligraficznych symbolach występujących w fotografii i malarstwie) czyni owo przywołanie tematem dyskursu. *W gruncie rzeczy ich powtarzanie jest konieczne (w sądzie jako świadectwa; w psychoanalizie jako oznak traumy; w sztuce w celu ich kulturowego przepracowania), aby w ogóle mogły stać się obiektem innego dyskursu. Paradoksalnie właśnie ich status jako „aktu” podważa tezę, że są one dowodem i realizacją poniżenia, które jest ich intencją. Jako akty słowa te nabierają charakteru zjawiska, stają się swego rodzaju językowym pokazem, który nie przekracza wprawdzie ich poniżających znaczeń, ale odzwierciedla je jako publiczny tekst, odtwarzając zaś je, ujawnia tym samym ich odtwarzalność i podatność na nowe znaczenia*<sup>115</sup>. Resygnifikacja słowa należącego dziś do podstawowego słownika mowy nienawiści podkreśla etyczny wymiar kina abiektalnego, gdyż – jak pisze Butler – ktokolwiek posługuje się mową nienawiści, bierze na siebie odpowiedzialność za sposób, w jaki jest ona powtarzana, za jej ożywianie, za odtwarzanie kontekstów nienawiści i krzywdy<sup>116</sup>.

## Abiekt jest w nas

Kristeva przekonuje, że abiektalny „brud” jest integralną częścią naszej osobowości. Abiekt stanowi potwierdzenie faktu, że podmiot może być pojmowany wyłącznie jako konstrukt heterogeniczny, który już zawsze pozostanie skażony<sup>117</sup>. *Obcy jest we mnie, a zatem wszyscy jesteśmy obcy* – twierdzi Kristeva. *Jeśli ja jestem obca, obcy nie istnieją*<sup>118</sup>. W *Wichrowych Wzgórzach* Brontë stawia pytanie o to, co się z nami dzieje, gdy wypieramy się obcego, który jest w nas. Najsłynniejsza fraza w powieści to słowa wypowiedziane przez Cathy: *Ja jestem Heathcliffem*. Wedle Bataille’a *wyzwanie rzucone moralności* stanowi zasadniczy sens *Wichrowych Wzgórz*<sup>119</sup>. Gdy Cathy ulega przemocy porządku patriarchalnego, wyrzeka się... siebie: półdzikiej, odważnej i wolnej istoty, która śmieje się z zadanych ran, a nie kona z bólu<sup>120</sup>. W systemie opresyjnej kultury młoda, pozbawiona własnego majątku kobieta nie ma innego wyboru: *wpada w szpony rozumu, edukacji, dekorum, nie może postąpić inaczej, niż postępuje, musi poślubić Edgara, ponieważ nie ma nikogo równie odpowiedniego, a dama musi wyjść za mąż*<sup>121</sup>. Małżeństwo z Edgarem stanowi zatem jedyną społecznie akceptowaną odpowiedź na żądę Cathy, której obiektem jest to, co „brudne” i moralnie odrażające. Dziewczyna instynktownie czuje, że odrzucając Heathcliffa, wyrządza zło. W najbardziej przejmującej scenie filmowej zapłakana Cathy zwierza się Nelly: *Heathcliff jest bardziej mną niż ja sama. Gdziekolwiek mieszka dusza, tam czuje, że postępuje źle*. Po latach Cathy ma szansę odkupić winę, a mimo to ponownie wybiera Edgara. Poślubiając Lintona i przyjmując tradycyjną rolę „anioła w domu” (*angel in the house*)<sup>122</sup>, Cathy wchodzi w porządek kultury, która wyklucza to, co „brudne”, i broni się przed skalaniem. Od tego momentu rozpoczyna się psychiczna

dezintegracja bohaterki objawiająca się stanami delirycznymi. Mającąc w gorączce, Cathy wzywa tylko Heathcliffa. *W sposób znaczący jej reakcją na wyrzeczenie się prawdziwego ja jest popadnięcie w chorobę, która sygnalizuje początek stopniowego upadku i zwiastuje ziemski koniec*<sup>123</sup>. W filmie bohaterka poddaje się melancholii we freudowskim rozumieniu tego pojęcia. *Śmierć jest karą poszukiwaną, przyjmowaną, karą za obłąkane marzenie, nic jednak nie może sprawić, by marzenie to przestało istnieć*<sup>124</sup>. Ból po stracie utraconego obiektu (Heathcliff, choć żyje, został na zawsze utracony jako obiekt miłości) jest bólem po utracie „ja”. *Ty mnie zabiłeś – mówi Cathy przed śmiercią. Wyrzekając się „obcego w sobie”, wybieramy śmierć.*

