

Film historyczny – kino narodowe

Krótką historia brytyjskiego filmu historycznego

JAMES CHAPMAN

Film historyczny jest od wielu dekad jednym z wiodących gatunków w kinie brytyjskim, ale przedmiotem metodycznych badań filmologów i kulturoznawców stał się zgoła niedawno. Zakres i opasłość współczesnego piśmiennictwa naukowego na ten temat definitywnie przekreśla odważną, ale i nie dość rozważną tezę Alana Lovella, że cały ów gatunek filmowy *śmiało można pominąć, jako że nie ma w sobie nic, co zasługiwałoby na osobne zainteresowanie*¹. Obecnie film historyczny stanowi zasadniczy punkt odniesienia dyskusji dotyczących ekonomicznej i kulturowej wydolności kina brytyjskiego, wykorzystywania historii jako narzędzia propagowania panujących ideologii, a także roli tego gatunku w swoistej wojnie gustów, jaką toczy na ogół nawet średnio ambitna krytyka z upodobaniami szerokiej publiczności². Zagadnienia te w znacznej mierze wyparły raczej jałową, a miedloną od samych początków filmu historycznego kwestię autentyczności czy też adekwatności dzieł tego gatunku, jeśli nawet w krytyce powszedniej nadal często wysuwa się zarzut, że dany film historyczny jest fałszywym czy też nieadekwatnym przedstawieniem przeszłości, czego przykładem są recenzje choćby *Elizabeth* (reż. Shekhar Kapur, 1998).

W niniejszym szkicu pragnę zastanowić się nad miejscem filmu historycznego w kontekście narodowego kina brytyjskiego. Sama kategoryzacja tego zagadnienia nie jest wolna od problemów. Na przykład: jakie są kryteria filmu historycznego? Termin „film historyczny” jest jedną z kilku nazw – inne to m.in. „film kostiumowy”, „film z epoki” i „kino dziedzictwa” – stosowanych w odniesieniu do filmów, których narracja w całości bądź w części jest osadzona w przeszłości. Znaczenie wszystkich tych nazw jest sporne, zwłaszcza zaś znaczenie wyrażenia „kino dziedzictwa”, będącego raczej kategorią krytyczną niż formułą, która miałaby szersze zastosowanie w samej branży filmowej. Określenie „kino dziedzictwa” pojawiło się w dyskursie krytycznym w latach 80., kiedy służyło za etykietkę mody na takie adaptacje dzieł literackich, jak *A Passage to India* (*Podróż do Indii*, reż. David Lean, 1984), *A Room With A View* (*Pokój z widokiem*, reż. James Ivory, 1986) i *A Handful of Dust* (*Garść pyłu*, reż. Charles Sturridge, 1987), z tym że następnie stosowano je retrospektywnie do dzieł sprzed 1980 roku, by objąć nim nawet niektóre filmy z czasów kina niemego, jak choćby *Comin' Thro' the Rye* (reż. Cecil Hepworth, 1923)³. Choć niektórzy badacze nazwę „film historyczny” odnoszą do wszelkich obrazów osadzonych w przeszłości, to częstsza jest postawa, zgodnie z którą na miano to w sensie

właściwym zasługują wyłącznie filmy odwołujące się do rzeczywistych zdarzeń lub postaci z historii. Taka definicja wyklucza z zakresu tego terminu osadzone w przeszłości opowieści fikcyjne, jak choćby kostiumowe melodramaty kręcone w latach 40. w wytwórni Gainsborough, czy takie adaptacje dzieł literackich z epoki, jak *Tom Jones* (reż. Tony Richardson, 1963) lub *The Go-Between* (*Poślaniec*, reż. Joseph Losey, 1971). Brytyjskie kino historyczne skłania się na ogół ku biografii najważniejszych bohaterów historii narodowej (królów, królowych, mężów stanu, odkrywców, żołnierzy) bądź ku fabularyzowanym rekonstrukcjom słynnych wydarzeń, jak choćby obrona Rorke's Drift (*Zulu* /*Zulus*, reż. Cy Endfield, 1964), czy też katastrofa Titanica (*A Night to Remember* /*Pamiętna noc*, reż. Roy Ward Baker, 1958) ⁴.

Jeszcze bardziej kontrowersyjne jest pojęcie kina narodowego. Termin „kino narodowe” w tradycyjnym i niebudzącym zastrzeżeń znaczeniu odnosi się po prostu do wszystkich filmów powstałych w danym państwie narodowym, ale tak rozumiany przestaje być użyteczny w epoce nie tylko koprodukcji dwu lub więcej krajów, ale i produkcji „europejskich” („Europuddings”): konsorcja europejskie finansowały na przykład zarówno *Land and Freedom* (*Ziemia i wolność*, reż. Ken Loach, 1995), jak i *To Kill A King* (*Zabić króla*, reż. Mike Barker, 2003). Już w latach 50. i 60., po tym, jak wytwórnie hollywoodzkie zainwestowały w Wielkiej Brytanii, za wieloma filmami produkcji brytyjskiej stały dolary amerykańskie. Ponadto wiele obrazów na temat historii brytyjskiej powstało za granicą, zwłaszcza w latach 30, gdy w Hollywood panowała moda na filmy o Imperium Brytyjskim ⁵. Bardziej złożoną i wyrafinowaną koncepcję brytyjskiego kina narodowego wypracowali uczeni Andrew Higson i John Hill ⁶. Podejście to zrywa z ortodoksyjną historią kina brytyjskiego, ujmowaną w kategoriach znaczących ruchów i okresów artystycznych – epoki dokumentalistów, kina „ambitnego” z połowy lat 40., Ealing, *free cinema*, nowej fali, Woodfall, kina dziedzictwa narodowego z lat 80. i 90. – a zamiast tego rozpatruje filmy brytyjskie w kontekstach ekonomicznym i kulturowym. W ten sposób pojęcie brytyjskiego kina narodowego ogarnia stan i strukturę brytyjskiego przemysłu filmowego (nie tylko produkcji, ale i rozpowszechniania oraz samej prezentacji), obieg filmowy (nie tylko filmów brytyjskich, ale i zagranicznych, zwłaszcza amerykańskich), związane z kinem dyskursy krytyczne i kulturowe (nie tylko recenzenckie, ale i marketingowe), wreszcie i same przedstawienia (treść, temat i styl filmów ze szczególnym uwzględnieniem sposobu kształtowania tej tak trudno uchwytej struktury, którą nazywamy „tożsamością narodową”). Właśnie ów aspekt przedstawieniowy jest z reguły najbardziej problematyczny, ponieważ istotne tu aspekty tematyki filmów (narodowość, klasa społeczna, płeć społeczna, etniczność) jako takie „nie istnieją” w sensie empirycznym, lecz same są tworam i ideologicznymi i kulturowymi, kształtowanymi przez wiele czynników ekonomicznych, instytucjonalnych, politycznych i społecznych, podczas gdy struktura i ekonomia polityczna przemysłu filmowego jest wyraźnie uchwytna, a postawy kulturowe i estetyczne reżyserów są stosunkowo łatwe do rozpoznania.

Nigdzie nie widać tego lepiej niż na obszarze reprezentacji czy też konstrukcji tożsamości narodowej. Niewielu badaczy uzna dziś bez zastrzeżeń dziewiętnastowieczną ideę, że tożsamość narodowa jest zjawiskiem znaturalizowanym bądź że istnieją pewne wrodzone cechy „brytyjskie”, konstytuujące coś, co nazywamy

„charakterem narodowym”. Jednocześnie wytaczany przez lewicę intelektualną argument, że tożsamość narodowa jest najzupełniej sztuczną ideologią, propagowaną przez elity rządzące w celu umacniania spójności społeczeństwa i jego lojalności w stosunku do państwa narodowego, nie jest już tak przekonujący jak dawniej. Zamiast tego dzisiejsi badacze skłonni są raczej, w ślad za Benedictem Andersonem i jego koncepcją „wspólnot wyobraźni”, uważać większość form tożsamości za „konstrukty” wytworzone przez historię, geografę, politykę, instytucje i kulturę. Zwłaszcza historycy zaczęli zwracać baczną uwagę na rolę kultury popularnej, w tym filmu, w tworzeniu zespołów wspólnych idei i wartości. Jak zauważa Sarah Street w studium poświęconym brytyjskiemu kinu narodowemu: *Dziedziczymy panujące pojęcie tego, co znaczy być Brytyjczykiem, świadomość zbiorową dotyczącą narodowości, świadomość wytwarzaną po części przez czynniki kulturowe, w tym kino*⁷.

A zatem film historyczny zajmuje uprzywilejowaną pozycję w dyskursach dotyczących kina narodowego i tożsamości narodowej. Warto zauważyć, że dzieje produkcji filmów historycznych dość wiernie odzwierciedlają koniunkturę brytyjskiego przemysłu filmowego: gatunek ten kwitł w okresach względnej prosperity gospodarczej, jak w połowie lat trzydziestych i w latach sześćdziesiątych, słabował zaś w długim okresie kolejnych kryzysów, które gnębiły branżę filmową od połowy lat siedemdziesiątych. Filmy historyczne, jako że wymagają dużych nakładów na dekoracje, kostiumy i lokalizację zdjęć, mają na ogół wysokie koszty produkcji. Z tego powodu większość „sztandarowych” filmów historycznych jest dziełem wielkich producentów i wytwórni, którym najłatwiej jest zgromadzić kapitał na tak poważne przedsięwzięcia. Wysokość nakładów sprawia też, że filmy historyczne z rzadka, jeśli w ogóle, są w stanie zarobić na siebie wyłącznie na rynku krajowym. Właśnie dlatego podejmowane przez brytyjski przemysł filmowy próby zdobycia pozycji na rynku światowym wiążą się na ogół z filmem historycznym. Istotne znaczenie ma fakt, że najwięksi z producentów i największe z wytwórni w brytyjskim przemyśle filmowym stawiali na film historyczny jako na „lokomotywę” swych ambitnych programów. Alexander Korda, Herbert Wilcox i inni w latach 30., Rank Organisation w latach 40. i 50., Woodfall Films w latach 60., Goldcrest w latach 80. i PolyGram w latach 90. – wszyscy starali się zdobyć rynek amerykański, zwłaszcza za pomocą produkowanych za ciężkie pieniądze filmów historycznych. W tej mierze film historyczny jest narzędziem zarówno ekonomicznego, jak i kulturowego eksportu „brytyjskości”.

