

Męskość w kinie brytyjskim

ANDREW SPICER

Dekadę temu studia nad męskością zdominowane były przez ahistoryczne, zdecydowanie deterministyczne, psychoanalityczne podejście, które zreifikowało męskość, sprowadzając ją do wąskiego zestawu istotnych cech¹. Moje podejście jest radykalnie odmienne i opiera się na danych empirycznych (czyli na samych filmach), usytuowanych w kontekście przemysłowym, kulturalnym, społecznym i historycznym. Teoretyczną podporą jest dla mnie neojungowska koncepcja typów kulturowych². Peter Burge twierdzi, że kultura popularna wytwarza trzy podstawowe typy: bohaterów, łotrzyków i głupców³. Ale kino brytyjskie przejawia również spore zainteresowanie figurą everymana, łobuza, buntownika oraz, co istotne, człowieka zniszczonego, którego męskość pęka i są na niej skazy. Zasadnicza reprezentacja gender w kinie popularnym objawia się właśnie w typach kulturowych, a to dlatego, że są łatwo rozpoznawalne i skupiają wiele ważnych postaw i wartości⁴. Na ekranie gwiazdy pełnią bardzo ważną funkcję, jako że ich gra oraz postacie, w które się wcielają, ucieleśniają i rozszerzają bądź też udoskonalają typy kulturowe. Proces ten z kolei pomaga im zachować aktualność i atrakcyjność⁵. Owe typy tworzą byty o różnorodnym charakterze i znaczeniu – mogą to być specyficzne typy społeczne wyłaniające się w konkretnym momencie historycznym, jak młodzi gniewni (figura buntownika) albo też dominujące archetypy (figura głupca), mające potężną tradycję kulturową.

Typy te to nakładające się na siebie, współzawodniczące i specyficzne dla danego narodu konstrukcje, które walczą o hegemonię: o status najbardziej pożądaną czy powszechnie akceptowaną wersję męskości⁶. Historycznie rzecz biorąc, w kulturze brytyjskiej hegemoniczną wersję męskości stanowił doskonały dżentelmen, męski ideał brytyjskich klas rządzących, produkt dziewiętnastowiecznej syntezy arystokratycznego stylu i burżuazyjnych wartości, propagowany przez system szkół publicznych⁷. Wrodzona pewność siebie dżentelmena wynikała z głębokiego przekonania, że Anglicy są rasą wybraną, która potrafiła stworzyć imperium. Jednakże, jak pokazuje ta kulturowa historia męskości, typy te, choć muszą być silne i głęboko zakorzenione, by utrzymać hegemonię, powinny nieustannie przystosowywać się do zmiennych warunków, a dodatkowo stale są kwestionowane przez typy konkurencyjne. Zmienne i współzawodniczące typy prezentują gender jako kulturowy „performance”, który nie odzwierciedla rzeczywistości, ale jest raczej dyskursywną konstrukcją, produktem różnorodnych zespołów relacji w określonych kontekstach⁸. Dlatego też ważne jest, by typy te analizować w kategoriach historycznych, aby zrozumieć zarówno to, kiedy nastąpiły zmiany, jak też dlaczego.

Praca ta jest przeglądem filmów brytyjskich z ostatnich pięćdziesięciu lat – zaczynam od kluczowego okresu przemian, połowy II wojny światowej i próbuję