\* \* \*

Filmowa adaptacja *Wichrowych Wzgórz* dowodzi, że strach przed „brudem” Innego jest doświadczeniem ahistorycznym. *To trwały element ludzkiej kondycji, naszego sposobu widzenia i rozumienia świata. Kategorie „swój” i „obcy” powinny się znaleźć w kantowskich tabelach apriorycznych pojęć intelektu jako transcendentalne warunki poznania. Pragnienie porządkowania świata według kategorii wyznaczających granice i zależności pomiędzy swoimi i obcymi, porządkiem i chaosem jest odwieczną aspiracją naszej nienasyconej kultury i konstytucji naszej podmiotowości*<sup>125</sup>. Charakter ahistoryczny mają także skodyfikowane wyobrażenia kulturowe tych, którzy stanowią źródło zanieczyszczenia. Rasowy Inny (*de facto* każdy Inny) – zarówno w XIX w., jak i dziś – stoi u bram, grożąc odwrotną kolonizacją. Nasz „codzienny” rasizm – jak przekonuje Slavoj Žižek – sprowadza się do pytania: *jak „zapanować” nad groźbą „wylania się” tego, co wewnątrz, i ogarnięcia nas przez to? (...) Czy obecność czarnych nie budzi poczucia zagrożenia, gdy doświadcza się jej jako zbyt licznej, zbyt bliskiej? Wystarczy przypomnieć sobie rasistowski karykaturalny stereotyp czarnych głów i twarzy: wylupiaсте oczy, zbyt wielkie usta, jak gdyby zewnętrzna powierzchnia z trudem obejmowała wewnętrzność zagrażającą wydobyciem się na zewnątrz*<sup>126</sup>. Należy pamiętać, że film Arnold powstawał w okresie, gdy kryzys uchodźczy był tematem numer jeden światowych mediów. W tym kontekście niezwykle aktualna staje się refleksja otwierająca *Kulturę i imperializm* Edwarda Saïda: *Jednym z najczęstszych sposobów interpretowania teraźniejszości jest odwoływanie się do czasów minionych. Do takich odwołań skłania nas nie tylko różnica zdań w kwestii tego, co się naprawdę zdarzyło i jaka ta przeszłość była, ale również brak pewności, czy przeszłość istotnie jest przeszłością, czy może trwa nadal, w zmienionych formach*<sup>127</sup>. Arnold sugeruje, że opresja abiektalnego Innego trwa w teraźniejszości w (nie)zmienionych formach. Wyjście z pułapki determinizmu kulturowego, opierającego się na reprodukowaniu utrwalonych wzorców, proponuje Julia Kristeva. Teksty kultury nie znajdują się w próżni, lecz tworzą sieć nawiązań intertekstualnych, w ramach której możliwe są subwersje, innowacje, zerwania. *Wichrowe Wzgórze* Andrei Arnold interpretowałam w kategoriach tak rozumianego zerwania – zerwania z koncepcją homogenicznego podmiotu, gdyż „obcy jest w nas”; zerwania z opozycją wstępu i pragnienia, bo często pożądamy tego, co obrzydliwe; zerwania z kulturowymi wyobrażeniami, które tworzymy z uprzywilejowanej, genealogicznie użytecznej przeszłości, przeszłości, z której usuwamy niechciane elementy, naleciałości i narracje<sup>128</sup>; a w konsekwencji – zerwania z taką ideą kina dziedzictwa, w której nie ma miejsca dla „trupa” traumatycznej „brudnej” historii.