Film historyczny jest też ogniskiem debat kulturowych na temat tożsamości narodowej. Najlepszym tego świadectwem są filmy podważające przyjęte „prawdy” o przeszłości bądź kwestionujące obiegowe mity historii popularnej. Weźmy dwa przykłady, które dzieli sześćdziesiąt pięć lat. *The Private Life of Henry VIII* (*Prywatne życie Henryka VIII*) sprowokował w 1933 roku reakcję cenzury z uwagi na sposób przedstawienia zachowania się króla przy stole. Książę Cottingham czuł się w obowiązku zaprotestować, że wielki władca został ukazany światu jako prostacki bufon... Henryka VIII przedstawiono szerokiej publiczności jako nadętego oszusta, człowieka drażliwego, płytkiego, niegrzecznego i szokującego pozbawionego manier⁸. W 1988 roku *Elizabeth* wzbudziła kontrowersje za sprawą sugestii, że słynna „dziewicza królowa” była w istocie kobietą zgola odmiennego pokroju, utrzymującą namiętne stosunki z Robertem Dudleyem.

W pełnym oburzenia wstępniaku „Daily Telegraph” pisał: *Kwestionowanie cnoty Elżbiety w czterysta lat po jej śmierci jest nie tylko oczernianiem pamięci dobrej chrześcijanki, lecz znieważaniem naszych przodków, którzy za nią walczyli. Anglia powinna zapłonąć rycerskim gniewem*⁹.

Jak ukazują te przykłady, przeszłość narodowa, a zwłaszcza reputacja szanowanych figur historycznych jest przedmiotem gorących sporów. W grę wchodzi o wiele więcej niż kwestia prawdy historycznej (historycy, rzecz jasna, w żaden sposób nie mogą ustalić ponad wszelką wątpliwość, czy Elżbieta I była w ścisłym sensie dziewicą, czy nie). Szczególnie gwałtowne reakcje wzbudzają hollywoodzkie filmy, których twórcy dla własnych celów ideologicznych wypaczają przyjętą narrację dziejów brytyjskich. Nic nie dokumentuje tego lepiej niż historyczna reakcja części prasy brytyjskiej na takie superprodukcje z Hollywood, jak *Braveheart* (*Waleczne serce*, reż. Mel Gibson, 1995) i *U-571* (reż. Jonathan Mostow, 2000)¹⁰. Świadomość obowiązku obrony „naszej” historii przed nadużyciami ze strony filisterskich producentów amerykańskich jest też wyraźnie widoczna na poziomie urzędowym. Rada Brytyjskich Cenzorów Filmowych (BBFC), zwłaszcza w latach 30. i 40., przypisywała sobie rolę strażników historii narodowej. Kiedy szefowie Columbia Pictures wystąpili w 1947 roku z propozycją ekranizacji skandalizującej książki Comynsa Beaumonta *The Private Life of the Virgin Queen* – gdzie autor twierdzi, że sir Francis Bacon i książę Essex byli synami Elżbiety z sekretnego małżeństwa – załatwiono ich krótko: *Wiadomo, że niektóre filmy amerykańskie wypaczają i adaptują NASZE dzieje stosownie do WŁASNYCH potrzeb, ale rzeczywiście karygodne byłoby, gdyby jakikolwiek producent brytyjski przyłożył rękę do produkcji filmu opartego na tej trawestacji historii*¹¹.

Miejsce filmu historycznego zarówno w kontekście ekonomicznym, jak i w kontekście kulturowym brytyjskiego kina narodowego doskonale egzemplifikuje utwór, który dość powszechnie uchodzi za „archetyp tego gatunku”¹². *Prywatne życie Henryka VIII* (reż. Alexander Korda, 1933) jest pierwszą wielką produkcją historyczną epoki kina dźwiękowego, a zarazem dziełem poczytywanym za wskrzesiciela gatunku, który od czasu kina niemego był praktycznie martwy. Dobrze udokumentowana historia powstawania tego filmu dowodzi, że *Prywatne życie Henryka VIII* było częścią rozważnej strategii Kordy, który zamierzał zdobyć wiodącą pozycję nie tylko na brytyjskim, ale i na światowym rynku filmowym¹³. Film kosztował 93 710 funtów szterlingów, czyli dziesięć razy więcej niż wynosił przeciętny koszt filmu fabularnego w ówczesnej Wielkiej Brytanii (co wynikało głównie z zalewu ramotek „pod publiczke”, które kręcono, wedle źródeł, za ledwie trzy funty za metr) i zorganizowano mu nie mniej niż trzy premiery (w Paryżu, Nowym Jorku i Londynie). Choć był to najchętniej oglądany obraz brytyjski 1933 roku, a na liście światowej ustąpił pola jedynie *Cavalcade* Foxa (dziełku z gatunku „Brytania à la Hollywood”, na podstawie sztuki Noëla Cowarda), to ewentualne zyski zależały od wpływów z zagranicy, a zwłaszcza ze Stanów Zjednoczonych. Zgodnie z opinią redakcji „World Film News”, *produkcja ambitnych filmów w Wielkiej Brytanii wiąże się z istotnym ryzykiem. Rynek krajowy jest za mały. Nie daje gwarancji zysków w przypadku filmów takich, jak „Henryk VIII”, i z całą pewnością nie zwróci nakładów poniesionych na „Mutiny on the Bounty” (Bunt na Bounty)*¹⁴. Ostate-

cznie wpływy z rozpowszechniania *Prywatnego życia Henryka VIII* wyniosły 81 825 funtów z rynku krajowego i 104 366 funtów (469 646 dolarów) z rynku amerykańskiego, gdzie film ten zajął siódme miejsce na liście najbardziej kasowych premier United Artists w 1933 roku.

Korda wyjawiał nadzieje, jakie wiązał z *Prywatnym życiem Henryka VIII*, oświadczając wtedy, że myślał wyłącznie w kategoriach kina międzynarodowego¹⁵. Jednakże krytyka wiązała sukces filmu z jego wyrazistym charakterem narodowym. Na przykład Ernest Betts uznał dzieło Kordy za *film zrobiony z gustem, dowcipny, nawet rubaszny, tak angielski, jak pole w Sussex*¹⁶. C. A. Lejeune oświadczył, że to *tytuł do chwały kina brytyjskiego, obraz, na który czekaliśmy od dziesięciu lat, pozbawiony suchej pedanterii, wolny od szowinizmu, a tak swojsko angielski, jak befszytk i kufel domowego piwa*¹⁷. Tak więc *Prywatne życie Henryka VIII* było odbierane jako dzieło wyrażające pewne nieskomplikowane poczucie tożsamości narodowej i zostało okrzyknięte (przez Lejeune'a) „filmem narodowym”. Współcześni nie przejmowali się zbyt historycznymi przekłamaniami dzieła, jeśli nie liczyć opinii pewnego znawcy heraldyki, który gromił utwór za *lichą historię, kiepską psychologię i jeszcze gorszą archeologię*¹⁸. Opinia ta kłóci się z relacjami samych twórców, którzy twierdzili, że dołożono wszelkich starań, by zapewnić autentyczność scenografii oraz kostiumów, czego świadectwem jest choćby fakt, że na potrzeby sceny uczyły zbudowano „wierną replikę” Great Hall w Hampton Court¹⁹.

Należy uznać, że powodzenie u publiczności, zarówno krajowej, jak i zagranicznej, *Prywatne życie Henryka VIII* zawdzięczało przede wszystkim pozbawionemu kompleksów podejściu do historii i ryzykownej treści (*Wszystko to robię dla Anglii!* – oznajmia Henryk zgromadzeniu dworzan, nim uda się do sypialni ze swą „flandryjską klaczką”, Anną de Cleves). Brawurowa gra Charlesa Laughtona w głównej roli przystawała do popularnego wizerunku „krzepkiego Henia”, a charakterystycę dostosowaną do współczesnych portretów pędzla Holbeina Młodszeo. Sukces *Prywatnego życia Henryka VIII* zachęcił innych do naśladownictwa, w następstwie czego w ciągu paru lat powstała seria filmowych biografii królewskich, w tym *Nell Gwyn* (reż. Herbert Wilcox, 1934), *Tudor Rose* (reż. Robert Stevenson, 1936), *Victoria the Great* (reż. Herbert Wilcox, 1937), *Sixty Glorious Years* (reż. Herbert Wilcox, 1938) i w Hollywood *Mary of Scotland* (*Maria Stuart*, reż. John Ford, 1936). Sam Korda podjął ambitną próbę podbicia rynku światowego seria coraz droższych superprodukcji, które przeważnie nie dorównały popularności *Prywatnego życia Henryka VIII*. Historia kina brytyjskiego uczy, że jeśli film odniesie sukces za oceanem, to prawie na pewno tego sukcesu nie uda się powtórzyć, co jest lekcją, której nie zrozumiał Korda ani żaden z jego następców.