prześledzić, w oddzielnych rozdziałach, wachlarz rywalizujących ze sobą typów, które pojawiły się w tamtym momencie i przetrwały aż do dziś. Więcej uwagi poświęcę okresowi 1945-1970, kiedy kino brytyjskie niewątpliwie było najważniejszym źródłem reprezentacji męskości. Próba ogarnięcia tak szerokiego zakresu wymusza wybiórczość; skupię się więc na filmach paradygmatycznych, tych, które ustanawiają, wzmacniają albo też znacząco modyfikują istotny typ męski. Włączę też te obrazy, które rozpoczęły całą serię filmów – brak miejsca uniemożliwia jednak ich analizę w kontekście przemysłowym. Co więcej, moje wybory w dużym stopniu były dyktowane sukcesem kasowym danej produkcji – a to dlatego, nawet jeśli to krzywdzące, że w ten sposób wybrane filmy pokrywają się z gustami widzów i wskazują szeroko rozpoznawalną i najbardziej wpływową wersję męskości. Odbiór brytyjskich filmów pozostaje jednak wysoce problematyczny. Można ustalić spore zmiany frekwencji kinowej, ale dane empiryczne dotyczące preferencji publiczności – a więc tego, jakie obrazy męskości cieszyły się największą popularnością i dlaczego – były i pod wieloma względami nadal są rozproszone i dyskusyjne. Praca ta nie stara się też przeanalizować ograniczonej w swym zakresie i zmarginalizowanej reprezentacji męskości gejowskiej ani odmian męskości społeczności regionalnych czy czarnych, które stanowią produkt odrębnych i złożonych historii będących przedmiotem szczegółowych analiz i dociekań w innych publikacjach⁹.

II wojna światowa

Chociaż w czasie wojny poziom produkcji spadł do zaledwie 1/3 produkcji przedwojennej, chodzenie do kina nigdy nie było bardziej popularne – frekwencja wzrosła o ponad 60 %¹⁰. Widzowie lubili kino brytyjskie, często twierdzili też, że wolą filmy brytyjskie od dominujących dotąd konkurencyjnych amerykańskich produkcji. Ministerstwo Informacji, oprócz częstego zlecania produkcji licznych dokumentów propagandowych, próbowało też ingerować w to, jakie tematy wybierali do swych filmów producenci. Z kolei Brytyjska Rada Cenzorów Filmowych (British Board of Film Censors) miała czuwać nad tym, by filmy brytyjskie wspierały wartości konsensualne i chwalebne morale¹¹. Nawet przy takich ograniczeniach można było jednak odnaleźć w filmach szeroką gamę męskich typów.

Hegemoniczny typ dżentelmena, kształcony bez konkretnego celu, lecz gotowego na wszystko, dominował w pierwszych latach wojny. W *The First of the Few* (reż. Leslie Howard, 1943), twórca spitfire'a, R. J. Mitchell, grany przez samego reżysera, jest romantycznym marzycielem. Rozumie, że jego przeznaczeniem jest udoskonalanie broni, która zwycięży wojnę, poświęcenie zdrowia i osobistego szczęścia na rzecz zwycięstwa. Filmy realizowane przez Archers (wytwórnię filmową Michaela Powella i Emerica Pressburgera) ideologicznie były podobne, choć dużo ambitniejsze estetycznie. *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943) celebrytuje zanikającą glorię rycerskiej kasty oficerów europejskich, a *Sprawa życia i śmierci* (*The Matter of Life and Death*, 1946) ukazuje triumf, nawet nad samą śmiertelnością, dżentelmeńskiego dowódcy dywizjonu, Petera Cartera (David Niven), wyidealizowanego połączenia pragmatyzmu i cywilizowanych wartości.

Elegijna nuta, która pobrzmiwa w tych filmach, jest również obecna w *The Way to the Stars* (1945), gdzie dowódca eskadry, David Archdale (Michael Redgrave), kolejny żołnierz-poeta, zostaje poświęcony, by otworzyć drogę ku przyszłości uosobionej przez pochodzącego z niższej klasy średniej oficera lotnictwa, Petera Penrose (John Mills). Penrose'owi brakuje blasku i szyku tych, którzy społecznie stoją wyżej od niego, ale reprezentuje on społeczeństwo bardziej egalitarne, dla którego wartością jest przeciętność. Konstrukcja ta, czynnie popierana przez Ministerstwo Informacji jako część ideologii wojny ogólnonarodowej, wyłoniła się już wcześniej, w 1942 roku, wraz z filmem Noela Cowarda *Nasz okręt* (*In Which We Serve*), w którym bohater z klasy robotniczej (Shorty Blake – John Mills) równy jest kapitanowi Kinrossowi, odgrywanemu przez samego Cowarda w wybitnie patrycjuszowskiej manierze. Następny film Cowarda, *This Happy Breed* (1944), zupełnie pomija klasy wyższe, opisując międzywojenne losy Gibbonsów, londyńskiej podmiejskiej rodziny z niższej klasy średniej. Ojciec rodziny, Frank Gibbon (Robert Newton), pełni rolę rzecznika ideologii stopniowego postępu Cowarda, kiedy mówi synowi, zbyt głupiemu, by wziąć udział w strajku generalnym w 1926 roku: *To zależy od nas, zwykłych ludzi, by utrzymać sprawy jak należy. To twoja sprawa i masz o tym pamiętać*. Jako mocny kościół Anglii Gibbonsowie muszą w tym samym duchu stawić czoło wojnie, przetrwać ją jakoś do końca i przenikliwie oceniać rzeczywistość.

