

Czyja jest Brytania

Lindsay Anderson i Derek Jarman, czyli zaślubiny buntu
z konserwatyzmem

KAROLINA KOSIŃSKA

Anglia jest moja i jest mi winna życie – śpiewał kiedyś Morrissey z zespołu The Smiths, jeden z tych brytyjskich artystów-buntowników, którzy pozostawali zdeklarowanymi tradycjonalistami. Napięcie między miłością do kraju i wściekłością wywołaną jego stanem wydaje się bardzo charakterystycznym rysem brytyjskiej kultury, a może i nawet tradycji. Typowy wizerunek Brytanii zdaje się dwojaki: z jednej strony widzimy mit imperialny, ideologię konserwatywną i ideał sztywnego dżentelmena; z drugiej buntowniczść i butę klasy robotniczej, w której pobrzmiwiała tęsknota za banitą Robin Hoodem i anarchizmem.

Lindsay Anderson był zdeklarowanym anarchistą. Derek Jarman nienawidził polityki i retoryki Margaret Thatcher. Oba tych reżyserów postrzega się jako niepokornych, wiecznie gniewnych artystów krytykujących brytyjskie mity. Zawsze jednak dodaje się, że krytyka ta wypływa z ogromnej troski o kraj, z miłości do jego tradycji. Obaj reżyserzy są romantykami. Ich twórczość jest przepełniona nostalgią za jakąś nieokreśloną krainą, zdradzoną na rzecz niezdrowych marzeń o wielkości, zamykającą życie w bezdusznych konwenansach i rytuałach z wszechobecnym konsumpcjonizmem. Dekonstruują mity, by wrócić do pierwotnego mitu brytyjskiej Arkadii, do kraju dzieciństwa. Będzie w niej miejsce i dla Szekspira wraz z całą kulturą elżbietańską, i dla banitów czy anarchistycznych wyrzutków; dla bogatej, wyrafinowanej tradycji literackiej i dla klasy robotniczej z jej etosem pracy.

Między biografiami Jarmana i Andersona jest wiele podobieństw. Obaj otrzymali typowe brytyjskie wychowanie właściwe wyższej klasie średniej, uczęszczali do publicznych szkół z internatem, kończyli prestiżowe uczelnie. Ich ojcowie byli wojskowymi – jeden (Anderson) stacjonował w Indiach, będących jeszcze częścią imperium, drugi (Jarman) był oficerem RAF-u. Wychowali się więc w „modelowych” brytyjskich warunkach, wyrosli z instytucji, przeciw którym potem najmocniej się buntowali. Ich postawa wynikała jednak z jeszcze innej, dość istotnej okoliczności. Podczas gdy Jarman otwarcie mówił o swoim homoseksualizmie i walczył o prawa gejów, Anderson nie tylko milczał, ale i nie radził sobie z akceptacją własnej seksualności. Jest to o tyle istotne, że ten aspekt osobowości w dużym stopniu nie tylko ukształtował prace Jarmana, ale i określił jego postawę wobec ideologii thatcheryzmu. Zaś w przypadku Andersona represjonowane pragnienia i wynikające ze stłumienia cierpienie ujawniały się we wciąż powracającym w jego filmach sprzeciwie wobec instytucjonalizacji i norm, seks zaś stawał się substytutem siły wyzwalającej. Przede wszystkim łączy ich jednak owa ambiwalencja – chcąc

obalić jeden mit, wspierają inny. Z jednej strony negują instytucjonalny mit imperium, a z drugiej przywołują i odbudowują mit Arkadii, w której wolność jest świętością. Ambiwalencja na tym się nie kończy. Problem bowiem w tym, że i Jarman, i Anderson ulegają w pewnym sensie fascynacji swoim „wrogiem” – ujawnia się ona przede wszystkim w estetyzowaniu tego, przeciw czemu występują. Zaś estetyzacja ta, zamiast dekonstruować mit, wspiera go.

Te tendencje najbardziej są widoczne w ich najważniejszych i chyba najbardziej osobistych filmach: *Jeżeli...* Andersona (1969) i *The Last of England* Jarmana (1987). Oba są niejako uniwersalnym i bardzo intymnym komentarzem do sytuacji Brytanii w dwóch newralgicznych momentach historycznych.

Jeżeli... i *The Last of England* należą, jak to roboczo moglibyśmy nazwać, do brytyjskiego kina sprzeciwu. Sprzeciw ten jest skierowany nie tyle w stronę konkretnych warunków społeczno-politycznych, ale raczej pojmowania brytyjskości, której filmowcy przeciwstawiają własną wersję. Oczywiście samego pojęcia „brytyjskość” nie da się jednoznacznie zdefiniować – można tylko opisać jej szczególnie widoczne manifestacje. Owa oficjalna wersja, którą w niniejszym kontekście możemy nazwać imperialną, charakteryzuje się przede wszystkim tym, że utożsamia „brytyjskość” z „angielskością”, odrzucając tym samym wszystkie inne tożsamości narodów wchodzących w skład Zjednoczonego Królestwa. Ignoruje się tożsamość Walijczyków, Szkotów, Irlandczyków z Irlandii Północnej, zupełnie pomija tożsamość imigrantów z Karaibów, z Indii i Pakistanu, niegdyśszych kolonii brytyjskich¹. Słowem – Anglia reprezentuje Wielką Brytanię, to ona jest też nosicielką tradycji i mityczną krainą. Tradycja kulturowa Walii, Szkocji i Irlandii Północnej musi zmieścić się w lokalnych granicach – tradycja angielska rozlewa się na cały kraj i ma ambicje bycia tą obowiązującą i kanoniczną.

Według Michaela Bracewella owa „brytyjskość” przede wszystkim opiera się na tęsknocie za Arkadią, Rajem (już utraconym), mityczną Brytanią. Choć nie ma to w istocie nic wspólnego z rzeczywistością historyczną, funkcjonuje żywo w świadomości jako mit, do którego wciąż można się odwoływać. To klasyczny komponent angielskiej wrażliwości. *Arkadia, w szczególnej teologii angielskości, jest quasi-mistycznym, historycznie niejasnym pojęciem Starej Anglii, jako łagodnej, wiejskiej demokracji*². To zielona kraina, cudowny różany ogród, pełen prostoty, szczęścia i beztroski, źródło żywych wartości moralnych, gdzie poezja jest językiem oficjalnym. Nerozerwalnie spleciona z dzieciństwem, bo jak w dzieciństwie, dominuje tu idylliczna niewinność.

Nie przeszkadza to jednak, jak twierdzi Bracewell, że paradoksalnie, mimo rustykalności, w swej wrażliwości była to idea na wskroś arystokratyczna³. Ta mityczna kraina to prowincja i przywileje bogaczy. Jeśli już pojawi się na tym sielskim obrazku ktokolwiek z niższej klasy, zawsze jest uśmiechniętym, malowniczym, schludnie, choć skromnie ubranym parobkiem, chłopem czy służącym. Ta Arkadia arystokracji przesiąknięta była również wartościami, które ów podział wzmacniały. Przede wszystkim żądała, by wszelki indywidualizm podporządkował się duchowi zespołowemu, czyli – by automatycznie skapitulował. Odchylenie od normy, wycofanie się, kwestionowanie czy bunt to znaki choroby, próżności i niemoralności⁴.

Charakterystyczne jest jednak to, że pierwsi zbuntowani przeciw tej iluzji, pierwsi, którzy zapragnęli ujawnić prawdziwy stan owej brytyjskości, to przedsta-

wiele właśnie tych uprzywilejowanych warstw. *Prehistoria angielskiej wrażliwości subwersji – ten angielski tik ambiwalencji wobec własnej kultury – sięga synów i córek późnego wiktoriaństwa z ich odziedziczonymi parkami i posiadłościami*⁵. Do tego schematu pasowałoby i Jarman, i Anderson, a jednak ich wersja buntu tylko pozornie jest przeciwstawna klasycznie pojętej brytyjskości. Anderson, ukazując w *Jeżeli...* skrajnie skostniałą i zrytualizowaną instytucję szkoły, krytykował ją, ale i estetyzował. Kpiąc ze struktury szkoły i jej hierarchii, nie mógł jednak się oprzeć urokowi na wskroś brytyjskiej architektury utrzymanej w stylu „wiktoriańskiego gotyku”. Każde szyderstwo reżysera miało też w sobie załączek fascynacji. Z kolei Jarman, przywołując Szekspira, Marlowe’a czy Brittena, świadomie sytuował się w kręgu kanonu klasycznej kultury brytyjskiej. Oczywiście w jego przypadku odniesienia do tych właśnie artystów były częścią strategii odczytywania na nowo tradycji i „przywracania” kulturze queer jej niedgdyjszych bohaterów. Jednakże Jarman nigdy nie krył swojego uwielbienia dla brytyjskiej tradycji, nazywając siebie nawet *staroświeckim konserwatystą*⁶.

Co więcej, wartości, które każdy z nich wspierał – bunt w imię wolności, obalenie przywilejów wpływających z hierarchii społecznej, a przede wszystkim nieufność wobec jakiegokolwiek władzy i instytucji – też przynależą do pojęcia brytyjskości. Bo przecież ta jej rebeliancka, anarchiczna wersja, stojąca w kontrze do imperialnej, na dobre zakorzeniła się w kulturze brytyjskiej, a przede wszystkim w kulturze popularnej. To po prostu dwa bieguny tej samej tradycji. Ambivalencja Andersona i Jarmana wydaje się wypływać z ambiwalencji samej brytyjskości, jej wewnętrznej sprzeczności. *Jeżeli...* i *The Last of England* to najlepsze tego przykłady.

Jeżeli...

Szkoła jest symbolem niejednoznacznym. Koleżeństwo, wspólnota w administracji, wysoki poziom telewizji i rozrywki, poświęcenie na polach bitew w wojnach prowadzonych przez Brytanię. Rzecz jasna, niektóre nasze zwyczaje są głupie; możecie powiedzieć – wymyśliła je klasa średnia. Jednak spora część naszego społeczeństwa staje się właśnie klasą średnią, a bez typowych dla nich wartości moralnych kraj nie może się obyć. Jednak nie spodziewajmy się wdzięczności. Brytyjski system nauczania jest jak dojrzały Kopciuszek – skąpo odziany i obmacywany przez wszystkich. Wielka Brytania jest dziś kotłem pełnym pomysłów, eksperymentów, teorii. Mamy wszystko – od muzyki pop do hodowli świń, od elektrowni atomowych do minispódniczek. To dla nas wyzwanie. W szkole są chłopcy o nieograniczonej wyobraźni, którzy aż palą się do twórczej pracy. Dlatego właśnie moja praca ma sens. Dzięki temu szkoła staje się miejscem fascynującym.

Tymi słowami zwraca się do prefektów dyrektor dostojnego brytyjskiego college’u w pierwszych scenach filmu. Dyrektor przechadza się po włościach szkoły, podziwia jej monumentalne, stare mury i rozkoszuje się własną elokwencją, zrozumieniem ducha czasów i wszelkich symboli nowej dekady i kultury. Właśnie w tej krótkiej przemowie dyrektora Andersonowi udało się zawrzeć idealny komentarz do brytyjskich lat 60., gdzie ikonom i wartościom tradycyjnej Brytanii zagroziła ekspansywna i wyzwolona młoda popkultura.