A co z filmami, które zainspirował sukces *Prywatnego życia Henryka VIII*? Jeden ze współczesnych krytyków zauważył, że w miarę rozwoju cyklu *niezauważalnie, ale w końcu całkiem wyraźnie pogłębiało się uczucie narodowe*²⁰. *Prywatne życie Henryka VIII* zawierało kilka pobocznych wątków o wymowie politycznej – niosło pewne sugestie, choćby w kwestii wzmocnienia marynarki czy w kwestii bezrobocia – ale zasadniczo usuwało politykę na bok dzięki skupieniu narracji na miłosnych perypetiach króla. W znacznej mierze wynikało to z postawy rady cenzorów filmowych, która baczyła, aby kino było wolne od



Henryk V, reż. Laurence Olivier (1944)



Prywatne życie Henryka VIII, reż. Alexander Korda (1933)



Oto jest głowa zdrajcy, reż. Fred Zinnemann (1966)



Pokój z widokiem, reż. James Ivory (1986)



Rydwany ognia, reż. Hugh Hudson (1981)



Brief Encounter, reż. David Lean (1945)

opinii otwarcie politycznych²¹. Jednak natura filmu historycznego sprawia, iż niełatwo uniknąć w nim odniesień politycznych, gdyż przeszłość niemal automatycznie interpretuje się jako komentarz do teraźniejszości. Na przykład powstały w koprodukcji z Gaumontem *The Iron Duke* (*Żelazny książę*, reż. Victor Saville, 1934) sugeruje paralełę między sposobami potraktowania Francji na kongresie wiedeńskim w 1815 roku i Niemiec w traktacie wersalskim w 1919 roku. W czasie gdy zagraniczna polityka ustępliwości cieszyła się w Wielkiej Brytanii szerokim poparciem społecznym, wspomniany film przedstawiał księcia Wellingtona jako polityka honorowego i koncyliacyjnego, który twierdził, że zapewnienie pokoju i pomyślności Europie wymaga, aby retribucje nałożone na pokonanego wroga nie były drakońskie. Wymowę polityczną filmu w pewnym stopniu określił gwiazdor tej produkcji, George Arliss, który uczestniczył w pisaniu scenariusza, a który wierzył, że *tak samo mamy prawo domagać się respektowania zasad honoru w stosunkach między państwami, jak pragniemy je respektować w stosunkach między sobą*²².

Jednocześnie film historyczny był wrażliwy na zmiany opinii politycznej i społecznej. Ledwie parę lat po będącym pochwałą ustępliwości *The Iron Duke* wyprodukowany przez Kordę *Fire Over England* (*Wyspa w płomieniach*, reż. William K. Howard, 1937) akcentował potrzebę zbrojeń i czujności narodowej. Ta adaptacja powieści historycznej A. E. W. Masona postuluje bezpośrednią odpowiedniość między przeszłością i teraźniejszością: Hiszpanią i Niemcami, Filipem II i Hitlerem, inkwizycją i gestapo. Świadectwem tego, że współcześni łatwo odczytywali to znaczenie, jest wspomnienie amerykańskiego powieściopisarza Gore Vidala, który jako chłopiec obejrzał ten film w Waszyngtonie i zapamiętał, że *dzieło to sprawiało, iż uroczyście kiwaliśmy głowami na myśl, że nasza wspólna anglosaska historia jest znowu w niebezpieczeństwie*²³. Krytyka polityki ustępliwości wybrzmiała nawet silniej w *Sixty Glorious Years* Wilcoxsa, gdzie królowa wytyka premierowi Gladstone'owi, że zostawił generała Gordona samego w Chartumie, i stwierdza: *Prześladuje mnie lęk, że może jest już za późno. Na tym polega niebezpieczeństwo, na które ten kraj wystawia się tak często. Pewnego dnia będzie to może nasze zaniedbanie*. W tym przypadku odpowiedzialność za wymowę polityczną dzieła można przypisać sir Robertowi Vansittartowi, byłemu podsekretnarzowi stanu w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, którego sprzeciw wobec polityki ustępliwości był znany powszechnie, a który napisał część dialogów. Branżowe pismo „Today's Cinema” zauważyło, że „*Sixty Glorious Years*” *niesie przesłanie, którego nie można dziś zignorować*²⁴. W tym kontekście warto przypomnieć, że film ten wszedł na ekrany ledwie w parę tygodni po tym, jak Neville Chamberlain wrócił z Monachium z obietnicą „pokoju dla naszych czasów”.

Propagandowy użytek z filmu historycznego był najbardziej wyraźny w okresie II wojny światowej. Ministerstwo Informacji (MOI), odpowiedzialne za koordynację oficjalnej polityki informacyjnej, postrzegało historię jako narzędzie uprawiania propagandy pod płaszczykiem rozrywki. W 1940 roku ministerialny program propagandy filmowej zalecał tworzenie *filmów opowiadających o bohaterskich czynach [i] o bohaterach narodowych*²⁵. Filmowcy brytyjscy stanęli na wysokości zadania, tworząc filmy, takie jak *This England* (*Nasza Anglia*, reż. David Macdonald, 1941), *The Prime Minister* (*Premier*, reż. Thorold

Dickinson, 1941) i *The Young Mr Pitt* (*Młody Pitt*, reż. Carol Reed, 1942). Zamieszczając artykuł o produkcji tego ostatniego dzieła, „Picture Post” nie miała wątpliwości co do zamierzonych odniesień współczesnych: W 1940 roku, kiedy nad Anglią zawisła groźba inwazji hitlerowskiej, odruchowo wracano myślą do czasów sprzed półtora stulecia, gdy w podobny sposób zagroził nam Napoleon, i było to tym bardziej naturalne, że niepowodzenie cesarza Francuzów budziło nadzieję, iż i jego dwudziestowiecznemu naśladowcy również się nie uda. A że obecnie na czele naszego państwa stoi premier, będący ucieleśnieniem ducha oporu wobec ambicji tyranów, równie naturalne jest przypomnienie kariery Williama Pitta Młodszego²⁶.

W tym okresie narracja historyczna została włączona w dyskurs oficjalny; producenci brytyjscy współpracowali z władzami w celu uczynienia z filmu historycznego narzędzia propagandy. W następstwie tego filmy historyczne z czasów wojny są fabularyzacją popularnej wersji historii brytyjskiej, na gruncie której Brytania jawi się jako przywódca frontów sprzeciwu wobec zakusów zaborczych potęg kontynentalnych oraz ostoja polityki demokratycznej. O charakterze ideologicznych i kulturowych nakazów chwili świadczy fakt, że praktycznie nie było sprzeciwu wobec nadużyć dokonywanych na historii ani wobec wrośniętych w ówczesne produkcje anachronicznych sentymentów. Zasadniczo harmonijne stosunki między kinem i państwem w okresie wojny są jednym z powodów, dla których wojna odgrywa szczególną rolę w projekcie stworzenia kina narodowego. Czas II wojny światowej był epoką, w której – jak spostrzegł Robert Manvell – filmy były ściśle związane z narodowym życiem Brytanii, z ludem, z życiem naszych miast i naszej różnorodnej prowincji²⁷.

Dziełem, w którym zamysł wprzęgnięcia przeszłości w służbę propagandy uzyskał najpełniejszą realizację, jest *Henry V* (*Henryk V*, reż. Laurence Olivier, 1944). Ten najdroższy film brytyjski czasów wojny (475 000 funtów szterlingów) był subsydiowany przez MOI, finansowany przez Rank Organisation, a zrealizowano go na taśmie kolorowej²⁸. Adaptacja dramatu Szekspira była w głównej mierze dziełem krytyka teatralnego Alana Denta, który zaproponował „otwarcie” sztuki i usunięcie wszystkich „zbędnych perypetii”, choćby spisku Cambridge’a, Greya i Scroopa, tak aby film ukazywał naród zjednoczony w wysiłku wojennym pod charyzmatycznym przywództwem. Bitwę pod Agincourt, w której znacznie mniej liczna armia angielska pokonała siły książąt Francji – skądinąd znakomicie zainscenizowaną w Irlandii – pojęto jako odpowiednik sytuacji Brytanii jesienią 1940 roku, gdy tak „żałośnie niewiele” godzina za godziną, tydzień za tygodniem wlatywało w niebo i zdołało powstrzymać inwazję potężnego najeźdźcy. To doniosła analogia – pisał Dent – którą oczywiście trzeba wykorzystywać, ponieważ z pewnością trafi do masowego widza²⁹. Propagandowy zamysł filmu jest wpisany w samą jego materię za sprawą pojawiającej się na samym początku dedykacji: *Żołnierzom i lotnikom Wielkiej Brytanii – w imię męstwa przodków, które twórcy próbowali z pokorą ukazać w tym dziele*. W ten sposób *Henryk V* określa sam siebie jako film propagandowy i wprost wskazuje ideologiczne znaczenie, jakie należy wiązać z jego narracją. Widz nie może mieć wątpliwości co do zamierzonego znaczenia obrazu.