Hegemonii dżentelmena i jego „zastępcy”, zwykłego człowieka, zagroziła cała różnorodność głupców i łotrzyków obecnych w kinie lat wojny, odgrywanych przez komików wyrosłych z anarchicznej kultury music-hallu. Największy sukces odniósł popularny George Formby z Lancashire ze swym sławnym ukulele. Jego filmy, takie jak *Let George Do It* (reż. Marcel Varnel, 1940) czy *Get Cracking* (reż. Marcel Varnel, 1943), ukazywały wesołego, zabawnego „małego człowieczka”, który pomimo niezdarłości i głupoty miał swój spryt i wolę zwycięstwa – w *Let George Do It* wali nawet Hitlera w nos. Ale chociaż Formby dawał widzom to, co Mass-Observation¹² uznało za niezbędne dla moralności publicznej w „mrocznych dniach” wojny – komizm i ulgę, jego popularność spadła gwałtownie pod koniec wojny. Filmy *He Snoops to Conquer* (reż. Marcel Varnel, 1944), czy *George in Civvy Street* (reż. Marcel Varnel, 1946) nie były w stanie zestroić Formby'ego ze zmianami społecznymi i czasem rekonstrukcji. Naciski na obrazowanie powszechnych, konsensualnych wartości hamowały anarchiczny łobuzerski indywidualizm. Tommy Trinder, którego filmowa persona ucieleśniała zuchwałego, wszystkowiedzącego cockneya z klasy robotniczej, zagrał w kilku filmach ale tak jak w *The Bells Go Down* (reż. Basil Dearden 1943) jego nonkonformistyczna postawa została starannie podporządkowana wymogom społecznym; jako niepokorny strażak ginie, próbując ugasić płonący szpital.

Drugim głównym typem opozycyjnym jest bajroniczny antybohater, dziewiętnastowieczny archetyp będący wersją gotyckiego złoczyńcy, który odwoływał się do kultu „bohatera fatalnego” z epoki romantyzmu europejskiego¹³. Bajroniczny mężczyzna ucieleśnia niepohamowaną siłę seksualną i społeczną arystokracji, okrutną i sadystyczną, ale także fascynującą i erotyczną. Uosabia sprzeczne wartości: jest samotny, melancholijny, naznaczony skrywanym nie-

nym czynem, ale nosi też w sobie ślady szlachetnego ducha i zdolny jest budzić miłość. James Mason w *Szarym lordzie* (*The Man in Grey*, reż. Leslie Arliss, 1943) zagrał arystokratę w stylu bajronicznej regencji, zainteresowanego jedynie własnymi zachciankami i bezdusznie strzegącego honoru swego nazwiska. Ogromny sukces filmu wskazuje, że pod koniec roku 1942 publiczność wołała raczej fantazję i ucieczkę od rzeczywistości niż realizm i pouczanie. Mason zagrał podobne postacie w *Fanny* (*Fanny by Gaslight*, reż. Anthony Asquith, 1944) i w *Niedobrej Pani* (*The Wicked Lady*, reż. Leslie Arliss, 1945). Jeszcze bardziej pogmatwany był grany przez Masona bohater w *The Seventh Veil* (reż. Compton Bennett, 1945), który to film wykorzystywał popularność psychoanalitycznych narracji¹⁴.