Lata 60. w Wielkiej Brytanii to przede wszystkim czas ogromnych zmian – nie tylko kulturowych, ale i społecznych. *Nastąpił totalny, pospieszny odwrót od rygorystycznej kontroli społecznej narzuconej w erze wiktoriańskiej przez potęgę religii ewangelickiej (...). Liberalizacja i egalitaryzm stały się kluczowymi pojęciami polityki publicznej*⁷. Przy tym wszystkim społeczeństwo brytyjskie trwało w sennym samozadowoleniu wyrastającym z konsumpcyjnego stylu życia. *Brytyjczykom życie wydawało się znacznie lepsze. Spadająca liczba urodzeń oznaczała mniejsze i bogatsze domostwa. Domy były lepiej umeblowane. Coraz więcej rodzin posiadało samochody; mogło kupować domy na tanie kredyty; stać je było na coroczne przyzwoite wakacje w Hiszpanii, Francji czy we Włoszech. Te przyjemności nie były zarezerwowane jedynie dla klasy średniej z bliźniaczych domków na przedmieściach. Klasa robotnicza również mogła cieszyć się lotniczymi wycieczkami nad Morze Śródziemne i dzięki wyższym płacom i krótszemu tygodniowi pracy rozkoszować się wolnością wyboru w pubach, klubach i gdziekolwiek indziej*⁸. Dostatek był widoczny nie tylko w domach, ale i na ulicy. Pieniądze dały młodym z niższych warstw poczucie wolności i niezależności – teraz mogli określać się przez przedmioty i ubrania, swobodnie kreować swe młodzieżowe tożsamości. Kultura popularna, przez nich i dla nich stworzona, stała się dominującą jakością życia społecznego.

Głównym ośrodkiem przemian kulturowych był „swingujący Londyn”. Tutaj kumulowało się życie nowej bohemy, tutaj można było spotkać wszystkich mniej lub bardziej ekstrawaganckich artystów, nowoczesną awangardę tworzącą i wypełniającą coraz liczniejsze kluby i galerie. Choć kultura „swingującego Londynu” miała być na wskroś nowoczesna, nie odżegnywała się od przeszłości – starała się raczej przewartościować i wykorzystać elementy tradycji na własny użytek. Michael Bracewell twierdzi wręcz, że dialog nowej popkultury z szanowanymi instytucjami (jak College of Art czy Tate Gallery) stanowił o istocie kultury tego czasu. Cechować ją miała obsesyjna, lecz ambiwalentna relacja pomiędzy młodą a dawnymi epokami, tradycją a nową popkulturą, zaś klasowość miał zastąpić permissywnizm przynależny młodości⁹. Nowoczesność nie uciekała więc od archetypicznej brytyjskości, ale nadawała jej nowy charakter, dyskutowała z jej wartościami, proponując nowe postępowe spojrzenie i nowe estetyki.

Miało to swoje odbicie również w kinematografii. Popkultura przenikała do filmu, określając i promując nowe stylistyki i estetyki. Surowy realizm Młodych Gniewnych stracił siłę oddziaływania. Publiczność chciała filmów innych, świeżych, które umiałyby oddać klimat nowej, wyzwolonej kultury i mówić jej językiem. Bliższe im były dynamiczne i młodzieżowe filmy Richarda Lestera niż surowa stylistyka filmów społecznego realizmu.

W takim klimacie społecznym Anderson realizował swój film. Na warsztat wziął archetyp brytyjskości – elitarną szkołę publiczną, w której widział zminiaturyzowaną esencję etosu brytyjskości, wciąż żywego wśród elit społecznych. Przemiany społeczne i kulturowe, liberalizacja obyczajowości i dobrobyt nie zdołały przecież zlikwidować wciąż silnych podziałów społecznych. Hierarchia wydawała się nienaruszalna – klasa robotnicza, choć zamożniejsza, wciąż była tylko klasą robotniczą, klasa średnia masą, z której ekspansywnością trzeba było jakoś się liczyć, a klasa wyższa – elitą, która mimo haseł bezklasowości miała stać ponad resztą społeczeństwa. Jej bastionem i zapleczem ideologicznym był system

szkół publicznych, gdzie edukacja opierała się na tradycyjnych, konserwatywnych wzorach, niepoddających się wpływom współczesności. Szkoły publiczne – *centra przywileju, władzy i świadomości klasowej*¹⁰ – mimo pozorów adaptowania się do przemian, opierały się na pewnym kodzie, nierozzerwalnie związanym z imperialnym charakterem edukacji. *Ten system, jakim go znamy* – pisze Jeffrey Richards – *pojawił się w II połowie XIX wieku, wynikając z tradycji ustanowionej przez Dr Thomasa Arnolda of Rugby. Jego celem było stworzenie „szkoły chrześcijańskich dżentelmenów” i zaszczepienie w swych uczniach „po pierwsze, religijnych i moralnych zasad, po drugie, dżentelmeńskiego prowadzenia, po trzecie, intelektualnych możliwości”*¹¹. Podstawowymi wartościami miały być solidarność grupowa, odwaga, a przede wszystkim ofiarne wypełnianie swoich obowiązków.

College z *Jeżeli...* jest zbiorowiskiem dziwacznych, zwyrodniałych postaci, które strzegą porządku opartego na odhumanizowanym rytuale, dyscyplinie i hierarchii. Na czele stoi dyrektor, zadowolony z siebie demagog, którego aktywność sprowadza się do wygłaszania równie efektownych, jak pozbawionych treści przemówień. Jego współpracownicy, pan Thomas i pan Kemp, są niezauważalni, cisi i zależni. Jedyne kobiety to żona pana Kempa i pielęgniarka szkolna. Pierwsza z nich, melancholijna i depresyjna, izoluje się od rzeczywistości; druga, wiecznie uśmiechnięta, całe życie podporządkowuje chłopcom – przedmiotom zarówno jej macierzyńskich, jak i seksualnych pragnień. Obrazu dopełniają postacie nauczycieli. Szkolny kapelan podczas lekcji molestuje chłopców; nauczyciel historii, który wjeżdża do klasy na rowerze, śpiewając hymny (to jedyna postać spośród kadry szkoły, która ma ambicje obudzenia uczniów z sennego marazmu, sprowokowania ich do dyskusji; on jeden potrafi ironicznie i krytycznie spojrzeć na otaczającą rzeczywistość).

Funkcja dyrekcji i personelu jest jednak tylko reprezentacyjna. Ich władza nad uczniami – czysto nominalna. Realną, bezpośrednią władzę mają prefekci – elita starszych uczniów obdarzona przywilejem nadzorowania dyscypliny w internacie. Podczas gdy w publicznej sferze szkoły – podczas lekcji, porannych wspólnych modlitw w katedrze i wszelkich szkolnych uroczystości – są tylko jednymi z uczniów, w internacie – sferze prywatnej – są panami o prawach i przywilejach właściwie nieograniczonych. Internat jest państwem w państwie: tu obowiązują wewnętrzne zasady, specyficzna hierarchia wspierana przez rytuały i symbole. Na jej szczycie stoją oczywiście prefekci (*whips*¹²) – w kwiecistych kamizelkach i z biczami w dłoniach. Im podlegają seniorzy, ich rówieśnicy, pozbawieni jednak jakichkolwiek praw i przywilejów. Na samym dole tej drabiny stoją juniorzy – śmiecie (*scum*), którzy mają obowiązek obsługiwania prefektów, czyli wykonywania wszystkich, nawet najbardziej upokarzających poleceń (*Wygrzej mi sedes, za trzy minuty będę gotowy*). Najładniejsi wśród śmieci mogą zostać pupilkami (*fags*), czyli osobistymi służącymi prefektów, pozostającymi do ich dyspozycji o każdej porze dnia i nocy. Na czele prefektów stoi despotyczny i sadystyczny Rowntree, rozkoszujący się władzą i niewahający się jej nadużywać. Rowntree, tak jak Fortinbras i Barnes, jego wierna świta, nie kryje swych seksualnych fascynacji – przyznaje, że podnieca go coraz piękniejszy Bobby Phillips, jego osobisty pupilek. Seksualność prefekta opiera się jednak nie tyle na skłonnościach homoseksualnych, ile na satysfakcji czerpanej z dominacji i posiadania. Denson, ostatni z prefektów, do pewnego momentu stoi w opozycji do kolegów. Jest purytaninem

i służbistą wrośniętym w rolę strażnika moralności. Szybko okazuje się jednak, że maniakalna czystość i pruderia to tylko fasada. Chwilę po tym, jak krytykuje homoseksualne umizgi kolegów, które uważa ohydne i szczeniackie, milcząco ulega długo tłumionej pokusie i przyjmuje w prezencie od Rowntreego usługi ślicznego Phillipsa. Społeczność uczniów, objęta kolejną wewnętrzną hierarchią, to cała gama różnych postaw i typów. Stephens – kierownik sali seniorów marzący o karierze prefekta – na każdym kroku stara się demonstrować odrobinę władzy nad kolegami. Peanuts, zatopiony w świecie nauki, nieangażuje się w konflikty. Zrezygnowany, prześladowany Biles bez protestów przyjmuje torturę wieszania za nogi w toalecie z głową zanurzoną w sedesie. Nowo przybyły Jute, zagubiony wśród niezrozumiałych dlań rytuałów, stara się jak najszybciej przyswoić zasady, by móc spokojnie egzystować. Tutaj, gdzie wszystko opiera się na faworyzowaniu bądź okrucieństwie, każdy chce osiągnąć stan bezpiecznej stabilizacji. Represja, na której opiera się system szkolny, obejmująca każdy aspekt życia, zmusza do konformizmu i milczącej zgody na *status quo*.

Tam gdzie jest represja, musi pojawić się opór, indywidualista, który nie będzie umiał wbić się w narzucane schematy i będzie miał odwagę wypowiedzieć wojnę systemowi. W *Jeżeli...* takim indywidualistą jest jeden z seniorów, Mick Travis. Anderson od początku go wyróżnia. Travis pojawia się w internacie w kapeluszu, owinięty w długi czarny szal zakrywający twarz. Jest nieustannym kreatorem samego siebie, troskliwie pielęgnuje własną wyjątkowość. To narcyz, ale narcyz ironiczny – ma do siebie dystans. Jego indywidualizm wynika z tego, że w przeciwieństwie do reszty chłopców jest świadomy absurdu mechanizmów rządzących życiem szkoły. To anarchista, uważny i bystry obserwator, który szkolną tożsamość buduje na opozycji wobec tłumu – robi to, co dla innych nieznośne. Wywyższających się obraża lekceważeniem. Jest arogancki i nonszalancki. Ignoruje władzę, a co więcej – bawi się tymi, których władza opętała – dlatego też może stanowić zagrożenie. Mick nie jest sam – ma swoich Krzyżowców¹³: Johnny'ego Knightly i Wallace'a. Przestrzeń tej trójki to mała klitka, wyznaczony Travisowi pokój nauki wyklejony plakatami, które mają im zastąpić świat zewnętrzny. To też miejsce małych rytuałów wolności – picia wódki, oglądania zdjęć nagich dziewczyn, zachwywania się porozwieszanymi wizerunkami wojowników.