- <sup>1</sup> E. Brontë, *Wichrowe Wzgórza*, tłum. H. Pasierska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2017, s. 135.
- <sup>2</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 7.
- <sup>3</sup> M. Gołębiewska, *Afektywne intencje w formacie Johna L. Austina a kulturowa prawomocność*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 137.
- <sup>4</sup> Traktowanie anomalii jako zagrożenia to jedna z pięciu wymienionych przez Mary Douglas strategii, za pomocą których każda kultura radzi sobie z „przypadkami niejednoznaczności”. Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007, s. 80-81.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 81.
- <sup>6</sup> Zob. A. Haefele-Thomas, *Queer Others in Victorian Gothic: Transgressing Monstrosity*, University of Wales Press, Cardiff 2012, s. 54.
- <sup>7</sup> N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 271.
- <sup>8</sup> Zob. C. Sjöholm, *Kristeva and the Political*, Routledge, Oxon 2005, s. 103.
- <sup>9</sup> K. Goodnow, *Kristeva in Focus: From Theory to Film Analysis*, Berghahn Books, Oxford 2010, s. 46.
- <sup>10</sup> Tamże, s. X.
- <sup>11</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 468.
- <sup>12</sup> T. Elsaesser, *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment*, Bloomsbury, New York 2019, s. 130.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 130-131.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 142.
- <sup>15</sup> J-J. Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, tłum. K. Bełaid, T. Stróżyński, w: *Historia ciała. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J-J. Courtine, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 191.
- <sup>16</sup> H. L. Malchow, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford University Press, Redwood City 1996, s. 2. Do klasycznych pozycji gotyku rasowego należy zaliczyć *Frankensteina* Mary Shelley. Jerrold Hogle uznaje *Frankensteina* za produkt kolonialnej ekspansji imperium. Monstrum to uosobienie lęków burżuazji przed realną konfrontacją z odmiencami rasowymi (*racial others*). Zob. J. Hogle, *Introduction: The Gothic in Western Culture*, w: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, red. J. Hogle, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 5. Z odmiencą rasowym konfrontuje czytelnika Charlotte Brontë w powieści *Dziwne losy Jane Eyre*. Wokół postaci „szalonej” Berthy Mason ogniskują się imperialne lęki przed kreolizacją (pochodząca z Jamajki Bertha – *madwoman in the attic* – jest w powieści przedstawiana za pomocą typowej dla gotyku rasowego metaforyki zwierzęcej).
- <sup>17</sup> H. L. Malchow, dz. cyt., s. 18.
- <sup>18</sup> S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 94.
- <sup>19</sup> M. Mulvey-Roberts, *Dangerous Bodies: Historicising the Gothic Corporeal*, Manchester University Press, Manchester 2016, s. 2.
- <sup>20</sup> A. Haefele-Thomas, dz. cyt., s. 108.
- <sup>21</sup> H. L. Malchow, dz. cyt., s. 5. Zdaniem autora XIX-wieczna antropologia, z jej retoryczną manipulacją na poziomie charakterystyki poszczególnych ras, stanowi cenne źródło wiedzy o lękach społecznych i obsesjach kulturowych Europejczyków. Legitymizującą wobec kolonializmu funkcję kultury (ze szczególnym uwzględnieniem powieści jako kulturowego artefaktu społeczeństwa burżuazyjnego) rozwinął m.in. Edward Said. Zob. E. Said, *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
- <sup>22</sup> A. Haefele-Thomas, dz. cyt., s. 108.
- <sup>23</sup> Zob. J. Hogle, *Introduction...* dz. cyt., s. 5.
- <sup>24</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 60.
- <sup>25</sup> Zmiana tonacji kolorystycznej symbolizuje transformację Cathy pod wpływem kontaktu z Lintonami. Przed tą transformacją pomieszczenia Wichrowych Wzgórz były zagrożone w mroku. Gdy odmieniona Cathy zjawia się w domu, pokoje rozświetla złoty blask identyczny jak u Lintonów.
- <sup>26</sup> K. Hurley, *British Gothic Fiction*, w: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, dz. cyt., s. 197.
- <sup>27</sup> T. Khair, *The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghost from Elsewhere*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2009, s. 11.
- <sup>28</sup> Tożsamość etniczna Heathcliffa od dawna stanowi przedmiot zainteresowania badaczy, nie tylko z kręgu znawców twórczości Brontë. W 2009 r. Adam Low zrealizował dokument *A Regular Black: The Hidden Wuthering Heights*. Występująca w filmie pisarka Caryl Philips przekonuje, że tajemnicza podróż Earnshawa do Liverpoolu (*some kind of business*) miała bezpośredni związek z handlem niewolnikami. Zdaniem Philips zaimk „to”, którym wielokrotnie jest określane dziecko przywiezione z tej podróży, w sposób jednoznaczny ewokuje język nie-