Drugim opozycyjnym typem, który wyłonił się podczas wojny, był człowiek zniszczony, ucieleśniony przede wszystkim przez Erica Portmana w *We Dive at Dawn* (reż. Anthony Asquith, 1943) i w *Canterbury Tale* (1944) Michaela Powella i Emerica Pressburgera. Decydująca była dlań rola w *Great Day* (reż. Lance Comfort, 1945), gdzie po raz pierwszy pojawiła się figura weterana niemogącego się zintegrować z cywilnym społeczeństwem. Typ wyniszczonego weterana to ostatni z tych, które pojawiły się podczas lat wojennych; następne rozdziały będą służyły jako wykres zmienności każdego z tych głównych typów.

Bohaterowie

Wojna w znaczący sposób osłabiła hegemonię dżentelmena, zaś w latach 50. figura ta została przekonstruowana i przerodziła się w przenikliwego zawodowego oficera, którego można było zobaczyć w kilku bardzo popularnych filmach wojennych dominujących w tej dekadzie.

Za paradygmat służy tu film *Okrutne morze* (*The Cruel Sea*, reż. Charles Frend, 1953), dzięki któremu Jack Hawkins stał się narodową ikoną, męskim wcieleniem Britanii. Hawkins wciela się w dowódcę Ericsona, doświadczonego byłego oficera floty handlowej, który dzięki sile determinacji i surowej twardości poradził sobie z brzemieniem okrucieństwa wojny i jej oczywistej daremności. Jego przykład ukształtuje porucznika Lockharta (Donald Sinden), przybranego syna Ericsona, uformuje go jako odpowiedzialnego, dorosłego człowieka. Doniosłość homospołecznych więzi braterstwa, a przede wszystkim relacji ojciec-syn, tak widoczna w wielu filmach wojennych, zastępowała typowe centralne usytuowanie pary heteroseksualnej.

Owe filmy z lat 50. opisywały wojnę oficerską, próbując cofnąć egalitarne hasła wojny ogólnonarodowej, podkreślając odwagę i zaradność klasy średniej i marginalizując inne klasy. W *The Dam Busters* (reż. Michael Anderson, 1955), opartym na prawdziwej historii nalotu na niemieckie zapory wodne ze zrzuconiem słynnej „bomby odbitkowej”, Richard Todd grał podpułkownika lotnictwa (*Wing-Commander*)¹⁵ Guya Gibsona, pomysłowego, oddanego idei zawodowca. W *Reach For the Sky* (reż. Lewis Gilbert, 1956) Kenneth More wcielił się w kolejną ikonę narodową, walczącego w bitwie o Anglię pilota Douglasa Badera, który w tym wykonaniu jawił się jako kombinacja ogromnej determinacji i nieposkromionej odwagi. Ogromna popularność More'a jako *swoistego uniwersalnego narodowego obrazu angielskości... typowego, będącego człowiekiem*

środka, przeciętnego Anglika, pozwoliła mu powtarzać ten rodzaj ról w kolejnych filmach aż do *Zatopić pancernik „Bismarck”* (*Sink the Bismarck*, reż. Lewis Gilbert, 1960) ¹⁶.

Jednakże po roku 1956, kiedy to fiasko sueskie obudziło poważne zastrzeżenia co do statusu powojennej Brytanii, hegemonia merytokratycznego oficera została podważona. W *Moście na rzece Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, reż. David Lean, 1957) przywiązanie pułkownika Nicholsona (Alec Guinness) do mistycznej powagi kodeksu oficerskiego i do wyższości brytyjskiego „know-how” oraz grupowego ducha wydaje się jednocześnie przestarzałe i irracjonalne, zwłaszcza w zestawieniu z bezklasową nowoczesnością amerykańskiego bohatera, „majora” Shearsa (William Holden), który gardzi oficerskim kodeksem zachowania. Inne posueskie filmy – *Piwo z lodu z Aleksandrii* (*Ice Cold in Alex*, reż. J. Lee Thompson, 1958) czy *Wczorajszy wróg* (*Yesterday's Enemy*, reż. Val Guest, 1959) – ukazywały oficerów jako neurotycznych i nie zrównoważonych, niezdolnych do życia czy śmierci według tych zasad. W późniejszych filmach wojennych, na przykład w *Brudnej grze* (*Play Dirty*, reż. André De Toth, 1968), owe reguły zostają zupełnie odrzucone, a oficer (Michael Caine) przedstawiony jako brutalny i pozbawiony ideałów.