Anarchiczny Mick zostaje zestawiony z hierarchicznym, skrajnie represyjnym porządkiem szkoły wspieranej przez trzy filary elitarnej edukacji: Władzę, Kościół i Wojsko. Na straży hierarchii (Władzy) stoi dyscyplina (Wojsko), a obie są uświęcone przez niepodważalną tradycję (Kościół). Tę współzależność najlepiej obrazuje scena, gdy Rowntree na porannej mszy czyta fragment z Pisma Świętego: *A teraz Izraelu słuchaj praw i nakazów, które uczę was wypełniać, abyście żyli i doszli do posiadania ziemi, którą wam daje Pan, Bóg waszych ojców. Nic nie dodacie z tego, co ja wam nakazuję, i nic z tego nie odejmiecie, zachowując nakazy Pana, Boga waszego, które na was nakładam (...). Strzeżcie ich i wypełniajcie je, bo one są waszą mądrością i umiejętnością w oczach narodów, które usłyszawszy o tych prawach powiedzą: „Z pewnością ten wielki naród to lud mądry i rozumny”* (Pwt 4,1)¹⁴. Skoro społeczność szkoły, elita i ostoja narodu brytyjskiego, chce zachować swą mądrość – musi być konserwatywna, kultywować odwieczne, święte prawa i negować zmiany. Jednak w rzeczywistości nie o mądrość tu idzie, ale o hegemonię. Władza, chcąc utrzymać ład i porządek musi

mieć pewność, że w pełni kontroluje poddane sobie jednostki. Jeśli jednak ów porządek oparty jest nie na harmonii, ale na ucisku, hierarchia i dyscyplina stają się represyjnym narzędziem kontroli. W *Jeżeli...* taki system kontroli jest doprowadzony do ekstremum. Obejmuje każdy aspekt życia, nie pozostawiając żadnego marginesu prywatności. Wszyscy wychowankowie są poddani badaniom – przed specjalną komisją (prefekci, dyrektor i pielęgniarka), w obecności innych chłopców muszą odpowiedzieć na szereg absurdalnych pytań (czy mają wady wzroku, choroby weneryczne, robaki i... poświadczenie bierzmowania). Następnie pielęgniarka z zapalem bada ich genitalia, przyświecając sobie latarką. Prefekci mają prawo nie tylko do karania i bicia chłopców, ale też do naruszania ich prywatnej przestrzeni. Denson może zrewidować pokój Trávisa, skonfiskować jego naszyjnik z zębów, obrazić go, nazywając degeneratem. Małemu Jute'owi zabrania się posiadania pamiętnika, musi trzymać go w świetlicy. Dyscyplina opiera się nie na porządku, ale na przemocy – mając w zanadrzu cały szereg kar, nie przewiduje się żadnych nagród. Nad uczniami zawsze wisi widmo przemocy (kiedy juniorzy uczą się w świetlicy, Rowntree przechadza się po niej z biczem w rękę), nie mają też żadnej pewności, jaka tym razem może być forma kary. Wiadomo tylko, że z pewnością będzie wysublimowana. Przemoc prefektów nie ma racjonalnego uzasadnienia, wynika z rozkoszy posiadania władzy. Jej groźba jest gwarantem zachowania porządku.

Oczywiście w takim systemie kontroli jest też miejsce dla tolerancji, która ma chronić system przed realną subwersją. W świetlicy wiszą plakaty Che Guevary czy Geronimo, ale *to tylko emblematy oporu (...) zredukowane przez współczesny przemysł mody do nieszkodliwych ikon*¹⁵. Dzięki nim uczniowie mają złudzenie wolności; to wentyl bezpieczeństwa, który sublimuje dążenie do samostanowienia i buntu. Władza dba o pozory otwarcia na świat i przemiany. Dyrektor to progresywny „liberał” – najgorszy, według Andersona, wróg postępu¹⁶. Cała jego demagogiczna gadanina ma być ustępstwem na rzecz mody na nowoczesność, a *moda ta jest tylko sposobem, w jaki powierzchownie zmienia się społeczeństwo, by ostatecznie pozostać takie samo*¹⁷. Działania szkoły zamykają się w rytuałach, z większości których wyparowała już treść i znaczenie. Uczniowie są zmuszani do aktywnego kibicowania szkolnej drużynie, do wiwatowania na cześć uczelni po zwycięstwie. Nieustannie muszą demonstrować zaangażowanie i oddanie szkole. Większość nie protestuje, uznając taki stan rzeczy za naturalny. Nie czując emocjonalnego związku z tym, co robią, konformistycznie poddają się presji. Są jednak i takie obrzędy, jak organizowane przez kapelana manewry militarne, które pozwalają chłopcom zatracić się w nich, traktując upozorowaną bitwę jak prawdziwą. Nagle przemieniają się w kaprali, majorów i dowódców sekcji, zapamiętane atakują wrogów (*zaatakujemy to drzewo i zniszczymy!*). Krzyżowcy jako jedyni świadomi są śmieszności sytuacji i zupełnie lekceważą ćwiczenia. Z przerażeniem obserwują, jak wicedyrektor rzuca w nich ślepym granatem, po czym z radością dziecka krzyczy: *Wszyscy jesteście zabici! Wygrałem!* Widzą Peanutsa przemienionego w demona wojny, jak zupełnie poważnie upomina swój oddział, że w walce najważniejszy jest ryk nienawiści. Ćwiczenia i kibicowanie drużynie to pusty rytuał, instytucja pozbawiona pierwotnego żywotnego znaczenia. Rzecz w tym, że te puste rytuały rządzą tymi, którzy je stworzyli. Narzucają jednostkom rolę, w których można się roztopić, ukryć i zniknąć. Gdy dochodzą do głosu

(w szkole Andersona dzieje się tak cały czas), ludzie przestają być indywidualnościami, przyjmują narzucone role. *Wszystkie rytuały to rodzaj fantazji, jaką ludzie sobie narzucili w obronie przed prawdziwymi i prymitywnymi impulsami, które zawsze prowadzą do destrukcji*¹⁸.

Reżyser bardzo wyraźnie zderza ze sobą anarchię (natura i seksualność) i hierarchię (tradycja i instytucja). Wyzwalający anarchizm najlepiej oddaje scena ucieczki Micka i Knightly'ego. Chłopcy kradną motocykl i wypuszczają się na wycieczkę bez celu. Nagle dostojne mury szkoły zostają zastąpione przez zielone przestrzenie, bezruch i monotonia szkolnego życia znikają, a pojawia się pęd i przygoda. W tym bardzo prostym zestawieniu ujawnia się cały kontrast między dwoma porządkami. Reżyser nie unika jednak fetysyzacji – fetyszom, mitom i rytuałom instytucji zostają przeciwstawione nowe odpowiedniki: motocykl jako symbol wolności, niezależność i seksualność, która będzie przesycać następną scenę w kawiarni – wszystko to należy do mitologii nowej obyczajowości, modnej rzeczywistości swingujących lat 60.

Właśnie seksualność staje się najmocniejszym argumentem Andersona w walce o wolność: *...impuls wolności w naturalny sposób znajduje wyraz tak w emocjonalnym związku, jak i w działaniu. Być może film sugeruje powiązanie między seksem a wolnością, związek między seksem a anarchią. Albo, jak wolicie – emocjonalną i wyzwalającą wartość, która jest, czy też powinna być w seksie*¹⁹. Owo „być może” nie do końca jest tu na miejscu – seksualność jest w *Jeżeli...* tak mocno zideologizowana i poświęca jej się tak wiele uwagi, że nie może tu być mowy o wieloznaczności. Z pewnością ma to związek z represyjnym traktowaniem przez reżysera jego własnej seksualności. Jak wspomina jego przyjaciel i współpracownik Gavin Lambert²⁰, Anderson nigdy właściwie nie zaakceptował swego homoseksualizmu i bał się jakkolwiek z nim zdradzić. Prawdopodobnie obawy te wynikały z lęku przed hegemonią norm społecznych, od których nie potrafił się wyzwolić. Z tego punktu widzenia można więc potraktować *Jeżeli...* i praktycznie każdy film Andersona jako sposób odreagowania, sposób na osobiste wyzwolenie.

Represyjny stosunek szkoły wobec seksualności jest podkreślany w każdej niemal scenie filmu. Przede wszystkim uczelnia z *Jeżeli...* to szkoła męska. Poza pielęgniarką i panią Kemp nie ma tu żadnych kobiet. Element kobiecości jest nieobecny, wręcz zabroniony (dziewczęta z orkiestry sąsiedniego uniwersytetu nie mogą już przyjeżdżać z koncertami, bo urosły im piersi, a tym samym mogłyby wodzić chłopców na pokuszenie, zaś wypadki do miasta są zakazane). Seksualność jest traktowana jako coś nieprzyzwoitego, brudnego, z czego trzeba się spowiadać. Prefekci poddają chłopców sadystycznej dominacji, kapelan okazuje się pedofilem, a jedyne kobiety w szkole – frustratkami, które ujście dla swej seksualności znajdują jedynie w fantazji. Chłopcy są obiektem ich pragnień, ale nigdy realnie w nich nie uczestniczą. Pielęgniarka ekscytuje się kibicowaniem chłopcom, praniem ich pościeli, badaniem genitaliów, które to sytuacje stanowią pokarm dla jej marzeń sennych. Pani Kemp, pod nieobecność uczniów, przechadza się nago po internacie, czerpiąc satysfakcję z dotykania przedmiotów należących do chłopców, przebywania w ich prywatnej przestrzeni.

Świadomi swej seksualności są tylko Krzyżowcy. Co więcej, jest ona sposobem na sprzeciw wobec instytucji. Seksualność Micka jest ostentacyjnie atawistyczna, co najlepiej ukazuje wspomniana już scena w kawiarni. Mick nawiązuje tam

CZYJA JEST BRYTANIA



Jeżeli..., reż. Lindsay Anderson (1968)

swoisty romans z milczącą, pewną siebie, czarnowłosą kelnerką. Przez chwilę wymieniają spojrzenia, chłopak niespodziewanie całuje dziewczynę, a ona w odpowiedzi na zuchwałość wymierza mu policzek. Po chwili realizm sceny zostaje porzuty i obydwójce tarzają się po podłodze w miłosnym uścisku, całkiem nadzy, naśladując dzikie koty. Równie wymowna jest relacja Wallace'a i Philipsa. Ich fascynacja jest homoerotyczna i w niczym nie przypomina opartego na władzy i dominacji sadystycznego stosunku prefektów do uczniów. Związek ten wydaje się naturalny, pełen szacunku i wzajemnej adoracji. Co najważniejsze – nie ma w nim żadnego konfliktu wewnętrznego, jest naturalny, bo instynktowny.

Seksualność w *Jeżeli...* bardzo silnie wiąże się z relacjami władzy; ten kto ją posiada, ma również prawo wykorzystywać seksualnie swoich „poddanych”. Symbole represji są widoczne w całym filmie, ale jak pisze Hedling: *Najbardziej uderzającym symbolem represjonowanej seksualności jest ludzki embrion zakonserwowany w medycznym słoju, znaleziony przez chłopców i dziewczynę gdzieś w kącie poddasza, które nakazano im posprzątać, metafora zarówno konserwatyzmu i niemożności wydania przez szkołę na świat czegoś żywego*²¹. W ten sposób powracamy do problemu wyjściowego – seksualność jest drogą do wyzwolenia i życia, jej tłumienie to metoda instytucji na utrzymanie *status quo* i zahamowanie rozwoju. Podobnie kara chłosty, wymierzona Krzyżowcom, jest ostatecznym obnażeniem represyjnego oblicza szkoły. Rowntree stawia sprawę jasno – ta trójka nie musiała z r o b i ć nic złego, wystarczy, że jest zakałą szkoły i zagraża jej moralności. Kara nie ma na celu resocjalizacji (jak darowany chłopcom przez dyrektora „przywilej pracy”), ale upokorzenie. Prawdopodobnie gdyby któryś okazał skruchę i obiecał poprawę, wina zostałaby wspaniałomyślnie wybaczona. Mick jednak z zimną krwią poniża oprawców i demonstracyjnie przyjmuje wyrok. Rowntree każe skazanym po kolei wchodzić do sali gimnastycznej, roz-