Henryk V jest dziełem patriotycznym, okazem epiki tryumfalistycznej, wykraczającej poza defensywny wydźwięk wcześniejszych filmów propagando-

wych, jak choćby *This England*, gdyż ukazuje pewny swych racji i zjednoczony naród, który podejmuje kontrofensywę przeciwko potężnemu kontynentalnemu wrogowi. Czas premiery – jesień 1944 roku, wkrótce po D-Day i kampanii w Normandii – był jak najbardziej stosowny. Niemniej *Henryk V* jest czymś więcej niż film czysto propagandowy. Zgodnie z planem Rank Organisation zdobycia pod koniec wojny mocnej pozycji na rynku amerykańskim film ten miał uchwycić istotny przyczółek dla brytyjskiego przemysłu filmowego. Taki był w każdym razie pogląd E. T. Carra, prezesa Eagle-Lion, głównej firmy dystrybucyjnej Ranka, który przekonywał dystrybutora amerykańskiego, że „*Henryk V*” jest jedną z największych produkcji w historii z punktu widzenia rozrywkowego i technicznego... To obecnie nasz sztandarowy produkt i na tej podstawie łatwo może pan sobie wyobrazić, co Rank chce robić po wojnie”³⁰. *Henryk V* odniósł wielki sukces w Stanach Zjednoczonych, przynosząc milion dolarów wpływów, chociaż wedle wątpliwych danych księgowych Ranka tytuł zaczął przynosić zyski dopiero w 1949 roku. Wyniki rozpowszechniania filmu są kolejnym świadectwem na rzecz twierdzenia, że rynek krajowy nie jest w stanie zagwarantować opłacalności najdroższych produkcji brytyjskich – po trzech latach wyświetlania na ekranach kin w Wielkiej Brytanii *Henryk V* przyniósł 248 996 funtów szterlingów³¹.

Henryk V jest też kluczowym tytułem w kontekście pewnego nurtu w kinie brytyjskim połowy lat 40., który John Ellis nazwał *przygodą z filmem ambitnym*³². W aspekcie pojęciowym nurt ten wiązał się z wysiłkiem krytyki zmierzającym do wypracowania idei kina narodowego, idei osadzonej w dyskursach dotyczących „sztuki” i „wartości”, w aspekcie rzeczowym był zaś reprezentowany przez takie filmy, jak *Waterloo Road* (reż. Sidney Gilliat, 1945), *Brief Encounter* (*Spotkanie*, reż. David Lean, 1945), *Odd Man Out* (*Niepotrzebni mogą odejść*, reż. Carol Reed, 1946) i *Great Expectations* (*Wielkie nadzieje*, reż. David Lean, 1946). Filmy kładące nacisk na dziedzictwo kulturowe (*Henryk V*, *Wielkie nadzieje*) bądź realizm scenerii i postaci (*Waterloo Road*, *Spotkanie*, *Niepotrzebni mogą odejść*) przeciwstawiano aprobowano sensacyjnej „sieczce” w rodzaju melodramatów spod znaku Gainsborough. Sam Olivier ujmował swego *Henryka V* raczej w kategoriach wartości kulturowych niż ekonomicznych. Twierdził, że powiedział J. Arthurowi Rankowi, iż *ten film przysłuży się dobru jego imienia, a nie kieszeni* i że *takie filmy stanowią solidniejszy tytuł do chwały niż „Wicked Lady” bądź „Madonna of the Seven Moons”, choćby te przyniosły nie wiadomo ile milionów wpływów kasowych*³³. Takie przeciwstawianie „filmu ambitnego” i popularnej ramoty „pod publiczke” będzie odąd stałym motywem dyskursów dotyczących brytyjskiego kina narodowego.

Rola filmu historycznego w kształtowaniu brytyjskiej tożsamości narodowej zmieniła się znowu w okresie powojennym. Kiedy ustała potrzeba mobilizowania społecznego oporu wobec faszyzmu, producenci filmów historycznych stanęli przed wyzwaniem dyskursywnego oswojenia słabnącej pozycji Brytanii jako mocarstwa światowego, a także pogodzenia się z demontażem imperium, czego sygnałem było przyznanie w 1947 roku niepodległości Indiom i Pakistanowi. Twórcy gatunku nadal snuli opowieści na temat wielkości narodu, ale narracje te miały raczej funkcję nostalgicznego przywoływania dni chwały w czasach niepewności i upadku. Pod tym względem *Scott of the Antarctic* (reż. Charles Frend, 1948), zrobiony w Ealing, jawi się bardzo podobnie jak wyprodukowany przez

Ranka *A Night to Remember*. Obydwa filmy są fabularyzacją epizodów historycznych z tego samego roku (1912), które mimo że tragiczne, uznano podówczas za idealne egzemplifikacje najlepszych cech charakteru brytyjskiego w chwilach tragicznej próby. Pierwszy opowiada o śmierci kapitana Roberta Falcona Scotta i jego towarzyszy w trakcie powrotu z bieguna południowego (po tym, jak przegrał rywalizację o tytuł pierwszego zdobywcy bieguna z konkurencyjną ekspedycją norweską), drugi zaś – o stoickiej postawie ofiar tragedii *Titanica*, o czym zaświadcza uratowani. Choć obydwa filmy odniosły sukces w Wielkiej Brytanii, to zawiodły w Ameryce, tak że w rezultacie przyniosły producentom straty, co stanowi kolejny dowód na to, że pod względem ekonomicznym film historyczny należy ujmować w kontekście rynku międzynarodowego, a nie tylko krajowego. Michael Balcon, szef produkcji w Ealing Studios, niepowodzenie *Scott of the Antarctic* na rynku Stanów Zjednoczonych złożył na karb tematu: *Amerykanie nie przejawiają najmniejszego zainteresowania porażką, jeśli nawet jest to porażka heroiczna, a i z pewnością nie mają wiele poszanowania dla cudzych legend*³⁴.

Wielki radziecki reżyser Aleksander Dowżenko był zachwycony *Scott of the Antarctic*, który uznał za brytyjski *hold* złożony synom tego narodu, w których ucieleśniła się dzielność człowieka w ogóle³⁵. Podobną opinię wyraził przewodniczący rady selekcyjnej Royal Film Performance: *Podczas gdy film zmierzał do nieuchronnego końca, czułem, że przystoi raczej duma, iż nasz naród wydał tych pięciu, niż żał, że musieli zginąć w tym tak bohaterskim przedsięwzięciu*³⁶. Recenzent „Sight and Sound” oświadczał: *...upierałbym się, że „Scott” okaże się jednym z najlepszych filmów tego gatunku w dziejach*³⁷. Jedynie Ken Russell wyśmiał rzecz jako utwór, w którym *paru Angoli ciągnie sanie przez pół Antarktyki, by zatknąć flagę na spodnim czubku Ziemi*³⁸.

Scott of the Antarctic jest idealnym przykładem tego, co w „Cahiers du Cinéma” nazwano *la convention anglaise*: rzeczowej, pozbawionej sensacji opowieści o powściągliwości uczuciowej i stoicyzmie, zobrazowanej w stylu kładącym nacisk na realizm i autentyzm³⁹. W Ealing zadano sobie wiele trudu, aby dobrać aktorów podobnych do uczestników ekspedycji, jak John Mills, który wystąpił w roli Scotta; dekoracje budowano na wzór tego, co ukazywały historyczne fotografie wyprawy, zaś autentyzm narracji podkreślono wyimkami z dziennika Scotta, które podaje lektor spoza kadru. Podobnie jak wiele innych filmów z tej wytwórni, *Scott of the Antarctic* jest pruderyjny, jeśli chodzi o miłość, natomiast szczery i nieskrępowany w scenach dokumentujących braterstwo mężczyzn i wspólnotę zmagania się z losem. Niemniej jest to film tchnący wielką urodą plastyczną – plenery imitujące udatnie krajobraz antarktyczny znaleziono w Norwegii i Szwajcarii – oraz epickim rozmachem, który jest czymś rzadko spotykanym w tamtym, jak i w każdym innym okresie kina brytyjskiego. To dzieło będące chyba najpełniejszym ucieleśnieniem przyświecającej Ealing ideologii kształtowania *Brytanii i charakteru brytyjskiego*⁴⁰.

Pod względem stylu i etosu *Pamiętna noc* zakrawa wręcz na film bliźniaczy w stosunku do *Scott of the Antarctic*. To surowa, czarno-biała fabularna rekonstrukcja dramatu *Titanica*, wypływająca z polemicznego zamysłu wyłuskania tej historii z jednej strony z propagandowego kontekstu, w jaki uwikłał ją *Titanic* nazistów (reż. Herbert Selpin, 1943), z drugiej zaś z kontekstu ekliwie melo-

dramatycznego, w jaki wpisywał ją Hollywood, czego przykładem choćby *Titanic* z 20th Century-Fox (reż. Jean Negulesco, 1953). Podobnie jak w przypadku *Scotta* producenci położyli nacisk na autentyzm. Scenariusz, napisany przez Erica Amblera, oparto na wspomnieniach ocalałych rozbitek, które spisał Walter Lord w książce pod tym samym tytułem. Powstał film intrygująco powściągliwy, jeśli chodzi o grę aktorów, paradokumentalny w stylu, powszechnie uznany za najbardziej wierną historycznie kinową wersję tragedii *Titanica*. Z uwagi na te walory dzieło zebrało dobre recenzje u krytyki brytyjskiej, lecz wpływy z biletów nie wyrównały wynoszących pół miliona funtów szterlingów kosztów produkcji, gdyż – tak samo jak *Scott of the Antarctic* – *Pamiętna noc* ledwie przemknęła przez ekrany w Stanach Zjednoczonych⁴¹.