- wolnictwa i prawa własności. Także sposób traktowania Heathcliffa na farmie Wichrowe Wzgórze jest typowy dla praktyk niewolniczych hrabstwa Yorkshire, w którym Brontë ulokowała akcję powieści. Niezwykle interesującym zapisem debaty dotyczącej filmu *Low* (a w szerszym kontekście – problematyki kolonialnej w *Wichrowych Wzgórzach*) jest artykuł Claire O’Callaghan i Michaela Stewarta *Heathcliff, Race and Adam Low’s Documentary, “A Regular Black: The Hidden Wuthering Heights”* (2010) opublikowany na łamach „Brontë Studies” 2020, t. 45 (<https://doi.org/10.1080/14748-932.2020.1715045>).
- <sup>29</sup> Tym pojęciem posługuje się Kristeva w książce *Strangers to Ourselves*. Jest ono polisemantyczne – może oznaczać obcego, cudzoziemca, innego, outsidera itd.
- <sup>30</sup> Nieustanny ruch pamięci (*remembering*) i wyobraźni (*continuous dreaming*) jest dominującym w powieści gotyckiej „gestem romantycznym” wyzwalającym ego z ograniczeń czasu i przestrzeni. Zob. R. Kiely, *The Romantic Novel in England*, Harvard University Press, Cambridge 1972, s. 252.
- <sup>31</sup> W tekście świadomie posługuję się terminem *heritage films*. Zgadzam się bowiem z opinią Andrew Higsona, że nie istnieje wyraźna granica (zerwanie) oddzielająca *heritage* od *post-heritage*. W polemice z Claire Monk badacz zauważa, że elementy *transgresyjnej polityki seksualnej* (pisze o niej Monk w artykule *Sexuality and the Heritage*) można odnaleźć także w klasycznych filmach *heritage* (np. *Maurice* Jamesa Ivory’ego z 1987 r.). Zob. A. Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 44-45. Przyjmując założenie, że powieść gotycka jest z natury queerowa, należałoby uznać, że wszystkie filmowe adaptacje utworów gotyku rasowego (należą do niego *Wichrowe Wzgórze*) w kontekście ustaleń Monk kwalifikują się do *post-heritage*.
- <sup>32</sup> A. Higson, *Film England: Culturally English Filmmaking Since the 1990s*, I. B. Tauris, London 2011, s. 110.
- <sup>33</sup> D. Matless, *Landscape and Englishness*, Reaktion Books, London 2016, s. 18.
- <sup>34</sup> Do romantyzacji krajobrazu w dużej mierze przyczyniała się także nastrojowa muzyka ilustrująca sekwencje plenerowe. Andrea Arnold całkowicie zrezygnowała z muzyki pozadiegetycznej. Sekwencjom plenerowym towarzyszą wyłącznie dźwięki naturalne (szum wiatru, odgłosy ptaków i zwierząt).
- <sup>35</sup> Wszystkie wyróżnienia w przytaczanych cytatach pochodzą od autorki artykułu.
- <sup>36</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 5. W przywołanym fragmencie zwraca uwagę pozycjonowanie bohaterów na marginesie (*miejsce tak odcięte od świata*). Heathcliff i Cathy ze względu na łączące ich zakazane pragnienie egzystują „na obrzeżach” oficjalnej rzeczywistości (czyli świata), co sytuuje powieść Brontë w kontekście teorii queer. Paulina Palmer podkreśla, że zdaniem wielu teoretyków literatury gotyk był zawsze w pewnym sensie queerowy, ponieważ tradycyjnie skupiał się na dewiacyjnych formach seksualności, które konserwatywne społeczeństwo tabuuje lub uznaje za transgresję. Zob. P. Palmer, *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*, University of Wales Press, Cardiff, 2012, s. 11.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 356.
- <sup>38</sup> Beata Frydryczak uznaje malowniczość za „wynałazek” *stricte* angielski i szuka jego źródeł w XVIII-wiecznej estetyce angielskiej. Zdaniem filozofki kultury w tym okresie *pojawiło się isticie angielskie zamilowanie do własnego krajobrazu – jego odkrycie na gruncie estetyki, powiązane z pojęciem smaku i zmysłowości, co pozwoliło wyodrębnić nowe kategorie estetyczne: wzniosłość i malowniczość („the picturesque”) oraz zaakcentować nowy rodzaj wrażliwości estetycznej: „the picturesque sensibility”*. Malowniczość, pozostając zjawiskiem lokalnym, przyczyniła się do estetyzacji angielskiej wsi i „naturalizacji” angielskiego krajobrazu. Zob. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 78-79.
- <sup>39</sup> P. Palmer, dz. cyt., s. 12.
- <sup>40</sup> A. Higson, *Film England...* dz. cyt., s. 170-171.
- <sup>41</sup> *The Rouge’s Guide to Shakespeare on Film*, #23: “*Macbeth*” (1971). <https://thedrunkenodyssey.com/2016/04/24/the-rouges-guide-to-shakespeare-on-film-23-macbeth-1971/> (dostęp: 21.02.2021).
- <sup>42</sup> M. Douglas, dz. cyt., s. 149.
- <sup>43</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 80.
- <sup>44</sup> Tamże, s. 150.
- <sup>45</sup> E. Said, dz. cyt., s. 69.
- <sup>46</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręci*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 8.
- <sup>47</sup> Innym wyznacznikiem *alternative heritage*, istotnym w kontekście adaptacji Arnold (piszę o tym w części poświęconej abiektał-