ciągać się ze spuszczoneymi spodniami na drażku i precyzyjnie wymierza im razy nieodłącznym batem. Podczas gdy Johnny i Wallace otrzymują po cztery ciosy, kara Micka przeciąga się do dziesięciu. Inni uczniowie słyszą uderzenia bicia – chłosta jest wydarzeniem publicznym, ostrzeżeniem dla potencjalnych rebeliantów, manifestacją władzy i siły. Ból łamie Micka, ale łamie tylko fizycznie. W istocie dokładnie w tym momencie w upokorzonym buntowniku rodzi się ostateczna decyzja realnej, bezpośredniej i bezlitosnej walki z ciemnością. Po skończonej chłostie, jeszcze ze łzami w oczach, dumnie podaje rękę Rowntreemu i dziękuje mu. Konserwatywna szkoła działa przeciw sobie: chciała wychować konformistę, a wychowała rewolucjonistę, który ją zniszczy. Chłosta staje się wydarzeniem decydującym, po którym kontestacja Micka przeradza się z pasywnej w aktywną. Początkowo jego bunt ogranicza się do demonstracji: manifestuje inność wyglądem, sposobem bycia, nonszalanckim stosunkiem do szkolnej rzeczywistości i zamyka się w nieustannych deklaracjach (*Nie ma czegoś takiego jak niewłaściwa wojna. Jedynie przemoc i rewolucja są czyste. Wojna jest ostatnim możliwym aktem twórczym*). Umie działać obok systemu, ale nie przeciw niemu. Potrzebę walki zaspokaja jedynie przez symbole. Taką sublimacją jest fascynacja plakatomymi rewolucjonistami czy szermierką z Johnnym i Wallace'em. Travis krzyczy: *Anglio, obudź się! Co zostanie, jeśli wolność przepadnie?! Co zginie, gdy wolność zatriumfuje?!* Ale dopiero widok prawdziwej krwi na skaleczonej ręce budzi jego zachwyt i daje mu satysfakcję. To akt zmienia rzeczywistość, a nie rewolucyjne hasła. W scenie manewrów hasło Micka: *Jeden człowiek może zmienić świat, jeśli wpakuje kulę we właściwe miejsce – prawdziwą kulę*, nabiera rzeczywistego wymiaru. Po farsie pozorowanej bitwy Krzyżowcy z ukrycia ostrzeliwiają baniak z herbatą, uwypuklając przy tym absurd samych ćwiczeń. Kiedy kapelan każe im się natychmiast poddać, Mick bez wahania w niego celuje. Nagle układ sił się zmienia – kapelan żałośnie wiję się na trawie, błagając o litość, a Travis symbolicznie (scena ta ma pozór realności, by być odczytana właśnie jako sytuacja potencjalna) przebija go bagnietem. Za ten „haniebny” czyn dyrektor daje winowajcom „przywilej pracy” – muszą posprzątać schowek pod podłogą kaplicy, gdzie obok różnych dziwnych przedmiotów znajdują ukryty skład broni. I znów szkoła działa na swoją zgubę: władza daje buntownikom broń do ręki. Pomysł dyrektora jest wyrazem jego ignorancji – lekceważy bunt, traktuje rebeliantów protekcyjnie (*Manifestacja własnej indywidualności jest czymś normalnym w okresie dojrzewania, to zupełnie niegroźna odmiana egzystencjalizmu*).

Rebelianci na dzień ataku wybierają Dzień Fundatora. Zbiera się cała elita – przedstawiciele Państwa, Kościoła i Wojska. Rozpoczyna się ceremonia: odśpiewanie hymnów, wyrecytowanie łacińskich formułek przez dostojników przebranych w zbroje rycerskie, przemówienia dyrektora, a także generała Densona – absolwenta szkoły i bohatera narodu. Generał to uosobienie systemu i imperialnej brytyjskości, a jego przemowa jest zbiorem banałów sankcjonujących konserwatyzm. Mówi: *Jednak nasza Anglia nie zmieni się tak łatwo. Stojąc tu przed wami, w tej szkole, dumny jestem, że wciąż panuje w niej tradycja, która nigdy się nie zmieni*, a publika z uznaniem kiwa głową. Denson mówi o dyscyplinie, posłuszeństwie, lojalności, szacunku wobec tradycji, duchu oddania i poświęcenia, bez których to wartości naród brytyjski niechybnie zginie. I właśnie w tej chwili spod podłogi wydobywa się dym z podłożonego ognia – zwiastun i symbol zniszczenia

CZYJA JEST BRYTANIA



Jeżeli..., reż. Lindsay Anderson (1968)

wszystkiego, o czym mówi generał. To właściwy komentarz chłopców, ich odpowiedź na przemowę. Chwilę później na szkolnym boisku wybucha prawdziwa walka i wyraźnie widać, kto po czyjej stoi stronie. Krzyżowcy ostrzeliwiają z dachu plac, a dyrektor wzywa do rozejmu, raz jeszcze odwołując się do wzajemnego zrozumienia. Jego taktyka zawodzi – dziewczyna strzela w sam środek dyrektorskiego czoła. Przeciw Krzyżowcom staje cała szkoła – personel, urzędnicy, uczniowie i rodzice. Rebelianci, choć bez szans, nie poddają się. W ostatnim ujęciu widzimy, jak Mick zapamiętałe strzela, powoli kierując lufę już nie w stronę szkolnego tłumu, ale w stronę kamery – a więc i widza.

Scena finałowa była różnie odczytywana. Hedling twierdzi, że Krzyżowcy w filmie Andersona nie powinni być postrzegani jako groźba... ani też sam film nie powinien być rozumiany jako wezwanie do rewolucji. Z drugiej strony Krzyżowcy nie powinni też być traktowani jako figury szczególnie heroiczne, jako że Travis, ich przywódca, jest przede wszystkim żałosny: jego idealistycznie zorientowana krucjata, jak te tradycyjne, przyjmuje kształt przesadnego gestu, gniewnego i aroganckiego kontruderzenia, które ostatecznie może prowadzić tylko do porażki. Sarah Street z kolei uważa rebelię chłopców za utopijny triumf młodości nad bezsensownym światem, który kruszy się pod naporem własnej absurdalności i przestarzałości²², a sam reżyser był zaskoczony, że młodzi ludzie z takim entuzjazmem przyjęli ową końcówkę. Być może nie umieli spojrzeć poza scenę finałową, bo według mnie bardzo trudno jest sobie wyobrazić, że Mick wygra²³. Jego bunt wynika z czystej nienawiści do skostniałego systemu, dlatego też ostateczny wynik nie jest dla niego istotny. W tym sensie jest manifestem deklarowanego

anarchizmu samego Andersona²⁴. Anarchia to przeciwieństwo zdehumanizowanej hierarchii, której celem jest zniewolenie i podporządkowanie człowieka rytuałom. Konflikt między Mickiem a systemem odzwierciedla konflikt dużo bardziej uniwersalny – *zasadnicze napięcia pomiędzy hierarchią a anarchią, niezależnością a tradycją, wolnością a prawem, które zawsze są z nami*²⁵. Anderson mówi: *Ludzie mylnie rozumieją anarchię i kojarzą ją jedynie z wściekłym zrzucając bomb gdzie popadnie. Ale anarchia to społeczna i polityczna filozofia, dla której najwyższą wartością jest odpowiedzialność*²⁶. Odpowiedzialność ta opiera się na dojrzałości i indywidualizmie człowieka. Trudno uznać Krzyżowców za w pełni odpowiedzialnych i gotowych do podjęcia budowy nowego świata. A więc ich walka to bunt, nie rewolucja. To zniszczenie, a nie zmiana jednego porządku w drugi. W tym sensie jest dwuznaczna moralnie – utopijna i beznadziejna, nie proponuje nic w zamian, ale też nie można jej odmówić słuszności.

Zgodnie z tradycją brytyjskiej rebelii bunt Krzyżowców jest pełen romantyzmu. Nie przeciwstawiają się samej brytyjskości, ale jej zwyrodnieniu i zepsuciu. Bracewell twierdzi, że Krzyżowcy paradoksalnie stają w obronie wolności, o której mówi generał Denson²⁷. Inaczej ją jednak rozumieją. Dla nich wolność istnieje poza systemem, dla generała zaś jest możliwa tylko wewnątrz. Oczywiście świat, za jakim tęskni Mick, to utopia i choć fizycznie nie istnieje, warto o niego walczyć, nawet jeśli walka jest z góry przegrana. Anderson urywa film w trakcie trwania rewolty, nie ukazuje jej wyniku. I chociaż nie pozostawia złudzeń co do szans rebeliantów, jednocześnie jakby mówił: oni jeszcze nie przegrali.

Reżyser od początku staje po stronie Brytanii – nie instytucjonalnej, zrytualizowanej, ale tej, którą uważa za prawdziwą. Zaś symbolem jego Brytanii staje się bunt przeciw temu, co z tym krajem uczyniono. A jednak oglądając *Jeżeli...* odnosi się wrażenie, że postawa Andersona jest ambiwalentna: ani szkoła nie jest do końca siedliskiem niszczycielskiego konserwatyzmu, ani postacie Krzyżowców nie są czyste i święte. Reżyserowi nie udało się uniknąć estetyzacji porządku, który krytykuje, zaś Mick i towarzysze równie dobrze mogą być postrzegani jako ofiary zbyt łatwego, bo modnego buntu, a idąc dalej, jako kolejni plakatowi buntownicy, klisze, które można powielać. Anderson zresztą nigdy nie krył, że zawsze walczą w nim dwie natury²⁸. Jak pisze Elizabeth Sussex: *Opozycje zawsze były widoczne w jego twórczości (...). W filmach Andersona przeciwieństwa idealizmu (cynizm, kompromis, defetyzm, apatia) są coraz wyraźniejsze*²⁹. I choć reżyser jest realistą, lubi też absurd, choć jest idealistą, nigdy nie przestaje ironizować, w końcu – choć jest anarchistą, pozostaje też specyficznym patriotą.

Szkoła jest przytłaczająca, ale jest też piękna. Prefekci są zdegenerowani, ale nie brak im dandysowego wdzięku. Hymny śpiewane w katedrze odsłaniają uniformizację uczniów, ale brzmią dostojnie. Monografista Andersona stwierdza: *Represja, brutalność, hierarchia przedstawione są w stylu, który w oczywisty sposób podkreśla piękno, jak w przypadku ujęcia gotyckiego okna, zaraz po tym, jak widzimy kapelana szczypiącego sutek Jute'a, długie ujęcie kaplicy i szkoły ponad boiskami do hokeja, architektury Tudorów i zamykających ujęć fantastycznie zielonych traw, kiedy Mick wraz z kolegami atakują. Można, idąc za analizą brytyjskich filmów „heritage” z lat 80., pióra Andrew Higsona uznać, że „Jeżeli” prowokuje podobne, „nostalgiczne spojrzenie, które opiera się ironiom i krytyce*

społecznej tak często sugerowanym w narracji tych filmów³⁰. Uwypuklenie sankcjonuje stereotypy, nawet kiedy celem jest ich zniszczenie.

Odniesienia do tradycji kultury Brytanii są zresztą tak liczne (i tak wieloznaczne), że nietrudno dostrzec, jak bardzo reżyser czuje się do niej przywiązany. Pierwszym tropem jest tu sam tytuł – powtórzenie tytułu wiersza Rudyarda Kiplinga, pisarza traktowanego zwykle jako piewca imperializmu brytyjskiego. W wierszu tym Kipling chwali indywidualny heroizm i całkowitą determinację w walce o supremację Brytanii na świecie (...). Wiersz stał się symbolem imperialistycznych snów z początku wieku i jako taki został znienawidzony przez późniejszych liberałów³¹. Wydawałoby się więc, że Anderson przywołuje tytuł cynicznie, by strawestować jego sens. Lecz reżyser, po pierwsze, sam dość ciepło wspominał własną szkołę (opisywał ją jako *filisterską, ale nie w nieprzyjemny sposób, raczej na modłę bardzo angielską*³² i mówił, że jego szkolne dni *minęły spokojnie i w cywilizowany sposób*³³), a po drugie w pewnym sensie nobilitował Kiplinga i włączał się w wyznaczaną przezeń tradycję. W jednym z wywiadów reżyser powiedział: (Film) *odnosił się do wiersza Kiplinga, „If...”, który wyraża dobrą stronę etosu szkół publicznych... Myślę, że ci chłopcy, szczególnie Mick, to tradycyjni bohaterowie (...)*³⁴. I znowu – to, co pozornie jest jedynie wyrazem cynizmu, staje się również jego zaprzeczeniem, rodzajem afektu. W *Jeżeli...* nie sposób nie dostrzec przemieszania tych dwóch racji, porządków miłości i nienawiści, dzięki którym film przestaje być biało-czarny. Odniesień literackich jest tu oczywiście więcej – Krzyżowcy przywołują słowa Szekspira, Byrona, Wordswortha, Tennysona, Blake’a. Anderson przesuwa to, co chętnie zagarnęłaby zinstytucjonalizowana, oficjalna brytyjskość, w obszar brytyjskości buntowniczej.