Oba te filmy są egzemplifikacją gatunku, który jeden z krytyków amerykańskich określił jako swego rodzaju *epikę narodową*, przykładem kina, w którym Brytyjczycy w *epoce niepewności i zamętu wspominają zdarzenia z niedawnej przeszłości... jak gdyby pragnęli wyluskać te wartości, które były dźwignią przetrwania*⁴². Opinia ta pochodzi z recenzji brytyjskiego obrazu wojennego *Dunkirk* (*Dunkierka*, reż. Leslie Norman, 1958) – filmu w zasadzie parahistorycznego, bo snującego fikcyjną intrygę na tle rzeczywistych zdarzeń historycznych – który krytyka „New Statesman” przywiódł do wyrażenia następującej myśli na temat miejsca II wojny światowej w brytyjskiej psychice: *Tak oto, podczas gdy mamy swoją „przygodę” w Suezie, w kinach nadal dajemy lupnia Rommlowi – odkrywając przy tym, że był dżentelmenem! – oczyszczamy Atlantyk z łodzi podwodnych, wysyłamy garstkę zwycięskich asów przeciwko ponurym hordom Goeringa. Im bardziej tracimy twarz w oczach świata, tym usilniej, w sobie właściwy przesadnie skromny sposób, puszczy się w owym lustrze, w którym przeglądamy się jak w iluzjonie. To nie tyle umacnianie morale, ile kojenie zranionej dumy, a w kategoriach już to sztuki, już to rozrywki – nuda aż piszczy*⁴³.

Film wojenny, tak samo jak film historyczny, *stwarza wyobrażoną teraźniejszość, w której nadal możemy przeżywać nasze najlepsze chwile*. Ów nurt osiągnął apogeum w połowie lat 50., kiedy powstał cały cykl wiernych historycznie rekonstrukcji epizodów wojennych, jak na przykład *The Dam Busters* (reż. Michael Anderson, 1955) czy *The Battle of the River Plate* (*Bitwa o ujście rzeki*, reż. Michael Powell, 1956).

Jednakże w tych filmach wyrażało się też pewne dążenie kulturowe, a mianowicie woła ocalenia dla Brytyjczyków (a i publiczności zagranicznej) autentycznej historii brytyjskiej. Otóż w latach 50. Wielka Brytania za sprawą wielu czynników – korzystnego kursu walutowego, niższych kosztów pracy, ustawowego wspierania producentów z podatku od wpływów kasowych (Eady Levy) – oferowała dobre warunki produkcji filmowej, co zachęciło Hollywood do poważnych inwestycji w brytyjski sektor filmowy⁴⁴. Reaktywowano gatunek kostiumowych baśni filmowych, MGM nakręciło *Ivanhoe* (reż. Richard Thorpe, 1952) i *Knights of the Round Table* (*Rycerze okrągłego stołu*, reż. Richard Thorpe, 1953), Disney zaś – *The Story of Robin Hood and His Merrie Men* (*Historia Robin Hooda i jego wesołej kompanii*, reż. Ken Annakin, 1952) i *Rob Roy, the Highland Rogue* (*Rob Roy, rozbójnik z gór*, reż. Harold French, 1953). Jednakże niektóre hollywoodzkie produkcje dotyczące historii brytyjskiej wywołały gwałtowny sprzeciw prasy. Było tak zwłaszcza w przypadku dwu filmów w stylu



Scott of the Antarctic, rež. Charles Frennd (1948)



Tom Jones, rež. Tony Richardson (1963)

„Brytanii à la Hollywood”, wybranych do Royal Film Performance, a mianowicie *The Mudlark* (*Ulicznik*, reż. Jean Negulesco, 1950) i *Beau Brummell* (*Piękny Brummell*, reż. Curtis Bernhardt, 1954). Krytyka napiętnowała te utwory jako okazy skandalicznej „amerykanizacji”, zaś decyzję o zaprezentowaniu ich w obecności królowej uznała za *świadełstwo zdumiewająco złego smaku*, zwłaszcza z uwagi na *Beau Brummella*, który zawiera *mętne aluzje do księcia i księżnej Windsor*⁴⁵.

Mimo tych demonstracji urażonej dumy narodowej, jakie wywoływały czasem filmy spod znaku „Brytanii à la Hollywood”, faktem jest, że z końcem lat 50. kapitał amerykański stał się nieodzownym wsparciem kosztowniejszych filmów historycznych i kostiumowych. Sukces *Toma Jonesa* (reż. Tony Richardson, 1963) – pieprznej kostiumowej przypowieści napisanej przez Johna Osborna na kanwie powieści Henry’ego Fieldinga – nie miałby miejsca, gdyby United Artist nie przyszedł w sukurs, gdy Bryanstone, która finansowała większość filmów brytyjskiej nowej fali, postanowiła wycofać się z tego projektu. Bryanstone była jedną z dwu wytwórni (obok Allied Film Makers), które w początkach lat 60. i krótko zagroziły pozycji duopolu Rank Organisation i Associated British Picture Corporation. Ale to producenci amerykańscy byli gotowi finansować filmy historyczne adresowane na rynek światowy, jak choćby Sam Spiegel w przypadku *Lawrence’a z Arabii* (*Lawrence of Arabia*, reż. David Lean, 1962) czy Joseph E. Levine w przypadku *Zulusa*. Te epickie opowieści z czasów imperium reprezentują jeden z kilku podgatunków, na które rozszczeplił się film historyczny w latach 60. i które rozwijały się do połowy lat 70. Tak zwany film imperialny, reprezentowany obok dwu ostatnio wspomnianych utworów przez *Khartoum* (*Chartum*, reż. Basil Dearden, 1965) i *Young Winston* (*Młody Winston*, reż. Richard Attenborough, 1972), musiał w owym czasie stawić czoło demontażowi imperium brytyjskiego, który na przełomie lat 50. i 60. doprowadził do uzyskania niepodległości przez lwią część kolonii.

Zulus stanowi w tej mierze okaz przejściowy, ponieważ – choć jest jeszcze wspaniałym przykładem tradycyjnego przygodowego filmu imperialnego – jednocześnie zwiastuje już owe bardziej cyniczne filmy antymilitarystyczne z lat późniejszych, jak choćby *The Charge of the Light Brigade* (*Szarża lekkiej brygady*, reż. Tony Richardson, 1968). Obraz ten należy uznać raczej za hołd złożony odwadze niż za uzasadnienie imperialnego posłannictwa, jako że w filmowych żołnierzach walczących pod Rorke’s Drift z jednej strony budzą się wątpliwości co do sensu ich obecności w Afryce, z drugiej zaś szacunek dla odwagi demonstrowanej przez ich rzekomo „prymitywnych” przeciwników. Film oskarżano o rasizm, ale w rzeczywistości wszelkie przejawy uczuć rasistowskich (określanie Murzynów mianem „tchórzliwych czarnuchów” lub „zgrai dzikusów”) zostały ukazane jako oczywiste zło⁴⁶. Choć można by wytykać dowolności w rysunku postaci, które odpowiadają archetypom kina lat 60. (okrutny młody oficer, kłębny buntownik), a także przekłamania co do liczby żołnierzy walijskich biorących udział w bitwie, to zapewne także dzięki tym cechom *Zulus* zdobył sobie z czasem miano *wielkiej epiki walijskiej* i *podbił serca walijskich kinomanów, nieznajdujących przedtem w kinie mitu historycznego, z którym mogliby się utożsamiać*⁴⁷.

Wyrazem innej tendencji był cały cykl wystawnie zainscenizowanych filmowych biografii Tudorów i Stuartów, poczynając od *A Man for All Seasons* (Oto

jest głowa zdrajcy, reż. Fred Zinnemann, 1966), przez film *Anna of the Thousand Days* (*Anna tysiąca dni*, reż. Charles Jarrott, 1969), *Cromwella* (reż. Ken Hughes, 1970), *Mary, Queen of Scots* (*Maria, królowa Szkotów*, reż. Charles Jarrott, 1971) po *Henry VIII and His Six Wives* (*Sześć żon Henryka VIII*, reż. Waris Hussein, 1972) – wszystko z wyjątkiem ostatniej pozycji produkowane z udziałem Amerykanów. Znamieniem tych filmów jest kulturowy i estetyczny konserwatyzm: literacki scenariusz, starannie dopracowane kwestie, elegancki styl barwnych kadrów, zasadniczo frontalne ujęcia. Są powody, by przypuszczać, że film historyczny zaczęto wówczas adresować do tak zwanej przez prasę fachową „bardziej wymagającej” publiczności. Na przykład w *Oto jest głowa zdrajcy* zwracają uwagę długie sekwencje dyskusji teologicznych, a *Sześć żon Henryka VIII* zahacza o społeczne oraz intelektualne aspekty brytyjskiej reformacji, co było zupełnie nieobecne w filmie *Kordy* z 1933 roku. Derek Malcolm uznał, że „*Sześć żon Henryka VIII*” ocala wiarę krytyki w ten na ogół błahy gatunek⁴⁸. Można twierdzić, że filmy z tego cyklu – wraz z takimi adaptacjami literatury, jak *Far from the Madding Crowd* (*Z dala od zgiełku*, reż. John Schlesinger, 1967) i *Posłaniec* – są zapowiedzią kina dziedzictwa z lat 80. i 90.