- mu terrorowi), jest znaczeniowoczą funkcją scen męskiej przemocy. Zdaniem Powriego filmy z nurtu *alternative* czynią widoczną męską brutalną siłę, której symbolem jest figura psychotycznego patriarchalnego ojca. Zob. P. Powrie, *On the Threshold Between Past and Present*, w: *British Cinema, Past and Present*, red. J. Ashby, A. Higson, Routledge, New York 2001, s. 319. W tekście nie posługuję się terminologią Powriego, gdyż film Arnold nie spełnia pozostałych kryteriów wyróżnionych przez badacza (m.in. samowrotność, fragmentaryczność narracji).
- <sup>48</sup> E. Said, dz. cyt., s. 72.
- <sup>49</sup> Zob. A. Bangert, *Facing Dark Heritage: The Legacy of Nazi Perpetrators in German-Language Film*, w: *Screening European Heritage: Creating and Consuming History on Film*, red. P. Cooke, R. Stone, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 110. W dyskursie naukowym zogniskowanym wokół kina dziedzictwa badacze posługują się wieloma terminami dla określenia tożsamych zjawisk. Dla przykładu, pisząc o „reżyserach renegatach” wprowadzających do nurtu *heritage* realizm, seks, rasę, fragmentaryczną narrację, samowrotność i moralną niejednoznaczność, Jerome de Groot posługuje się określeniami: *alternative heritage*, *post-heritage*, *anti-heritage*, *dissident heritage*. Zob. J. de Groot, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Routledge, New York 2016, s. 256.
- <sup>50</sup> T. Khair, dz. cyt., s. 8.
- <sup>51</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 42.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 44.
- <sup>53</sup> Tamże.
- <sup>54</sup> Tamże, s. 207.
- <sup>55</sup> Do kanonu adaptacyjnego *Wichrowych Wzgórz* weszły dwie wersje: z 1939 r. w reżyserii Williama Wylera (z Laurence’em Olivierem) i z 1992 r. w reżyserii Petera Kosminsky’ego (z Ralphem Fiennesem). Etniczna obcość Heathcliffa nie jest przedmiotem refleksji także w mniej kanonicznych próbach odczytania tekstu Brontë (japońska z 1988 r. w reżyserii Yoshishige Yoshidy czy francuska z 1985 r. w reżyserii Jacques’a Rivette’a). Podobnie subwersywną funkcję w odniesieniu do kanonu pełni najnowsza adaptacja powieści Dickensa *The Personal History of David Copperfield* (2019) w reżyserii Armanda Iannucciego. Główną rolę w filmie zagrał brytyjski aktor hinduskiego pochodzenia Dev Patel.
- <sup>56</sup> T. Khair, dz. cyt., s. 23.
- <sup>57</sup> Pozbawiony imienia pies z mitologii celtyckiej. W powieści Nelly nazywa Heathcliffa *ptakiem wróżącym nieszczęście*. Takimi zwiasztunami, ze względu na czarne upierzenie, były kruki i wrony.
- <sup>58</sup> T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Aureus, Kraków 2001, s. 55-57.
- <sup>59</sup> M. Douglas, dz. cyt., s. 80.
- <sup>60</sup> J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, Columbia University Press, New York 1991, s. 17.
- <sup>61</sup> Zob. M. Środa, *Obcy, inny, wykluczony*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 200.
- <sup>62</sup> Zob. L. Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, University of Virginia Press, Charlottesville 2002, s. 32-33.
- <sup>63</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 463.
- <sup>64</sup> H. L. Malchow, dz. cyt., s. 39.
- <sup>65</sup> Inspiracją dla gotyckiej wyobraźni były niewątpliwie publikowane w prasie (m.in. w „The Times”) szokujące relacje z rebelii niewolników na Jamajce (największa w latach 1831-1832). Pojawiały się w nich sugestywne opisy ogarniętej szałem czarnej dzicy szlachtującej plantatorów i pijącej krew zmieszaną z rumem. Bestialstwo (wampiryzm) i kanibalizm to stałe elementy dyskursu usprawiedliwiającego kolonializm.
- <sup>66</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 17.
- <sup>67</sup> M. Środa, dz. cyt., s. 6.
- <sup>68</sup> Tamże, s. 21.
- <sup>69</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 175.
- <sup>70</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 17.
- <sup>71</sup> Znęcanie się fizyczne i psychiczne jest bezpośrednią przyczyną śmierci Isabelli.
- <sup>72</sup> P. Palmer, dz. cyt., s. 43.
- <sup>73</sup> G. Bataille, *Literatura a zło*, tłum. M. Wodzyńska-Walicka, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 21.
- <sup>74</sup> O traumie zapisanej na ciele oraz o pożądaniu/wstręcie, jakie wywołują bliźni (stanowiące zarazem widomy znak niewolniczej przeszłości i metaforę traumatycznej pamięci), pisze m.in. Toni Morrison w słynnej powieści *Beloved*.
- <sup>75</sup> Wprawdzie Cathy i Heathcliffa nie łączą więzy krwi, ale wychowują się pod jednym dachem jak brat i siostra.
- <sup>76</sup> Z „brudną” erotyką stykamy się także w scenie kopulacji Frances i Hindleya, która odbywa się nocą na polu. Wokół odbywającej stosunek pary krążą psy. Perwersyjny charakter tej sceny wzmacnia fakt, że widz jest lokowany na pozycji voyeura (jest zmuszony przyjąć perspektywę Heathcliffa podglądającego parę). Frances rodzi dziecko na błotnistej łące, a krzykiem kobiety towarzyszy ujadanie psów.
- <sup>77</sup> M. Douglas, dz. cyt., s. 75.
- <sup>78</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 455.