Jak w przypadku wcześniejszych filmów, tak i tutaj Anderson jest wierny swej zasadzie, jeszcze z okresu Młodych Gniewnych: „postawa oznacza styl, a styl oznacza postawę”. Forma to kolejny poziom, na którym widoczna jest krytyka „brytyjskości” – tym razem jako charakterystycznej dla kina brytyjskiego stylistyki i strategii twórczych. *Jeżeli...* jest filmem niezwykle prostym i surowym – nie jest jednak filmem formalnie klasycznym. Anderson odchodzi od twardego realizmu społecznego w stronę surrealizmu. Nie rezygnuje jednak zupełnie z realności: jego rzeczywistość jest umowna, ale nie przestaje być rzeczywistością – rozpoznawalną, czytelną, nawet jeśli absurdalną. Reżyser powtarza za Bertoldem Brechtem: *Realizm pokazuje nie to, jak rzeczy wyglądają, ale czym naprawdę są*³⁵. Dzięki takiej deklaracji również te fragmenty filmu, jak nagłe pojawienie się kapelana w dyrektorskiej szufladzie, tarzanie się po podłodze nagiego Micka i kelnerki czy znalezienie słoja z ludzkim płodem w formalinie, można uznać za realistyczne – bo przez skrót czy symbol ukazują prawdziwy stan rzeczy. *Jakie dziecko byłoby na tyle głupie, żeby pytać, kiedy dynia Kopciuszka zamienia się w złotą karocę, gdzie kończy się rzeczywistość, a gdzie zaczyna fantazja? Wszystko jest rzeczywiste* – mówił reżyser³⁶. Dzięki takiej strategii film sytuuje się pomiędzy tym, co w latach 60. było w kinematografii brytyjskiej „modne”, a tym co tradycyjne. W *Jeżeli...* Anderson z jednej strony odchodzi od zastałej formy klasycznego kina brytyjskiego lat 40. i 50. (choć wielokrotnie wyrażał podziw dla dokonań Powella i Pressburgera) zarzucając mu brak odniesienia do aktualnej sytuacji w Wielkiej Brytanii i zachowawczość formalną. Z drugiej zaś nie uległ urokowi filmów, które miały portretować swingujące lata 60. w dynamicznej,

„nowoczesnej” stylistyce charakterystycznej dla twórczości Richarda Lestera (słynne beatlesowskie *A Hard Day's Night* z 1964 roku i *Help!* z 1965). Sam Anderson komentował to tak: *W rzeczywistości film ten ma niewiele wspólnego ze współczesną modą zarówno w kategoriach moralności, permissywnego społeczeństwa, jak i w kategoriach sztuki i stylu. (...) Nie wykorzystaliśmy więc żadnych popularnych dzisiaj aluzji i etykietek, które kojarzą się z modnym filmem o młodych ludziach zrealizowanym dla permissywnego społeczeństwa*³⁷. Anderson idzie własną drogą. Ma również nowe oczekiwania wobec widza: nie chce go agitować i działać na emocje ani dostarczać konsumpcyjnej rozrywki. Angażuje intelektualnie, „odklejając” go od ekranu i burząc iluzję rzeczywistości. Znowu podążając za Brechtowskimi strategiami, stara się wywoływać efekt wyobcowania (*Verfremdungseffekt*), oddalenia i izolacji od sytuacji, która na pozór jest oczywista i znajoma. Tłumaczy to ciągle dystansowanie widza – podział filmu na opatrzone śródtytułami rozdziały, stosowanie przemienne czarno-białej i kolorowej taśmy. Narracja, choć linearna i chronologicznie uporządkowana, sprawia wrażenie nieciągłej. W końcu – relacje bohaterów, sprowadzone do najbardziej wymownych gestów i sytuacji, a do tego skrajnie zrytualizowane, zdają się sztuczne i teatralne. Najwięcej niejasności nawarstwiło się wokół decyzji użycia na przemian kolorowej i czarno-białej taśmy. Zarówno Anderson, jak i jego operator, Miroslav Ondříček, tłumaczyli ją kwestiami finansowymi i technicznymi³⁸. Jednocześnie reżyser stwierdzał, że *zmiany kolorów mogłyby „stworzyć niezbędną atmosferę poetyckiej licencji” i że „trzeba sobie uświadomić, że w wyborze sekwencji nakręconych w czerni i bieli nie ma żadnego symbolizmu, nic ekspresjonistycznego czy schematycznego. Jedynie intuicja, wzór i wygoda” (to ostatnie odnosiłoby się do aspektu finansowego)*³⁹. Jednak wielu krytyków doszukiwało się tu ukrytych intencji twórczych. Jakkolwiek by było, użycie dwóch rodzajów taśmy dystansuje widza.

Jako podważenie iluzji rzeczywistości można traktować również wprowadzenie elementów surrealistycznych. Ich znaczenie wydaje się jednak donioślejsze. Anderson od samego początku filmu operuje przerysowaniami, które mają nie tyle zakłócić odbiór dzieła, ile raczej ironicznie podkreślić absurd szkolnej rzeczywistości. Wyrzewanie sedesu czy publiczne badanie intymnych części ciała uczniów mają być symbolami, syntezą pewnych mechanizmów i znaczeń, mają przemawiać właśnie przez absurdalność. I jak palenie na stosie wypchanego krokodyla można uznać jeszcze za mieszczące się w granicach rzeczywistości, tak wyciąganie kapelana z szuflady już poza te granice wykracza. Im bliżej finału, tym częściej zdarzenia są tylko tworami wyobraźni bohaterów – dotyczy to w szczególności symbolicznego zabójstwa kapelana przez Micka i samego końcowego ataku Krzyżowców. Reżyser pozostawia widzowi wybór: może potraktować finalną rewoltę jako produkt-marzenie fantazji Micka i reszty buntowników, albo też jako prawdziwą bitwę, z prawdziwą bronią i amunicją.

The Last of England

Nie jestem outsiderem. Jedyna rzecz w mojej karierze, której naprawdę żałuję to fakt, że uznano mnie za wszystko, byle nie za najbardziej tradycyjistycznego reżysera mojego pokolenia. Mam nadzieję, że to cię nie rozczaruje, ale tego właśnie pragnąłem i dlatego zrobiłem „Burzę”, która była dla mnie pasją i która

CZYJA JEST BRYTANIA



The Last of England, reż. Derek Jarman (1988)

*opowiada i podtrzymuje tradycyjne nici kultury. A jednak zrobiono ze mnie fałszywego rewolucjonistę. Im starszy jestem, tym bardziej wierzę w tradycję. Tradycję żywopłotów i łąk pełnych kwiatów – w przeciwieństwie do komercjalizacji czy destrukcji i gwałtu zadanego wsiom i miastom*⁴⁰ – tak o swojej twórczości i stosunku do kultury angielskiej mówił Derek Jarman. *The Last of England*, przez wielu uznawany za *opus magnum* reżysera, jest idealną ilustracją tych słów. Choć film ten można potraktować jako bezpośrednią odpowiedź artysty na rządy Margaret Thatcher, nie ma w nim nic doraźnego. A to dlatego, że Jarman nie mówi wprost o polityce, jest daleki nie tylko od jakiejkolwiek publicystyki, ale w ogóle odchodzi od tego, co moglibyśmy nazwać filmową prozą. Nawet kiedy bywa bardzo dosadny i brutalny – bliższy jest poezji⁴¹.

Jarman szczerze nienawidził Margaret Thatcher, reform i polityki jej rządów, stylu politycznego, a także doktryn ideologicznych Nowej Prawicy. Winił ją za pogłębiającą się przepaść między bogatymi a biednymi, za coraz silniejsze podziały społeczne, krytykował za bezwzględną wiarę w przedsiębiorczość i jednostkę. Thatcherizm miał charakter nie tylko ekonomiczny, ale także mocno ideologiczny. Ta nowa forma konserwatyzmu miała się łączyć z liberalizmem w ekonomii. *Thatcherizm miał narzucić uprzęż – neoliberalne zasady własnego interesu, indywidualizmu opartego na współzawodnictwie, „antystatyczności”, połączone z organicznymi, konserwatywnymi tematami: tradycji, rodziny i narodu, poszanowania patriarchy i porządku*⁴². Z jednej strony głosił wrogość wobec mniejszości seksualnych (co miało ukrócić permissywizm Brytyjczyków charakterystyczny dla dwóch poprzednich dekad), z drugiej wzmacniał strukturę policji, która miała bronić ładu publicznego i dyscypliny. Mit Brytanii promowany przez Thatcher, pełen imperialnego patosu, nacjonalistycznych sentymentów, wyraźnie ujawnił się w czasie wojny o Falklandy. *Wojna była ogromnie popularna; dysydenci, członkowie CND*⁴³ i inni byli kompletnie zagłuszeni. Jednocześnie

wydawało się wręcz nieprawdopodobne, że wojna o zachowanie tych tak odległych i właściwie bezwartościowych placówek, przed walkami znanych Brytyjczykom praktycznie tylko ze znaczków pocztowych, mogła nagle wskrzesić mistycyzm imperialnej wspaniałości⁴⁴. To upojenie narodu triumfem brytyjskości wystarczyło, by konserwatyści w 1983 roku po raz drugi wygrali w wyborach parlamentarnych. A jednak w ciągu rządów Thatcher liczba środowisk wrogo nastawionych do jej polityki wciąż rosła. Sytuacja społeczna w kraju była nie najlepsza. Na ulicach wybuchały zamieszki, a rząd Thatcher konsekwentnie odmawiał przyznania, że ich przyczyną jest rosnące bezrobocie i fatalna sytuacja bytowa ogromnej części niższych klas społecznych. Thatcher radziła sobie z tymi niepokojami, wysyłając przeciw protestującym coraz to nowe i lepiej wyposażone oddziały policji, bez prób podejmowania dialogu. W ciągu 10 lat społeczeństwo dramatycznie się spolaryzowało, przekreślając niegdysiejsze idee równości i bezklasowości. Ubożsi i mniej zaradni obywatele zostali umieszczeni na marginesie zdrowego (według ideologii Thatcher) społeczeństwa, gdzie przedsiębiorczość i materializm były wartościami nadrzędnymi. Zwolennicy Żelaznej Damy, którzy opierając się na statystykach produktywności i zysków, widzieli w niej uzdrowicielkę Wielkiej Brytanii, nie dostrzegali jednak spustoszenia, jakie thatcheryzm uczynił wśród pozbawionych prawa do udziału w tych zyskach.