Trzeci kierunek rozwoju filmu historycznego wyznaczają farsy spod znaku komedii „*Carry On*” („*Do dzieła*”) z lat 60. i pierwszej połowy lat 70. Wczesne „*Carry On*”, powstające wedle scenariuszy Normana Hudisa, były zasadniczo komediami „zawodowymi” (*Carry On Sergeant*, *Carry On Nurse*, *Carry On Teacher*, *Carry On Constable*), niemniej w miarę rozwoju cyklu, zwłaszcza dzięki scenariuszom Talbota Rothwella, parodiowano kolejne gatunki, takie jak film piracki (*Carry On Jack*), western (*Carry On Cowboy*) czy horror spod znaku Hammer (*Carry On Screaming*)⁴⁹. Powstało też wiele parodii konkretnych filmów, takich jak *Cleopatra* (*Carry On Cleo*), *Beau Geste* (*Carry On... Follow that Camel*) i *The Scarlet Pimpernel* (*Carry On... Don't Loose Your Head*). Filmy z cyklu „*Carry On*” stały się słynne, a i dla nas są tutaj interesujące, z uwagi na swego rodzaju bluźnierczy humor, który można uważać za alternatywny i wywrotowy rys brytyjskości, mający w istocie te same korzenie, co „nieprzyzwoite” pocztówki plażowe Donalda Magilla. *Carry On Up the Khyber* (*Awantura w Khyberze*, 1968) wyszydza brytyjski stoicyzm (słynną „kamienną twarz”), ukazując kolonialnych oficerów w nienagannych mundurach niewzruszenie spożywających obiad, podczas gdy rezydencję ostrzeliwuje artyleria buntowników. W *Carry On Henry* widzimy lubieżnego Henryka VIII, który ugania się za hożymi pannami po zamkowych korytarzach. Ale też filmy te reagowały na bieżące kwestie społeczne. *Carry On Up the Khyber* sygnalizuje napięcia związane z imigracją (*To ich nauczyć zakazywać turbanów w autobusach* – oświadcza buntownik Burpars, odpalając działą), natomiast *Carry On Henry* poświęca wiele miejsca staraniom króla o napelnienie skarbcza za pomocą nowych podatków, takich jak SET (*sex enjoyment tax* – podatek od udanego seksu), co jest oczywistą aluzją do wprowadzonego w początkach lat 70. VAT-u. Chociaż filmy z cyklu „*Carry On*” nie cieszyły się szczególnym uznaniem krytyki, mają swoje skromne miejsce w historii kina brytyjskiego. Być może nie jest przypadkiem, że „porządny” film historyczny nie przetrwał długo po tym, jak został w ten sposób wyśmiany.

Począwszy od połowy lat 70. film historyczny pojawia się w kinie brytyjskim od przypadku do przypadku. Sukces u krytyki i publiczności, jaki odniosły Ry-

dwany ognia (*Chariots of Fire*, reż. Hugh Hudson, 1981) i *Ghandi* (reż. Richard Attenborough, 1982), poczytano za świadectwo odradzania się kina brytyjskiego w początkach lat 80., lecz jak to często bywa z odrodzeniem, renesans ten okazał się raczej krótkotrwały. W rzeczy samej David Puttnam w obliczu niechęci producentów brytyjskich zmuszony był zwrócić się do Amerykanów (20th Century Fox) i Egipcjan (Allied Stars), by dopiąć zamykający się kwotą czterech milionów funtów budżet *Rydwanów ognia*. Jeden z amerykańskich producentów powiedział Puttnamowi, że historia brytyjskich sportowców startujących na olimpiadzie w 1924 roku *nie ma najmniejszych szans na rynku amerykańskim ze względu na styl, wymowę i sam temat*⁵⁰. Skala tej pomyłki ujawniła się dobitnie, gdy film, doliczając 13 milionów dolarów zarobionych na rynku brytyjskim i europejskim, przyniósł 36 milionów dolarów wpływów z rozpowszechniania na rynku amerykańskim, gdzie był rozprowadzany przez Warner Bros. i poszedł przebojem, gdy w marcu 1982 zdobył Oscara dla najlepszego filmu⁵¹. Jeden z nestorów branży, sir John Woolf, uznał to dzieło za *wielkie dokonanie i prawdziwy zastrzyk świeżej krwi dla brytyjskiego przemysłu filmowego, który zdawał się już umierający*⁵².

Puttnam stwierdził, że zdecydował się na *Rydwany ognia*, ponieważ szukał filmu, który pod względem wymowy moralnej i pojemności metafory byłby na poziomie „*Oto jest głowa zdrajcy*”⁵³. Dzieło to jest kolejnym przykładem tego, w jaki sposób film historyczny wykorzystuje się jako narzędzie komentowania teraźniejszości. Film powstawał w czasie kontrowersyjnej olimpiady moskiewskiej z 1980 roku i scenarzysta Colin Welland poświęcił wiele uwagi roli nacjonalizmu w sporcie. Sportowców Erica Liddella i Harolda Abrahamsa przedstawił jako zwolenników przebudowy społecznej, którzy *zwycięsko przeciwstawili się złomom nacjonalizmu i korzyści politycznej, a więc w istocie tym samym złowrogim siłom, które odżyły ostatnio i bodaj doprowadzą do unicestwienia wspaniałej idei olimpijskiej*⁵⁴. Welland i reżyser Hugh Hudson należeli wówczas do sympatyków Partii Pracy i zamierzali swój film jako krytykę podziałów klasowych oraz snobizmu. Tak oto ironią historii jest, że dzieło w intencji opozycyjne wobec wartości politycznych i społecznych reprezentowanych przez rząd konserwatywny zaczęło uchodzić w końcu za *metaforę istic thatcherowską*⁵⁵. W pewnej mierze można to złożyć na karb zbiegu okoliczności – tryumf w konkursie Amerykańskiej Akademii Filmowej, który Welland skwitował słynnym *Brytyjczycy szczytują*, wyprzedził o ledwie parę tygodni brytyjską ekspedycję wojskową, która odbiła Falklandy z rąk Argentyńczyków – ale z pewnością nie doszłoby do tego bez dwuznacznego akcentowania politycznego wymiaru kultury w samym filmie.

Rydwany ognia można w istocie uznać za film już to „lewicowy”, już to „prawicowy”, zależnie od własnych sympatii politycznych oraz tego, które aspekty narracji uzna się za najważniejsze. W ten sposób prawica może odczytać to dzieło jako opowieść o wielkości narodu i hołd złożony osiągnięciom sportowym. Zwiastun filmu zapowiadał go jako *brytyjski film o brytyjskich bohaterach*, a w samej narracji pojawiają się często tradycyjne symbole patriotyczne, jak choćby flaga Zjednoczonego Królestwa i hymn narodowy. Determinację i waleczność, jakie cechują obydwu sportowców, zwłaszcza Abrahamsa, część krytyki uznała za symbol thatcherowskiej kultury konkurencji. Natomiast z punktu widze-

nia lewicy *Rydwany ognia* można odczytać jako opowieść o bohaterskiej walce z niesprawiedliwością społeczną, walce, w której dwóch outsiderów (szkocki presbiterianin Liddell i Żyd Abrahams) zdobywają uznanie w oczach establishmentu i – jak powiada Abrahams – *rzucają ich na kolana*. Z tego punktu widzenia wykorzystanie hymnu *Jerusalem* – który nie tylko rozbrzmiewa w filmie, lecz jest też źródłem tytułu – stanowi bezpośrednie nawiązanie do brytyjskiej lewicy. Wzniosły wiersz Williama Blake'a (*Bring me my bow of burning gold, bring me my arrows of desire; bring me my spear; O clouds unfold, bring me my chariot of fire*), do którego podczas I wojny światowej muzykę napisał Hubert Parry, od lat dwudziestych śpiewa się tradycyjnie na kongresach Partii Pracy.

Rydwany ognia uważa się niekiedy za film inicjujący cały gatunek tzw. kina dziedzictwa z lat 80. Choć w rzeczy samej można wskazać istotne analogie – malarskość kadru, zogniskowanie narracji wokół bohaterów z klasy wyższej lub przynajmniej górnej warstwy klasy średniej – to jednak *Rydwany ognia* różni się od późniejszych filmów tego gatunku przez to, że nie miały pierwowzoru literackiego. Począwszy od połowy lat 80., twórcy biograficznych filmów historycznych zaczęli tracić zainteresowanie eksploatowanym przez kino dziedzictwa czasem przełomu epoki wiktoriańskiej i okresu edwardiańskiego, by zająć się bliższą przeszłością lat 50. i 60. Filmy takie, jak *Dance With A Stranger* (*Taniec z nieznajomym*, reż. Mike Newell, 1985) i *Scandal* (*Skandal*, reż. Michael Caton-Jones, 1989) podzieliły krytyków, z których część uznała je za dzieła niosące istotną lekcję dla teraźniejszości, podczas gdy inni nie dostrzegali w tych obrazach niczego ponad żerowanie na dwu *cause célèbres* (sprawie Ruth Ellis, czyli ostatniej kobiety powieszanej w Wielkiej Brytanii, i aferze Profumo), o których należałoby raczej zapomnieć⁵⁶. W latach 90. w dyskursie krytyki pojawił się termin „kino postnarodowe”, który odnoszono do takich filmów, jak *The Madness of King George* (*Szałeństwo króla Jerzego*, reż. Nicholas Hytner, 1995) i *Elizabeth*. Tim Bevan, producent *Elizabeth* – reżyserowanej przez urodzonego w Indiach Shekhara Kapura, wystawnej inscenizacyjnie i wysoce ekspresjonistycznej wizji okrutnych i burzliwych pierwszych lat panowania „dziewiczej królowej” – dał asumpt do ukucia tego wyrażenia, stwierdzając: *Pragnęliśmy zrobić film z epoki, ale taki, który zrywałby z panującą tradycją, jak to sobie nazywam, „kina we fraku”*. W pewnym sensie można powiedzieć, że chcieliśmy uniknąć podejścia w stylu *Merchant-Ivory*⁵⁷. Taka też była w istocie reakcja krytyki, która uznała film za niemający nic wspólnego ze sterylnością brytyjskiego kina dziedzictwa narodowego⁵⁸. Jak pisano w magazynie „Cinemaya”: *Dynamiczna kamera, napięcie emocjonalne, poziom namietności sprawiają, że ten film nie mieści się w kategorii tradycyjnych dramatów historycznych, które są na ogół podręcznikowo nieskazitelne*⁵⁹. *Elizabeth* reklamowano nie tyle jako film historyczny, ile jako połączenie melodramatu i dreszczowca – nieledwie elżbietańską wersję *Ojca chrzestnego*, którego twórcy przywołują w licznych aluzjach.