- <sup>79</sup> Tamże.
- <sup>80</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 7.
- <sup>81</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 46.
- <sup>82</sup> Tamże, s. 212.
- <sup>83</sup> T. Khair, dz. cyt., s. 64.
- <sup>84</sup> T. Kitliński, dz. cyt., s. 15.
- <sup>85</sup> G. Bataille, dz. cyt., s. 23.
- <sup>86</sup> Można odnieść wrażenie, że Heathcliff gardzi Isabellą i publicznie kompromituje jej wysiłki uczynienia z niego – za pomocą aktów czystej miłości – tzw. porządnego człowieka właśnie dlatego, iż reprezentuje ona absolutne dobro.
- <sup>87</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 376.
- <sup>88</sup> Jameson określa Heathcliffa mianem protokapitalisty, który w niewyjaśniony sposób nagle się wzbogaca. Starzenie się Heathcliffa konstituuje mechanizm narracyjny, w wyniku którego alienująca dynamika kapitalizmu zostaje pogodzona z nieśmiertelnym i cyklicznym czasem wiejskiego życia posiadaczy ziemskich. W powieści Brontë kapitalistyczna dynamika, uosabiana przez Heathcliffa, ulega transformacji i staje się dobroczynną rewitalizującą siłą. Zob. F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, New York 1982, s. 127-128.
- <sup>89</sup> E. Said, dz. cyt., s. 85.
- <sup>90</sup> R. Kiely, dz. cyt., s. 252. Zdaniem badacza konwencjonalne zakończenie nie neutralizuje subwersywnej wymowy powieści Brontë. Autorka nie podaje w wątpliwość wartości porządku moralnego i społecznego, ale kwestionuje jego trwałość i siłę oddziaływania (tamże, s. 251).
- <sup>91</sup> J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, dz. cyt., s. 13.
- <sup>92</sup> Elsaesser, w odniesieniu do teorii Kristevej, analizuje, w jaki sposób akt wykluczenia (dokonywany także za pośrednictwem tzw. mowy nienawiści) może wzmacniać pozycję abiektu w sferze społecznej i politycznej. Zdaniem badacza „potęga obrzydzenia” („*wolwoltowania*” w podwójnym znaczeniu: buntu i wywoływania wstrętu) czyni abiekt różnym od ofiary. Zob. T. Elsaesser, dz. cyt., s. 136.
- <sup>93</sup> Zob. J. C. Alexander, *Trauma: A Social Theory*, Polity Press, Cambridge 2012, s. 43.
- <sup>94</sup> W kontekście koncepcji Frantza Fanona (*Wyklęty lud ziemi*) przemoc skolonizowanego trzeba traktować jako jedyną realną odpowiedź na przemoc kolonizatora.