Kino nie pozostawało obojętne na klimat społeczno-polityczny – tu również nastąpiła polaryzacja. Choć taki podział jest oczywiście pewnym uproszczeniem, z jednej strony barykady moglibyśmy ustawić produkcje, które choć otwarcie nie gloryfikowały ideologii thatcheryzmu, przez swój eskapistyczny charakter i oddalenie od współczesności wspierały go, a z drugiej – filmy mniej lub bardziej otwarcie krytykujące panujący system i porządek społeczny. Do pierwszej grupy należały filmy z nurtu *heritage films* – kostiumowe, wysokobudżetowe produkcje odwołujące się do dziedzictwa historycznego i kulturowego Wielkiej Brytanii (*Rydwany Ognia* /*Chariots of Fire*, 1981/ Hugh Hudsona, *Podróż do Indii* /*A Passage To India*, 1984/ Davida Leana czy filmy Jamesa Ivory’ego jak *Pokój z widokiem* /*A Room with a View*, 1985/, *Maurice* /1987/, *Howard’s End* /1991/). Jednocześnie gatunek ten można interpretować w kontekście konserwatyzmu, a szczególnie thatcheryzmu, jako symptom eskapizmu: widz, zwłaszcza pochodzący z klasy średniej, szukałby w tych filmach ucieczki nie tyle od codzienności, ile współczesności i wypełniających ją konfliktów społecznych⁴⁵. Wystudiowana, wystylizowana wizja przeszłości, głównie epoki edwardiańskiej, miała dostarczać współczesnemu społeczeństwu mitu prawdziwej brytyjskości. *Heritage films* nie tyle bowiem odtwarzały przeszłość, ile stwarzały ją na nowo, dostosowując do swoich o niej wyobrażeń. Przejmowały to, co dla epoki najbardziej reprezentatywne, i prezentowały jako najbardziej reprezentatywne. A jednak wszystkie te filmy portretowały warstwy wyższe, arystokrację i ich elitarną wersję tożsamości narodowej serwowały jako obowiązującą i najbardziej brytyjską, jako właściwe dziedzictwo. Ikonografia *heritage films*, kostiumy, wnętrza, język – wszystko to należało do kultury wyższych sfer i nie uwzględniało kultury warstw niższych. Oczywiście *heritage films*, idąc za wzorami literackimi, podejmowały również kwestie społeczne, takie jak tolerancja wobec homoseksualizmu (*Maurice*) czy problem wolności i egzystowania wśród konwenansów środowiskowych (*Pokój z widokiem*), ale nadal kwestie te nieodmiennie ograniczały się do życia i realiów

elit. Ponadto, jeśli nawet filmy te miały ambicję krytyki społecznej, jednocześnie estetyzowały, a przez to i fetyszowały portretowaną rzeczywistość do tego stopnia, że krytyka ta stawała się marginalna.

W opozycji do tych eskapistycznych produkcji stały kameralne, współczesne filmy realizmu klasy robotniczej portretujące i komentujące codzienną rzeczywistość i problemy społeczne ery Thatcher (*Moja piękna pralnia* /*My beautiful Laundrette*, 1985/ i *Sammy and Rosie Get Laid* /1987/ Stephena Frearsa, *List do Breżniewa* /*Letter to Brezhnev*, 1985/ Chrisa Bernarda). I chociaż wszystkie mniej lub bardziej dotyczą spraw najboleśniejszych i najbardziej charakterystycznych dla ery Margaret Thatcher – bezrobocie, bieda, rasizmu czy homofobii – żaden z nich nie zawiera otwartej, bezpośredniej krytyki polityki pani premier.

Film Jarmana, choć opozycyjny wobec ideologii i polityki thatcheryzmu, nie należał jednak do tej drugiej kategorii. Być może termin, który najlepiej pasuje do *The Last of England*, to realizm artystyczny – realistyczne pozostaje odniesienie do palących problemów tu i teraz, realizm jest widoczny nawet w sposobie portretowania przestrzeni. A jednak „obróbka” materiału, kompozycja i struktura filmu są formalistyczne, przesadnie stylizowane i bardzo odległe od typowej fabularnej i linearnej konstrukcji filmów realizmu społecznego. Co dla nas jednak najważniejsze – *The Last of England* to film-komentarz do ówczesnego stanu Wielkiej Brytanii, nawet jeśli bardzo osobisty w formie i treści. Po raz kolejny Jarman prezentuje siebie jako twórcę-tradycjonalistę przywiązanego do kultury swego kraju. Przecież większość jego dzieł to refleksje na temat różnych momentów historycznych tej samej tradycji. Czy będzie to odwołanie się do tematów elżbietańskich (adaptacje Szekspira – *Burza*, 1979, *The Angelic Conversation*, 1985; Marlowe’a – *Edward II*, 1991), czy wizualizacja do muzyki Benjamina Brittena (*War Requiem*, 1989), czy też odniesienie do kultury popularnej współczesnej Brytanii (czas punk rocka w *Jubileuszu* /*Jubileel*, 1977; teledyski do utworów „zaangażowanych” brytyjskich zespołów, takich jak The Smiths i Pet Shop Boys). I już na tym poziomie lawirowania pomiędzy kulturą wysoką a popularną można dostrzec rozdwojenie Jarmana. Tak jak Anderson, Jarman w swoich filmach wyraża rozczarowanie, poczucie oszukania przez władzę, która zniszczyła Brytanię prawdziwą, arkadyjską, nieskażoną konsumpcją i pozbawioną pocztówkowej sztuczności. Znowu pojawia się motyw buntowniczej kultury, która stoi ponad tą tradycyjną i po stronie której opowiada się twórca. *Jego zainteresowanie kulturą popularną w dużym stopniu ogranicza się do tego, co można by nazwać post-punkową kulturą uliczną, a nie do kultury produkowanej masowo, wobec której zawsze jest krytyczny, co z kolei umiejscawia go w sferze tradycyjnej „angielskiej” podejrzliwości wobec kultury masowej i „amerykanizacji” (...)*⁴⁶. Jarmanowi bliska jest kultura wyrzutków – odrzuconych ze względu na swoją nieprawomyślność czy „niewłaściwą” orientację seksualną. To w tym świecie banitów brytyjskość ma jeszcze swoją kryjówkę. W przeciwieństwie do bohaterów Andersona, wpisanych w reprezentowaną przez szkołę oficjalną rzeczywistość Brytanii, postacie z filmu Jarmana są od niej zupełnie odcięci. Tu podział jest wyraźniejszy, władza mocniejsza, a buntownicy zrezygnowani. Żadna rebelia nie wchodzi w rachubę – Jarman nie porywa się na rewoltę, ukazuje już tylko apokalipsę.

Anglia epoki thatcheryzmu to według Jarmana ziemia jałowa – świat, w którym życie umarło. Po pustych, industrialnych przestrzeniach pełnych odpadów, rdzewiejącego żelastwa i betonowych ruin snują się wycieńczone, złamane postaci – ostatni z Anglików. „Porządku” zaś strzegą brutalni, ukryci pod kominiarkami funkcjonariusze wojska i policji. Nie ma tu żadnej opowieści, fabuły, jedynie impresje, które składają się na reżyserską diagnozę dla kraju. Oglądamy więc sceny-symbole; czasem symbole apokalipsy, czasem utraconego raju. Widzimy chłopaka w skórzanej kurtce masturbującego się nad kopią obrazu Caravaggia, by w końcu utknąć w kącie jakiegoś opuszczonego budynku ze strzykawką i butelką wódki. Inny mężczyzna, w białej koszuli, zrozpaczony włóczy po betonowych hałdach, by zginąć z rąk policyjnego plutonu egzekucyjnego. Grupa ubranych w łachmany wyrzutków kuli się pod lufami pilnujących ich żołnierzy. Nagi mężczyzna kłęczy w błocie histerycznie rwąc kawałki kalafiora i wpychając je sobie do ust. W opustoszałej hali dziewczyna (Tilda Swinton) bierze ślub w białej sukni a obok, w wózekczku, leży przykryte gazetami jej dziecko (nagłówki gazet mówią o wojnie na Falklandach); po chwili zaś tańczy przy ogniu, na pustkowiu, rozpaczliwie rozrywając swój ślubny strój. Nawet osiedla domków i fabryki wieją pustką – okna są zabite deskami, podwórka zdewastowane i pełne śmieci, nie widać żadnej żywej istoty. Widzimy zamieszki, płonące domy, słyszymy syreny. Z offu dobiegają apokaliptyczne słowa: *Czarny mróz chwyta lipiec za gardło. O świecie zasłaniany szczelnie zastłony i marzniemy przy zimnych kominkach. Bogowie opuścili nasz dom, nikt nie pamięta kiedy. O makach i kaczeńcach dawno zapomniano (...). Wiosna pokryła pola arsenikową zielenią. Tego roku dęby umarły. Na zielonych wzgórzach żałobnicy oplakują upadek Anglii.* Społeczeństwo, jest skrajnie podzielone. Są banici i władza; karani i nadzorujący. Jest oczywiste, że reżyser stoi po stronie tych pierwszych. Oni mają twarze, na których mogą malować się emocje. Oni też stają się ostatnimi Anglikami, tymi, którym odebrano kraj, by wydać go na pastwę faszystowskich władz (w ścieżce dźwiękowej kilka razy słysząc fragmenty przemówień Hitlera i skandowane jego nazwisko zestawione z wizerunkiem brytyjskich żołnierzy w kominiarkach). Ich domeną jest więc to, co zniszczone, a ich rajem utraconym – wspomnienia.

Jarman przeplata materiał autorski fragmentami domowych filmów swego ojca i dziadka. Możemy więc zobaczyć uśmiechniętą babcię przy stole, możemy oglądać małego Dereka, jak bawi się z mamą i siostrą w ogrodzie pełnym kwiatów. W przeciwieństwie do zdjęć samego reżysera, utrzymanych zwykle w szarościach i zgaszonych barwach, często po prostu czarno-białych, zdjęcia archiwalne autorstwa ojca są nasyczone intensywnymi kolorami. Zieleń jest soczysta, kwiaty krwistoczerwone, a niebo błękitne. Podobny klimat mają też ujęcia Tildy Swinton na łące – dziewczyna uśmiecha się w pełni lata, nie ma w niej żadnego przeczucia nadchodzącego zniszczenia. Być może właśnie te zestawienia – straszliwej, przynębiającej współczesności i pełnej słońca przeszłości – najlepiej oddają tradycjonalizm Jarmana. Przeszłość to dzieciństwo, ogród, a przede wszystkim niewinność. To Arkadia – właściwa kraina brytyjskości, utracona przez chciwość, wszechobecny konsumpcjonizm. W obrazach współczesności brak nie tylko kolorów, ale natury w ogóle. Reżyser portretuje pejzaż industrialny bądź postindustrialny, skażony. Jedynym przypomnieniem minionego świata i jego niewinności jest chłopak w skórzanej kurtce grający na fletni Pana, ktoś, kto kołysze się na

huśtawce nad wodą. Jest jeszcze magia – tajemniczy taniec postaci w baletowej paczce, mag w wysokiej, stożkowej czapce przechadzający się z pochodnią po ciemnych korytarzach. Jarman wielokrotnie przywołuje w swoich filmach motyw magii i alchemii. Choć Gray Watson odnosi te zainteresowania artysty do jego fascynacji zamkniętymi, sekretnymi społecznościami, a te z kolei odnosi do doświadczenia egzystowania w mniejszości seksualnej⁴⁷, można też stwierdzić, że wypływają one z zaciekawienia elżbietańskimi motywami alchemicznymi, a zwłaszcza osobą Johna Dee, astrologa i miłośnika magii, żyjącego na dworze Elżbiety I⁴⁸. Za Watsonem można też powtórzyć, że wizje Jarmana są bliskie wizjom Williama Blake’a, zwłaszcza jeśli chodzi o personifikację Brytanii – Wielkiego Albionu, który jest bardziej bytem kosmicznym niż materialnym – to *prawdziwy (androgyniczny) Kosmiczny Człowiek, obraz doskonałości i pełni, który upadł (został złamany) i musi zostać przywrócony (przywołany z powrotem do istnienia)*⁴⁹. W ten sposób Watson wpisuje motyw odrodzenia Brytanii w porządek odkupienia w ogóle.