Historia powstawania *Elizabeth* świadczy też o pewnej zmianie w ekonomii politycznej przemysłu filmowego. Budżet w wysokości 13 milionów funtów szterlingów (gdy przeciętny koszt brytyjskiego filmu fabularnego wynosił 2,6 miliona) stawia ten obraz w rzędzie produkcji drogiej, niemniej lwią część tej sumy wyłożyły podmioty europejskie. Główny udziałowiec, PolyGram Filmed Entertainment – filmowa odrośl Phillipsa, holenderskiego giganta na rynku elek-

troniki – jest też współwłaścicielem niezależnego dystrybutora amerykańskiego, Gramercy, który zagwarantował dostęp do tamtejszego rynku. *Elizabeth* zarobiła 30 milionów dolarów w Stanach i 34 miliony na pozostałych rynkach, co jest wynikiem imponującym jak na film reżysera bez „nazwiska” i w obsadzie bez wielkich gwiazd⁶⁰. Skromniejsze budżetowo *Land and Freedom* (Ziemia i wolność, reż. Ken Loach, 1995) i *To Kill A King* (Zabić króla, reż. Mike Barker, 2003) mogły trafić na ekrany tylko dzięki subwencjom europejskim, ale pozbawione wsparcia któregośkolwiek z większych dystrybutorów nie miały realnych szans na powtórzenie komercyjnego sukcesu *Elizabeth*.

Podsumowując, film historyczny i dziś jest tak samo jak zawsze uzależniony od koniunktury ekonomicznej w brytyjskim przemyśle filmowym oraz od kapryśnych upodobań kulturalnych publiczności. Z jednej strony dzisiejszy sektor produkcyjny brytyjskiej branży filmowej jest zbyt mały, aby udźwignąć koszty wielu wysokobudżetowych produkcji, wobec czego produkcja filmów historycznych zależy w istotnej mierze od inwestorów zagranicznych. Z drugiej strony brytyjska baza kinowa była i jest zbyt mała, aby gwarantowała opłacalność drogiej produkcji filmowych, wobec czego koniecznym warunkiem powodzenia takich projektów jest dostęp do rynków zagranicznych. Ów przymus, sprawiający że film historyczny musi być „międzynarodowy”, pociąga za sobą istotne następstwa co do ekonomicznego i kulturowego znaczenia tego gatunku dla brytyjskiego kina narodowego. Cecha znamiennej większości filmów historycznych, które odniosły sukces – *Prywatne życie Henryka VIII*, *Henryk V*, *Zulus*, *Rydwany ognia*, *Elizabeth* – polega na tym, że w dziełach tych udało się zawrzeć obrazy i ideologie brytyjskości zrozumiałe zarówno dla publiczności krajowej, jak i zagranicznej. To właśnie miał na myśli Korda, gdy w 1933 roku stwierdził, że *rzeczywiście międzynarodowy może być tylko film, który najpierw jest prawdziwie i głęboko narodowy*. Przynajmniej pod tym względem niewiele się zmieniło.

JAMES CHAPMAN

Tłum. MICHAŁ SZCZUBIAŁKA

¹ A. Lovell, *British Cinema: The Unknown Cinema*, rozprawa seminaryjna przedstawiona 13 marca 1969 r. w sekcji edukacyjnej Brytyjskiego Instytutu Filmowego (BFI). Niepublikowany rękopis znajduje się w zbiorach biblioteki BFI. Lovell utrzymywał, że nie istnieje model badania kina danego kraju w danym czasie i dodawał, że luki w zakresie informacji faktograficznej i dyskusji krytycznej są tak wielkie, że jakkolwiek taki model byłby nie do zastosowania. Pomimo zawartych w niej sądów wartościujących rozprawa Lovella nakreśliła w istocie program badań naukowych nad kinem brytyjskim na następne dwadzieścia lat. Lovell pisał: *Nie licząc jednej banalnej i nieudokumentowanej pracy (Where We Came*

*In Charlesa Oakleya), historia powszechna kina brytyjskiego nie istnieje. Mamy tylko jedną, popularną biografię sir Alexandra Kordy... Dyskusja krytyczna nad tak istotnymi postaciami, jak Alfred Hitchcock (z okresu brytyjskiego), Carol Reed lub Humphrey Jennings, ma co najwyżej charakter okazjonalny, nie programowy. Zjawiska takie jak ruch dokumentalny lub Ealing nie są zaś w ogóle dyskutowane. Otóż uderzający jest fakt, że w korpusie prac naukowych autorów, których można by nazwać „pierwszym pokoleniem” badaczy kina brytyjskiego, znajduje się wiele pozycji wypełniających luki wskazane przez Lovella: R. Armes, *A Critical History of British Cinema* (Secker & Warburg, London 1978); Ch. Barr, *Ealing**

- Studios* (Cameron & Tayleur, London 1977); A. Lovell i J. Hillier, *Studies in Documentary* (Secker & Warburg, London 1972); K. Kulik, *Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles* (W.H. Allen, London 1975) i T. Ryall, *Alfred Hitchcock and the British Cinema* (Croom Helm, London 1986). Zob. też napisany przez Lovella rozdział *The British Cinema: The Known Cinema*, w: R. Murphy (red.), *The British Cinema Book* (British Film Institute, wyd. II, London 2001), s. 200-205.
- ² Historiografia obejmuje m.in. następujące tytuły: J. Chapman, *Past and Present: National Identity and the British Historical Film* (I. B. Tauris, London 2005); P. Cook, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema* (British Film Institute, London 1996); S. Harper, *Picturing the Past: The Rise and Fall of the British Costume Film* (British Film Institute, London 1994); A. Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980* (Oxford University Press, Oxford 2003); M. Landy, *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960* (Princeton University Press, Princeton 1991); C. Monk i A. Sargeant (red.), *British Historical Cinema* (Routledge, Londyn 2002); J. Richards, *Films and British National Identity: From Dickens to Dad's Army* (Manchester University Press, Manchester 1997).
- ³ W sprawie dyskusji nad kinem dziedzictwa zob. S. Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, w: R. Murphy (red.), *The British Cinema Book*, s. 191-199; A. Higson, *The Heritage Film and British Cinema*, w: tenże (red.), *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema* (Cassell, London 1996), s. 232-248; C. Monk, *The British heritage-film debate revisited*, w: C. Monk i A. Sargeant (red.), *British Historical Cinema*, s. 176-198; A. Sargeant, *Making and selling heritage culture: style and authenticity in historical films on film and television*, w: J. Ashby i A. Higson (red.), *British Cinema. Past and Present* (Routledge, London 2000), s. 109-129.
- ⁴ Od razu będzie jasne, że ta definicja filmu historycznego nastrocza pewne problemy. Jak sklasyfikować zasadniczo fikcyjne fabuły opowiadające o rzeczywistych postaciach historycznych, np. *The Scarlet Pimpernel* (Szkarlatały kwiat, reż. Harold French, 1934) czy *Shakespeare in Love* (Zakochany Szekspir, reż. John Madden, 1998)? A co z filmami wpisującymi losy fikcyjnych postaci w kontekst rzeczywistych zdarzeń historycznych, jak *A Tale of Two Cities* (Opowieść o dwu miastach, reż. Ralph Thomas, 1958) lub *Doctor Zhivago* (Doktor Żywago, reż. David Lean, 1965)? Odróżnienie filmu historycznego i dzieł należących do szerszej kategorii filmu kostiumowego lub kina z epoki jest bardzo nieostre – przynależność niektórych dzieł do kategorii filmu historycznego będzie zawsze sporna.
- ⁵ Zob. H. M. Glancy, *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' film 1939-45* (Manchester University Press, Manchester 1999); J. Richards, *Visions of Yesterday* (Routledge & Kegan Paul, London 1973).
- ⁶ Zob. A. Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Clarendon Press, Oksford 1995); J. Hill, *The Issue of National Cinema and British Film Production*, w: D. Petric (red.), *New Questions of British Cinema* (British Film Institute, London 1992), s. 10-21, *British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation*, w: R. Murphy (red.), *The British Cinema Book*, s. 206-213. Próbie bardziej ogólnego zdefiniowania teoretycznego modelu kina narodowego podjął Stephen Crofts, *Reconceptualising National Cinema's*, „Quarterly Review of Film and Video” 1993, nr 3, t. 13, s. 49-67.
- ⁷ S. Street, *British National Cinema* (Routledge, London 1997), s. 1.
- ⁸ *Henry VIII on the Film*, „Daily Telegraph”, 3 października 1933, s. 12.
- ⁹ *Elizabeth „intacta”*, „Daily Telegraph”, 9 marca 1998, s. 21.
- ¹⁰ Zob. C. McArthur, *Brigadoon, Braveheart and the Scots: Distortions of Scotland in Hollywood Cinema* (I. B. Tauris, London 2003), s. 95-208; T. McCrisken i A. Pepper, *American History and Contemporary Hollywood Film* (Edinburgh University Press, Edinburgh 2005), s. 89-130.
- ¹¹ „British Board of Film Censors Scenario Reports 1946-47”, nr 53a, *The Private Life of the Virgin Queen*, 25 lutego 1947; materiał przechowywany w dziale zbiorów specjalnych biblioteki BFI.
- ¹² A. Lovell, *The British Cinema: The Unknown Cinema*, dz. cyt., s. 5.
- ¹³ Zob. J. Chapman, *Past and Present*, dz. cyt., s. 13-44; Ch. Drazin, *Korda: Britain's Only Movie Mogul* (Sidgwick & Jackson, London 2002) s. 96-105; S. Harper, *Picturing the Past*, dz. cyt., s. 20-23; R. Low, *The History of the British Film 1929-1939: Film Ma-*