- <sup>95</sup> W przeciwieństwie do powieściowego pierwowzoru Earnshaw w filmie Arnold nie jest figurą tzw. dobrego chrześcijanina – sprauje władzę, uciekając się do przemocy, a razów nie szczędzi nawet córce (*Dlaczego zawsze nie możesz być takim dobrym człowiekiem?* – pyta Cathy w jedynej scenie, w której ojciec okazuje jej odrobinę czułości). Earnshaw stoi na czele wspólnoty religijnej, która stara się przemocą wykorzystać z Heathcliffa „brud” grzechu.
- <sup>96</sup> Zob. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven 1984, s. 268.
- <sup>97</sup> J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, dz. cyt., s. 1.
- <sup>98</sup> M. Douglas, dz. cyt., s. 101.
- <sup>99</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 45.
- <sup>100</sup> M. Środa, dz. cyt., s. 61.
- <sup>101</sup> W filmie Arnold dobro jest utożsamiane z czystością. Heathcliff, odrzucony przez Cathy, zwraca się do Nelly: *Chcę być dobry. Czy mogłabyś mnie umyć?* W powieści pragnienie bycia dobrym jest dla Heathcliffa równoznaczne z pragnieniem posiadania jasnych włosów i skóry. Zob. E. Brontë, dz. cyt., s. 67.
- <sup>102</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...* dz. cyt., s. 65.
- <sup>103</sup> Zob. C. Sjöholm, dz. cyt., s. 98.
- <sup>104</sup> W powieści Heathcliff jest ukazywany jako heretyk wykluczony ze wspólnoty, który nawet w obliczu śmierci wyrzeka się nieba i pochówku zgodnego z zasadami Kościoła. Zob. E. Brontë, dz. cyt., s. 389.
- <sup>105</sup> T. Khair, dz. cyt., s. 69.
- <sup>106</sup> W. Shakespeare, *Burza*, tłum. S. Barańczak, Znak, Kraków 1999, s. 32.
- <sup>107</sup> S. Žižek, dz. cyt., s. 143-144.
- <sup>108</sup> Kwestie wypowiediane przez Heathcliffa nie są w filmie tłumaczone na angielski.
- <sup>109</sup> Zob. J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, dz. cyt., s. 15.
- <sup>110</sup> Tamże.
- <sup>111</sup> Tamże, s. 31.
- <sup>112</sup> Co ciekawe, w oryginalnym wydaniu powieści fragment wypowiedzi Nelly skierowanej do Heathcliffa: *If you were a regular black* w polskim tłumaczeniu brzmi: *Choćbyś był czarny jak Murzyn*. Zob. E. Brontë, dz. cyt., s. 67.
- <sup>113</sup> J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 28.
- <sup>114</sup> M. Środa, dz. cyt., s. 207.
- <sup>115</sup> J. Butler, dz. cyt., s. 117-118.
- <sup>116</sup> Tamże, s. 38.
- <sup>117</sup> Zob. C. Sjöholm, dz. cyt., s. 97.
- <sup>118</sup> Zob. J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, dz. cyt., s. 192.