Przeszłość nie jest jednak potraktowana bezkrytycznie. Wśród zdjęć archiwalnych oglądamy też sceny załadowywania bomb do samolotów, panoramę baz wojskowych sfilmowanych z lotu ptaka, a potem materiały przedstawiające parady mieszkańców kolonii brytyjskich i hinduskich służących obsługujących swych brytyjskich „panów”. I tu po raz kolejny ujawnia się ambiwalencja artysty – z jednej strony gloryfikuje on swoją „Anglię”, czystą i prawdziwą, a odrzuca jej ciemniejsze oblicze jako destrukcyjne, pełne pychy i siłą rzeczy fałszywie brytyjskie. Jak pisze Sarah Street, „*The Last of England*” to dialog pomiędzy latami 40. a współczesnością, próba odświeżenia nędzy tych wartości, za które w czasie II wojny światowej walczył ojciec Jarmana⁵⁰. Ten sam moment historyczny, stan narodu, ma dwie strony – jedna działa destrukcyjnie na drugą. Stąd też uczucie oszukania – kraj został odebrany jego prawowitym mieszkańcom, a oni sami zostali nazwani wyrzutkami. To oni są owymi Ostatnimi z Anglików – tak jak para z obrazu Forda Maddoxa Browna, do którego odnosi się tytuł filmu. Widzimy na nim odbijającą od brzegu łódź, a w niej kobietę i mężczyznę patrzących w stronę oddalającego się łądu. W ich twarzach można wyczytać ten sam smutek, rozczarowanie i już rodzącą się tęsknotę, które zobaczyć można i w filmie Jarmana.

Odrzuceni nie mają głosu – mówi za nich sam reżyser w tych kilku poetyckich monologach, które zastępują nieobecne tu dialogi. *Widziałem najlepsze umysły mojego pokolenia zniszczone szaleństwem. Głodne, histeryczne, nagie. Nie z hukiem, lecz ze skowytami. Zbieraliśmy śmieci wyrzucone z waszych wymarzonych domów, przetrząsaliśmy strzępki waszego życia i gnieździiliśmy się przy waszych wypalonych kominkach. Wasz świat, pilnie pracując nad swoim własnym zniszczeniem, konserwując maszynę zysków, stanął z cichym trzaskiem, nie z hukiem.* Po jednej stronie są ci, którzy korzystają z podziału – ci z drugiej muszą żyć na banicji, nawet jeśli do nich powinna należeć Brytania, nawet jeśli są jej najlepszymi umysłami.

Nie tylko ludzie zostali zniszczeni, dewastacji uległ sam kraj. Przyczyną był oczywiście reżim thatcheryzmu wspierający mit imperializmu, rozbięcie Brytanii na dwa światy – biedny i bogaty, a także skomercjalizowanie tego, co niegdyś było istotą brytyjskości. W książce-pamiętniku opisującym produkcję *The Last of England*, będącej zresztą doskonałym dopełnieniem filmu, Jarman pisze: *W ciągu mojego krótkiego życia widziałem, jak komercjalizacja niszczyła pejzaż, a zniszczenie to było tak zupełne, że pozostałe fragmenty zachowano jak w muzeum. Możesz to*

dostrzec, jadąc przez kraj i odwiedzając „zachowane” miejsca; nagle widać żywopłoty, drzewa na polach, a jeśli będziesz miał szczęście, zobaczysz też jaskry na łąkach. Tutaj, w tych małych hrabstwach, krajobraz jest zrujnowany. Jedzie się przez małe miasteczka, z których, jeśli mają historię, jak Rye, zrobiono miasteczka „historyczne” – pospiesznie przerabiane na pocztówkowe obrazki własnej przeszłości⁵¹. Dlatego pejzaż arkadyjski tu nie istnieje; zmienił się w postindustrialny, apokaliptyczny obraz rozkładu i spustoszenia. Zamiast zieleni mamy beton, rdzewiejące żelastwo i opuszczone przestrzenie. Jedynym wspomnieniem arkadyjskiego rajów jest ów barwny ogród zachowany na taśmie z przeszłości. Życie umiera, a jego ostatnim przejawem są właśnie owi banici snujący się po zgłiszczach – wojsko i policja, tak mocno przypominający terrorystów, zamiast ładu wprowadzają chaos.

Dwie sceny wydają się w *The Last of England* kluczowe – seks młodego mężczyzny i żołnierza na brytyjskiej fladze i taniec Tildy Swinton w ślubnej sukni. Pierwsza z nich jest niezwykle dobitna – dla wielu nawet obrazoburcza. Oto młody chłopak, najpewniej jeden z wyrzutek, wlewa w siebie morze wódki, po czym rozbiera się i zupełnie nagi zaczyna całować się i kochać z żołnierzem w wojskowym kombinezonie i z kominiarką zasłaniającą twarz. Tarzają się na podium (albo sarkofagu) osłoniętym flagą brytyjską, a wokół walają się puste butelki. To dziwne połączenie odrzuconego i nadzorującego ma w sobie coś rozpaczliwego. Nie ma tutaj unii, jest raczej próba wzięcia w posiadanie (korespondująca ze sceną z chłopcem i obrazem Caravaggia). Ten gest zbezczeszczenia brytyjskiej flagi, narodowej świętości, może być symbolem jednoczesnego odrzucenia i tęsknoty. To także sygnał wściekłości Jarmana i jego nonszalancka odpowiedź na represję ze względu na seksualność. Jeśli odnieść się do Andersona, możemy też przywołać analogiczne sprofanowanie emblematów brytyjskości. Obrazoburczość przynależy do buntu, bunt zaś, przynajmniej w wersji Jarmanowskiej, jest z kolei pragnieniem powrotu do stanu „sprzed”, jest paradoksalnie konserwatywny, bo gloryfikuje tradycję. Oczywiście tradycję arkadyjską, otwartą dla wszystkich, a nie hermetyczną i dzielącą tradycję imperialnego mitu. Mitu, który dziś już nie przystaje do rzeczywistości i staje się trawestacją samego siebie.

Scena tańca Tildy Swinton, tak jak i sama postać przez nią kreowana, wydają się najbardziej kluczowe dla filmu. Najpierw widzimy Swinton w scenie ślubu – groteskowe druhnny, czyli przebrani za nie brodaci mężczyźni, dziecko przykryte gazetami z wymownymi nagłówkami, a w końcu sama panna młoda – balansująca między szczęściem a niepewnością. Można ów ślub potraktować jako kontrpunkt dla pełnego przepychu ślubu księcia Karola i księżnej Diany z 1981. Można też spojrzeć szerzej i potraktować ową pannę w bieli jako samą Brytanię wydawaną za kogoś, za kogo wychodzić wcale nie chce. Swinton pojawi się jeszcze w dwóch kontekstach, które wspierałyby taką interpretację. Widzimy ją w pełnym nasyconych barw sielskim ogrodzie obok mężczyzny w białej koszuli, który ma zostać stracony. Ona przychodzi z Arkadii, jej uroda jest ucieleśnieniem niewinności, jej czuła obecność przy straceńcu legitymizuje jego racje. Jest między nimi bliskość i spokój, których brak tak mocno odczuwa się w całym filmie. W scenie zaślubin dziewczyna pozuje do zdjęć i co chwila niespokojnie zagląda do wózecka z dzieckiem. Nie jest dobrą modelką, źle jej wychodzi udawane szczęście, nawet jeśli naprawdę chce je poczuć. Chwilę później oglądamy ją samotną, tańczącą przy ogniu; za nią rozciąga się pustka. Swinton rwie suknię,

tańczy, ale jej taniec przypomina rozpaczliwy lament (wrażenie to podsyca jeszcze przejmujący głos Diamandy Galas). To kulminacja całego filmu. Beznadzieja obecna w każdej scenie tu zostaje oplakana i wykrzyczana. Sam Jarman sugeruje, że taniec ten, to *rozrywanie złudzeń*⁵². I jak dalej pisze Hill: *Wskazuje na odrzucenie zarówno fałszywego „nacionalizmu” i szowinizmu zainspirowanego królewskim ślubem i wojną o Falklandy, jak i rozpełzającego się autorytaryzmu państwa, w którym nie sposób odróżnić żołnierzy i terrorystów. W tym sensie taniec może być odczytany jako pełen mocy obraz buntu, wyzwolenie tego, co Jarman nazywa „elementarnymi siłami” w proteście wobec śmierci, destrukcji i braku miłości, które film opisuje*⁵³. Jeśli zaś przyjmujemy, że Swinton jest symbolem Brytanii, scena ta mówi nam, że to ona sama nie godzi się na taki stan rzeczy – podobnie jak Elżbieta II z *Jubileuszu* przerażona Anglią AD 1977, którą dane jej było zobaczyć. Prawdziwa Brytania jest miłością, a kraina, w jaką ją zamieniono, jest tej miłości pozbawiona. Tak więc Brytania pani Thatcher, z jej okrutnym upodobaniem do demonstracji siły (dialog kobiety w czerni z żołnierzem: – *Podobało Ci się na Falklandach?* – *Tak, proszę pani.* – *Gotowy na następne?*), to jedynie atrapa, fałszywa wersja tej prawdziwej. Ostatnia scena bezpośrednio przywołuje obraz Browna – płynie łódź z ostatnimi Anglikami. Na ich ucieczkę można spojrzeć pesymistycznie – w kraju nie zostaje już nikt, jest on skazany na śmierć. A jednak ci, którzy odpłyną, przetrwają – a wraz z nimi ich kraj.

Jarman przeciwstawia się oficjalnemu mitowi brytyjskości również formą filmu. Jako zagorzały przeciwnik fabularnego kina wysokobudżetowego i miłośnik kameralnych, domowych filmów i eksperymentów formalnych, tworzy obraz-kolaż – fragmentaryczny, odrzucający jakąkolwiek tradycyjnie pojętą narrację i linearność. Reżyser zestawia ze sobą różne rodzaje taśm, posługuje się materiałami archiwalnymi obok swoich, autorskich, stosuje różnorodne filtry, soczewki, w końcu wykorzystuje możliwości różnego tempa naświetlania i projekcji taśmy. *The Last of England* przypomina jego prace plastyczne z tego okresu (proces ich tworzenia możemy też zobaczyć w samym filmie) – obrazy-instalacje: różnorakie przedmioty naklejone na tło pokryte grubą warstwą farby. Rejestrowany przez Jarmana świat nie jest jednak anonimowy – dzięki rekwizytom umiejscawia go w konkretnym czasie i miejscu. Dzięki temu film, choć może być postrzegany jako wizja uniwersalna, jest jednak komentarzem bardzo konkretnej rzeczywistości. Nie ma tu dialogów, nie ma relacji przyczynowo-skutkowych, są znaki, które tworzą znaczenie. Dla Michaela O’Preya kino Jarmana to rodzaj kina „gestu”, które nie polega na narracji i postaciach tak, jak na scenach gestu, który wiąże się z typizacją, zewnętrznym zachowaniem, fizjonomią aktorów i wykorzystaniem symbolu⁵⁴. Znowu więc pojawia się Brecht i strategie dystansowania widza. Tak typowe również w przypadku reżysera *The Last of England*, któremu nie zależy na „wciągnięciu” widza w swój film, na manipulowaniu odbiorcą, ale na nawiązaniu z nim prawdziwego dialogu.

To także forma buntu przeciw tendencjom obowiązującym w kinie brytyjskim lat 80., zwłaszcza wspomnianym *heritage films* i wielkim produkcjom mającym schlebować masowemu gustowi i wspierać retorykę władzy. Chodziło tu nie tylko o kwestie artystyczne, ale też ideologiczne – krytykował na przykład filmy Davida Puttnama jako *kinu nowej prawicy, płytkie, oportunistyczne, brzydkie i stawiące zdradę ideału opieki nad słabszymi*⁵⁵. Nie ma tu miejsca na rozważania na temat stosunku Jarmana do systemu finansowania filmów w Wielkiej Brytanii.