- king in 1930s Britain (George Allen & Unwin, London 1985), s. 167-169; S. Street, *Transatlantic Crossings: British Films in the USA* (Continuum, London 2002), s. 47-55; G. Walker, *The Private Life of Henry VIII: A British Film Guide* (I. B. Tauris, London 2003).
- ¹⁴ Korda and the Big Time, „World Film News” 1936, nr 9, t. 1, s. 3.
- ¹⁵ Alexander Korda and the International Film, „Cinema Quarterly” 1933, nr 1, t. 2, s. 13.
- ¹⁶ E. Betts (red.), *The Private Life of Henry VIII* (Methuen, London 1934), s. XVI.
- ¹⁷ A. Lejeune (red.), *The C. A. Lejeune Film Reader* (Carcantet, Manchester 1991), s. 89-90.
- ¹⁸ Ch. R. Beard, *Why Get It Wrong?* „Sight and Sound” 1934, nr 8, t. 2, s. 124.
- ¹⁹ „Kinematograph Weekly”, 29 czerwca 1933, s. 33.
- ²⁰ F. D. Klingender, *From Sarah Bernhardt to Flora Robson: The Cinema’s Pageant of History*, „World Film News” 1937, nr 12, t. 1, s. 9.
- ²¹ Zob. N. Pronay, *The First Reality: Film Censorship in Liberal England*, w: K. R. M. Short (red.), *Feature Films as History* (Croom Helm, London 1981), s. 113-137; J. Richards, *The British Board of Film Censors and content control in the 1930s (1): images of Britain*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1981, nr 2, t. 1, s. 95-119; tenże, *The British Board of Film Censors and content control in the 1930s (2): foreign affairs*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1982, nr 1, t. 2, s. 38-48.
- ²² G. Arliss, *George Arliss by Himself* (John Murray, London 1940), s. 22.
- ²³ G. Vidal, *Screening History* (André Deutsch, London 1992), s. 45-46.
- ²⁴ „Today’s Cinema”, 14 października 1938, s. 4.
- ²⁵ „Programme for Film Propaganda”, 29 stycznia 1940, National Archives, Kew, London, INF 1/867.
- ²⁶ *When Britain fought Europe*, „Picture Post”, 8 listopada 1941, s. 12.
- ²⁷ R. Manvell, *Film* (Penguin, Harmondsworth 1946), s. 136.
- ²⁸ Zob. J. Chapman, *Past and Present*, dz. cyt., s. 113-142; S. Harper, *Picturing the Past*, dz. cyt., s. 86-88; R. Lewis, *The Real Life of Laurence Olivier* (Century Books, London 1996), s. 201-206; J. G. Nichols, *The Atomic Agincourt: Henry V and the Filmic Making of Postwar Anglo-American Relations*, „Film and History” 1997, nr 1-4, t. 27, s. 88-94; D. Spoto, *Laurence Olivier: A Biography* (Harper-Collins, London 1991), s. 140-148.
- ²⁹ A. Dent, *Some suggested points for exploitation of Henry V*”, British Library Department of Manuscripts, Laurence Olivier Archive, Films 3/1.
- ³⁰ E. T. Carr do Arthura W. Kelly (United Artists), 24 lipca 1944, Laurence Olivier Archive, Films 3/5.
- ³¹ GFD Royalty Statement, 30 sierpnia 1947, Laurence Olivier Archive, Films 3/2/1.
- ³² J. Ellis, *The Quality Film Adventure: British Critics and the Cinema 1942-1948*, w: A. Higson (red.), *Dissolving Views*, dz. cyt., s. 66-93. To poprawiona wersja cenionej rozprawy Ellisa *Art, Culture, Quality: Terms for a Cinema in the Forties and Fifties*, „Screen” 1978, nr 3, t. 19, s. 9-49.
- ³³ Laurence Olivier do Filippa Del Giudice, 7 października 1946, Laurence Olivier Archive 3/4/1.
- ³⁴ M. Balcon, *A Lifetime of Films* (Hutchinson, London 1969), s. 174.
- ³⁵ Ivor Montagu do Michaela Balcona, 22 września 1949, BFI Special Collections, MEB G/81 (Michael and Aileen Balcon Collection).
- ³⁶ Sir Henry French do Balcona, 18 października 1948, BFI Special Collections, MEB G/80.
- ³⁷ A. Vesselo, *The Quarter in Britain*, „Sight and Sound” 1949, nr 69, t. 18, s. 49.
- ³⁸ K. Russell, *Fire Over England: The British Cinema Comes Under Friendly Fire* (Hutchinson, London 1993), s. 19.
- ³⁹ J. Quéval, *Le chef-d’oeuvre du cinéma scott*, „Cahiers du Cinéma” 1952, nr 14, t. 3, s. 75.
- ⁴⁰ Kiedy w 1955 roku Ealing Studios sprzedano BBC, na gmachu umieszczono tablicę głoszącą: *W tym miejscu przez ćwierć wieku powstało wiele filmów będących zwierciadłem Brytanii i charakteru brytyjskiego*.
- ⁴¹ Zob. T. Bergfelder i S. Street (red.), *The Titanic in Myth and Memory: Representations in Visual and Literary Culture* (I.B. Tauris, London 2004); J. Chapman, *Past and Present*, dz. cyt., s. 180-198; J. Richards, *A Night to Remember: The Definitive Titanic Film* (I. B. Tauris, London 2003).
- ⁴² A. Knight, „Saturday Review”, 20 września 1956, s. 23.
- ⁴³ W. Whitebait, *Bombardment*, „New Statesman”, 5 kwietnia 1958, s. 432.
- ⁴⁴ Zob. S. Harper i V. Porter, *British Cinema of the 1950s: The Decline of Deference* (Oxford University Press, Oxford 2003), s. 114-136.
- ⁴⁵ L. Mosley, *Beau Bloomer*, „Daily Express”, 16 listopada 1954, s. 5.

- ⁴⁶ Zob. J. Chapman, *Past and Present*, dz. cyt., s. 199-227; S. Hall, *Monkey feathers: Defending Zulu (1964)*, w: C. Monk i A. Sargeant (red.), *British Historical Cinema*, dz. cyt., s. 110-128. Pewną kontrowersyjną interpretację tego filmu przedstawił Christopher Sharrett, „Zulu”, *or the Limits of Liberalism*, „Cineaste” 2000, nr 4, t. 25, s. 28-33. Autorytatywną historię powstawania filmu spisał Sheldon Hall, *Zulu: With Some Guts Behind It – The Making of the Epic Movie* (Toma-hawk Press, Sheffield 2005).
- ⁴⁷ W. Drew, *Voices from the Valleys: Images of Welsh Culture and History*, „National Film Theatre programme notes”, 17 marca 1985, mikrofilm na temat Zulusa w bibliotece BFI; P. Stead, *Acting Wales: Stars of Stage and Screen* (University of Wales Press, Cardiff 2002), s. 68.
- ⁴⁸ „Guardian”, 12 lipca 1972, s. 13.
- ⁴⁹ Cykl „Carry On” został zainaugurowany przez *Carry On Sergeant* (1958) i objął 29 filmów, aż po *Carry On Emmanuelle* (1978). Wszystkie filmy reżyserował Gerald Thomas, a produkował Peter Thomas, najpierw dla wytwórni Anglo Amalgamated, a następnie, od 1966 roku, dla Rank Organisation. *Carry On Columbus* (1992) był późnym dodatkiem cyklu. Historię powstawania tych filmów opisał Robert Ross, *The Carry On Companion* (B. T. Batsford, London 1996). Dowcipną i wnikliwą analizę historycznych pozycji tej serii przedstawił Nicholas J. Cull, *Camping on the borders: History, identity and Britishness in the „Carry On” costume parodies, 1963-74*, w: C. Monk i A. Sargeant (red.), *British Historical Cinema*, dz. cyt., s. 92-109.
- ⁵⁰ Tim Vignoles (Columbia Pictures Corporation) do Davida Puttnama, 4 września 1979, BFI Special Collections, DP 17 (David Puttnam Collection).
- ⁵¹ „Chariots of Fire Participation Report”, nr 3, do 30 września 1982, BFI Special Collections, DP 70; „Foreign Distribution Statement”, do 31 grudnia 1983, BFI Special Collections, DP 68.
- ⁵² Sir John Woolf do Puttnama, BFI Special Collections, DP 52, 31 marca 1981.
- ⁵³ „Interview with David Puttnam”, broszura reklamowa *Rydwonów ognia*, na mikrofilmie zawierającym materiały na temat tego filmu, w bibliotece BFI.
- ⁵⁴ „Chariots of Fire. A film by Colin Welland. Second draft”, 13 lutego 1980. Biblioteka BFI, S18678.
- ⁵⁵ G. Eley, „Distant Voices, Still Lives”: *The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender and the Image of the Working Class*, w: R. A. Rosenstone (red.), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past* (Princeton University Press, Princeton 1995), s. 23.
- ⁵⁶ A. Aldgate i J. Richards, *Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present*, wyd. popr. (I. B. Tauris, London 1999), s. 223.
- ⁵⁷ Cyt. za: A. Higson, *English Heritage, English Cinema*, dz. cyt., s. 197.
- ⁵⁸ S. Bruzzi, *Elizabeth*, „Sight and Sound” 1998, New Series, nr 11 (listopad) t. 8, s. 48.
- ⁵⁹ „Cinemaya: The Asian Film Quarterly” 1999, nr 43 (wiosna), s. 29-30.
- ⁶⁰ Internet Movie Database Business Data, strona *Elizabeth* (www.imdb.com/title/tt0127536/business), z 28 maja 2004.