<sup>119</sup> G. Bataille, dz. cyt., s. 25.<sup>120</sup> E. Brontë, dz. cyt., s. 148.<sup>121</sup> S. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., s. 277.<sup>122</sup> Wiktoriański ideał kobiety „czystej” – zamkniętej w przestrzeni domowej i całkowicie podporządkowanej mężowi.<sup>123</sup> S. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., s. 278.<sup>124</sup> G. Bataille, dz. cyt., s. 24.<sup>125</sup> M. Środa, dz. cyt., s. 6.<sup>126</sup> S. Žižek, dz. cyt., s. 139.<sup>127</sup> E. Said, dz. cyt., s. 1.<sup>128</sup> Tamże, s. 14.

### Natasza Korczarowska

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

## Bibliografia

- Alexander, J. C.** (2012). *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Bangert, A.** (2016). Facing Dark Heritage: The Legacy of Nazi Perpetrators in German–Language Film. W: P. Cooke, R. Stone (red.), *Screening European Heritage: Creating and Consuming History on Film* (ss. 107–126). London: Palgrave Macmillan.
- Bataille, G.** (1992). *Literatura a zło* (tłum. M. Wodzyńska-Walicka). Kraków: Oficyna Literacka.
- Brontë, E.** (2017). *Wichrowe Wzgórza* (tłum. H. Pasierska). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Butler, J.** (2010). *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu* (tłum. A. Ostolski). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Carroll, N.** (2011). *Filozofia sztuki masowej* (tłum. M. Przyłipiak). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Courtine, J.-J.** (2020). Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności (tłum. K. Belaid, T. Stróżyński). W: J.-J. Courtine (red.), *Historia ciała. Różne spojrzenia. Wiek XX* (ss. 189–241). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Douglas, M.** (2007). *Czystość i zmaza* (tłum. M. Bucholc). Warszawa: PIW.
- Elsaesser, T.** (2019). *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment*. New York: Bloomsbury.
- Frydryczak, B.** (2013). *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Gilbert, S., Gubar, S.** (1984). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gołębiewska, M.** (2015). Afektywne intencje w performatyce Johna L. Austina a kulturowa prawomocność. W: R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza (red.), *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym* (ss. 135–150). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.

- Goodnow, K.** (2010). *Kristeva in Focus: From Theory to Film Analysis*. Oxford: Berghahn Books.
- Groot, J. de** (2016). *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. New York: Routledge.
- Haefele-Thomas, A.** (2012). *Queer Others in Victorian Gothic: Transgressing Monstrosity*. Cardiff: University of Wales Press.
- Higson, A.** (2003). *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press.
- Higson, A.** (2011). *Film England: Culturally English Filmmaking Since the 1990s*. London: I. B. Tauris.
- Hogle, J.** (2012). Introduction: The Gothic in Western Culture. W: J. Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ss. 1–20). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hurley, K.** (2012). British Gothic Fiction. W: J. Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (ss. 189–208). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, F.** (1982). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press.
- Khair, T.** (2009). *The Gothic, Postcolonialism and Otherness: Ghost from Elsewhere*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Kiely, R.** (1973). *The Romantic Novel in England*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kitliński, T.** (2001). *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevy*. Kraków: Aureus.
- Kristeva, J.** (1991). *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J.** (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (tłum. M. Falski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Malchow, H. L.** (1996). *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Redwood City: Stanford University Press.
- Matless, D.** (2016). *Landscape and Englishness*. London: Reaktion Books.
- Meninghaus, W.** (2009). *Wstręt. Teoria i historia* (tłum. G. Sowiński). Kraków: Universitas.
- Mulvey-Roberts, M.** (2016). *Dangerous Bodies: Historicising the Gothic Corporeal*. Manchester: Manchester University Press.
- O’Callaghan, C., Stewart, M.** (2020). Heathcliff, Race and Adam Low’s Documentary, “A Regular Black: The Hidden Wuthering Heights” (2010). *Brontë Studies*, 45, ss. 156–167. <http://doi.org/10.1080/14748932.2020.1715045>
- Palmer, P.** (2012). *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.
- Powrie, P.** (2001). On the Threshold Between Past and Present. W: J. Ashby, A. Higson (red.), *British Cinema, Past and Present* (ss. 316–326). New York: Routledge.
- Said, E.** (2009). *Kultura i imperializm* (tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sjöholm, C.** (2005). *Kristeva and the Political*. Oxon: Routledge.
- Środa, M.** (2020). *Obcy, inny, wykluczony*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Vickroy, L.** (2002). *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Žižek, S.** (2001). *Przekleństwo fantazji* (tłum. A. Chmielewski). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.



**Keywords:**

Julia Kristeva;  
Andrea Arnold;  
abject;  
heritage film;  
cinema of abjection;  
uncanny;  
repulsion

**Abstract**

Natasza Korczarowska

**The Abject and Historical Trauma in Andrea Arnold's *Wuthering Heights***

According to Thomas Elsaesser, Julia Kristeva's theoretical concept of abjection has extended beyond the psychoanalytical realm, receiving critical support in social and cultural studies, as a mode of defiance beyond victimhood. The author of the article chose Andrea Arnold's adaptation of *Wuthering Heights* (2011) to probe the applicability of Kristeva's concept for the purpose of film analysis. The film text is positioned in the wider context of the heritage film tradition (dark heritage), in the paradigm of Elsaesser's cinema of abjection (haunted by traumatic history) and in Kristeva's theory of intertextuality (disturbance of the political/social/cultural order). Arnold's version of the classical Gothic novel accentuates the abjection of the "monstrous Other" through the issues of body, race and ethnicity. The article examines to what extent film can confront us with three fundamental modes of abjection: abject terror, abject language and the abject self.