Wystarczy jednak wspomnieć, że jego postawa była więcej niż radykalna – radykalizm zaś wynikał z faktu, że film traktował jako formę sztuki wysokiej, którą sprowadza się do pojęć rynkowych (*Wszyscy mówią o „przemysle” filmowym. Nigdy nie byłem przemysłowcem i nie wychowano mnie na przemysłowca*⁵⁶). Zagrożenia widział przede wszystkim w niepowstrzymanej dominacji produkcji i standardów amerykańskich, w nieprzystawalności brytyjskich filmów do rzeczywistości i w kryteriach opłacalności, które dane dzieło musi spełniać. Nic więc dziwnego, że jego prace świadomie i ostentacyjnie były realizowane przy bardzo niewielkich budżetach, a pod względem produkcyjnym bardziej przypominały filmy domowe, rodzinne. To podkreślanie wspólnotowości przy realizacji filmów z pewnością stanowiło kolejny sposób przeciwstawiania się alienacyjnemu indywidualizmowi thatcheryzmu – ekipa filmowa jest jak rodzina.

„Rodzinność” jego twórczości jest bardzo widoczna w formalnej warstwie jego dzieł – najbardziej jaskrawym przykładem jest tu oczywiście wykorzystanie kamery Super 8, która nadaje obrazowi specyficzny, ciepły charakter, zmiękcza kształty i nasycą kolory. Brak mu „oficjalności” i profesjonalności obrazu z taśmy 35mm. Materiał nakręcony przypomina właśnie filmy domowe, rejestrujące prywatną przestrzeń. Kojarzyć się też może z obrazem malarskim, w którym większą rolę odgrywa zachowanie klimatu niż wierność rzeczywistości i czystość obrazu. I tu ujawnia się paradoks postawy samego twórcy: pragnie powrotu do tradycji, ale obcy mu jest gładki tradycjonalizm filmów *heritage*; polityczność jego filmów ujawnia się przez ich „rodzinność”; miłość i ciepło, którymi chce nasycić swoje filmy, jest sposobem wyrażania nienawiści wobec systemu, który tę miłość i ciepło neguje; zatrzymanie kamery w przestrzeni prywatnej jest wyzwaniem rzuconym zakłamej sferze publicznej.

Ujawnia się tu również ambiwalencja Jarmana. Oto artysta, którego filmy zdają się przepełnione duchem anarchizmu, mówi: *Pomysł, że moje poglądy są anarchistyczne, jest zupełnie niewłaściwy. Pomiędzy staroświeckimi a nowymi konserwatystami jest ogromna przepaść – ja jestem staroświecki (...)*⁵⁷. Czy jednak do końca można mu wierzyć? Czy tradycjonalizm albo nawet konserwatyzm wykluczają buntowniczość? Na pewno nie w przypadku Jarmana, dla którego brytyjskość zdaje się świętością zbezczeszczoną przez prawicowych uzurpatorów. Owszem, przeciwstawia się wszystkiemu, co normatywne czy autorytarne (tego wymagało chociażby jego zaangażowanie w walkę o prawa gejów w epoce thatcheryzmu), lecz cechy negatywne przypisuje tylko owym uzurpatorom, prawdziwą brytyjskość pozostawiając czystą i bezgrzeszną.

Jarman, bez względu jednak na to, jak głośno deklarowałby swój sprzeciw wobec panującego stanu rzeczy, tak jak wcześniej Anderson, nie potrafi uciec przed pewnym urokiem swego „wroga”. Albo też nie umie oprzeć się artyście, który nieustannie się w nim odzywa. *The Last of England*, nawet jeśli mówi o upadku i apokalipsie, jest filmem przede wszystkim pięknym. Kamera z lubością rejestruje i dewastację, i opuszczenie, i brutalność. Ukazując opuszczone, zaśmiecone osiedla, zatrzymuje się na igrających promieniach słońca pomiędzy sztachetami zniszczonych parkanów. Z fascynacją bada fakturę betonowych ruin i z pietyzmem komponuje kadry z uzbrojonymi żołnierzami przy ognisku. Nawet wybitnie naturalistyczna scena z nagim mężczyzną na śmietniku jest estetyzowana i wycyzelowana, a pejzaże nadrzeczne do złudzenia przypominają malarskie

nokturny Jamesa McNeila Whistlera. Patos obecny w sekwencji kolonialnych wspomnień, choć jest wyraźnie ironiczny, nie przestaje być patosem. Jarman jest artystą, malarzem, Brytyjczykiem zakochanym w kulturze swego kraju – krytyka części tej tradycji musi więc być dwuznaczna. Dwuznaczna jest też nostalgia *The Last of England*: tęsknota za przeszłością musi objąć całą przeszłość – jej chlubne i niechlubne oblicza. Jarman chce jednak rozliczenia, a to może przyjsć jedynie wtedy, gdy zachowa się pełną świadomość historii.

Czyja jest więc Brytania? Czy przynależy do królowej Elżbiety i wyznawców imperialnego mitu? Czy może jest domeną buntowników, którzy pragną po prostu powrotu do Arkadii? Ostatecznie, jak na ironię, dzieła filmowych rewolucjonistów stały się częścią kanonu tej samej kinematografii co filmy z nurtu *heritage* i wielkie produkcje historyczne. Dziś równie brytyjskie jest to, co konserwatywne, jak i to, co anarchistyczne. Być może więc Brytanii nie należy traktować jako punktu, ale raczej jako przestrzeń rozciągającą się między tymi dwoma biegunami. A tylko od widza zależy, po czyjej będzie stronie. Nie znaczy to, że rewolucja zostaje oswojona i spacyfikowana, ale że pozostaje żywa i jest możliwa w każdych warunkach – więcej, jest warunkiem wiecznego odradzania się świata.

KAROLINA KOSIŃSKA

¹ Dziś można tu dodać jeszcze ogromną rzeszę imigrantów ze Wschodniej Europy.

² M. Bracewell, *England Is Mine. Pop Life In Albion from Wilde to Goldie*, London 1997, s. 4.

³ Tamże, s. 15.

⁴ Tamże, s. 27.

⁵ Tamże, s. 13.

⁶ Jonathan Hacker, David Price, *Take 10. Contemporary British Film Directors*, Oxford 1991, s. 257.

⁷ A. Aldgate, J. Richards, *Best of British. Cinema and Society from 1930 to the Present*, London 1999, s. 203.

⁸ K. O. Morgan, *The Twentieth Century*, w: *The Oxford History of Britain*, red. K. O. Morgan, Oxford 1993, s. 644.

⁹ M. Bracewell, dz. cyt., s. 155.

¹⁰ A. Aldgate, J. Richards, dz. cyt., s. 204.

¹¹ Cyt. za E. Hedling, *Lindsay Anderson. Maverick Film-maker*, London 1998, s. 89.

¹² Z ang. bicz lub bat albo też członek grupy wyznaczony do jej nadzorowania. Jednak polska wersja językowa filmu nie używała tego terminu ani też nie podawała żadnego tłumaczenia.

¹³ Właśnie Krzyżowcami (Crusaders) Anderson nazwał rebeliantów w *Jeżeli...* – tak też miał pierwotnie brzmieć tytuł filmu.

¹⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1996.

¹⁵ E. Hedling, dz. cyt., s. 83.

¹⁶ E. Sussex, *Lindsay Anderson*, London 1969, s. 79.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 83.

¹⁹ Cyt. za: E. Hedling, dz. cyt., s. 87.

²⁰ G. Lambert, *Mainly About Lindsay Anderson. A Memoir*, London 2000.

²¹ E. Hedling, dz. cyt., s. 88.

²² S. Street, *British National Cinema*, London and New York, 1997, s. 89.

²³ Cyt. za: tamże, s. 89.

²⁴ W tym miejscu warto przytoczyć wspomnienie Gavina Lamberta, który pamięta, jak Lindsay, jeszcze w szkole podstawowej, złożył deklarację, pisząc na szkolnej ławce: „I REBEL”. G. Lambert, dz. cyt., s. 26.

²⁵ J. Hacker, D. Price, dz. cyt., s. 35.

²⁶ E. Sussex, dz. cyt., s. 89.

²⁷ M. Bracewell, dz. cyt., s. 41.

²⁸ Mówił o sobie: *Są dwa oblicza mego charakteru. Męski-kobiecy. Konwencjonalny-indywidualny. Szczery-artystyczny. Odziedziczony-swój własny. Przeciętny-nadzwyczajny. Wyrosły z klasy średniej-intelektualista*. Cyt. za: G. Lambert, dz. cyt., s. 30.

²⁹ E. Sussex, dz. cyt., s. 75.

³⁰ A. Higson, *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*, w: *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, red. L. Friedman, s. 109. Cyt. za: E. Hedling, dz. cyt., s. 91.

KAROLINA KOSIŃSKA

- ³¹ E. Hedling, dz. cyt., s. 91.
- ³² G. Lambert, dz. cyt., s. 12. Lambert, który zresztą chodził z Andersonem do szkoły, wspomina ją jednak zupełnie inaczej – jako symbol represji i koszmar, który jednak jest o tyle przydatny, że przygotowuje na okropieństwa i przykrości tego świata.
- ³³ E. Sussex, dz. cyt., s. 68.
- ³⁴ J. Gelmis, *Lindsay Anderson*, w: *The Film Director as Superstar*, New York 1970, s. 104. Cyt. za: E. Hedling, dz. cyt., s. 92.
- ³⁵ A. Aldgate, J. Richards, dz. cyt., s. 208.
- ³⁶ L. Anderson, *School to Screen*, „Observer”, 15.12.1968, cyt. za: E. Hedling, dz. cyt., s. 83.
- ³⁷ E. Sussex, dz. cyt., s. 91.
- ³⁸ Gdyby scena w katedrze miała być kręcona w kolorze, zbyt mało światła w pomieszczeniu mogłoby zaszkodzić jakości obrazu.
- ³⁹ Cyt. za: E. Hedling, dz. cyt., s. 100.
- ⁴⁰ J. Hacker, D. Price, dz. cyt., s. 255.
- ⁴¹ Sam reżyser wielokrotnie tak właśnie swój film określał, m. in. w: J. Hacker, D. Price, dz. cyt., s. 246.
- ⁴² J. Hill, *British Cinema in the 80s*, Oxford 1999, s. 8.
- ⁴³ CND – Campaign for Nuclear Disarmament (Kampania na rzecz rozbrowienia nuklearnego).
- ⁴⁴ K. O. Morgan, *The Twentieth Century (1914 – 1991)*, w: *The Oxford History of Britain*, dz. cyt., s. 655.
- ⁴⁵ S. Street, *British National Cinema*, London 1997, s. 104.
- ⁴⁶ J. Hill, dz. cyt., s. 155.
- ⁴⁷ G. Watson, *An Archaeology of Soul*, w: *Derek Jarman: A Portrait. Artist, Film-maker, Designer*, London 1996, s. 43.
- ⁴⁸ John Dee pojawia się choćby w *Jubileuszu*, kiedy przenosi swoją królową w czasie, by mogła zobaczyć, jak potoczyły się losy jej królestwa.
- ⁴⁹ G. Watson, dz. cyt., s. 44. Określenie „przywołany z powrotem do istnienia” jest niepełnym tłumaczeniem określenia *re-membered*, które znaczy zarówno „przypomniany”, jak i na nowo złączony w całość.
- ⁵⁰ S. Street, dz. cyt., s. 183.
- ⁵¹ D. Jarman, *Kicking the Pricks*, London 1996, s. 138.
- ⁵² D. Jarman, *Home Movie Man*, s. 41, cyt. za: J. Hill, dz. cyt., s. 159.
- ⁵³ J. Hill, dz. cyt., s. 159.
- ⁵⁴ M. O’Pray, *Fierce Visions: Derek Jarman*, *Art Monthly*, nr 117, June 1988, s. 35. cyt. za: J. Hill, dz. cyt., s. 158.
- ⁵⁵ J. Hacker, D. Price, dz. cyt., s. 235.
- ⁵⁶ Tamże.
- ⁵⁷ Tamże, s. 257.



The Last of England, reż. Derek Jarman (1988)