Podobną przemianę można zaobserwować w przypadku postaci heroicznego cywila. Dziennikarze z misją z *All Over Town* (reż. Derek N. Twist, 1948), lekarze pełni poświęcenia z *My Brother Jonathan* (reż. Harold French, 1949) i bezinteresowni naukowcy z *White Corridors* (reż. Pat Jackson, 1951), których wizerunki dominowały w okresie bezpośrednio powojennym, ustąpili miejsca coraz bardziej brutalnym i nieprzyjemnym reprezentacjom. W swoim słynnym eseju Michael Frayn postrzega to jako proces obalania, którego początek widzi w momencie otwarcia Festiwalu Brytanii (Festival of Britain ¹⁷) w 1951 roku, obalania znaczenia *subtelnej, zasadniczej klasy średniej, dobroczyńców, „roślinożerców”, którzy pragnęli reform i poprawy społecznej, przez okrutniejszych „mięsożerców”, lepiej przystosowanych do społeczeństwa coraz mocniej oparte go na współzawodnictwie, brutalnego i żachłannego* ¹⁸. Paradigmatyczny przypadek stanowi tu inspektor policji z *Wanted for Murder* (reż. Lawrence Huntington, 1946), który z dobrotliwego, tatusiowatego typu zmienia się w bezkompromisowego twardziela. Główną gwiazdą tego procesu był Stanley Baker w *Violent Playground* (reż. Basil Dearden, 1957) – w połowie roślinożerca, w połowie mięsożerca, wywodzący się z klasy robotniczej, wszystko zawdzięczający własnej pracy oficer łącznikowy do spraw młodocianych przestępców, pełen urazy do zdeprawowanego „starego ducha” dominującego w życiu publicznym. W *Hell Is a City* (reż. Val Guest, 1960) jest z kolei bezwzględny zawodowcem, znającym na wylot wszystkie ulice, gotowym do zamęczenia podejrzanych. Inspektor Martineau w wykonaniu Bakera to wyalienowany współczesny człowiek miasta, chwiejny samotnik, który za swój dom uważa miejskie, nocne ulice ¹⁹. Wizerunek ten dominował w latach 60. i 70., a najśłynniejszym jego wcieleniem był John Thaw w *Sweeney!* (reż. David Wickes, 1977) i w *Sweeney 2* (reż. Tom Clegg, 1978), filmach zrealizowanych na fali popularności serialu telewizyjnego.

Późniejsze filmy portretujące typy heroiczne zwykle są osadzone w przeszłości – przykładem może tu być brawurowy bohater grany przez Michaela Yorka

w *The Riddle of the Sands* (reż. Tony Maylam, 1979) czy celebrowanie brytyjskich złotych medalistów na olimpiadzie w 1924 w *Rydwanach ognia* (*Chariots of Fire*, reż. Hugh Hudson, 1981). Jednak najbardziej uderzającym wyjątkiem jest James Bond, ten nowoczesny brytyjski bohater ludowy. Choć autor pierwowzoru literackiego, Ian Flemming, widział w głównej roli Davida Nivena o dżentelmeńskim wyglądzie, decydującym czynnikiem początkowego sukcesu Bonda było zaangażowanie Seana Connery, ucieleśniającego szorstką, bezklasową męskość, która łączyła pełen pewności siebie entuzjazm klasycznego bohatera-dżentelmena z twardością w stylu amerykańskim, doprawioną charakterystycznymi, dosadnymi powiedzonkami. Bond miał pokrzepiać serca, uosabiał postimperialnego patriotycznego bohatera, który stoi ponad swymi amerykańskimi sprzymierzeńcami i zimnowojennymi oponentami. Reprezentował też niewinny flirt seksualny międzynarodowego playboya swingujących lat 60.²⁰

Pierwszy film o Bondzie, *Dr No* (reż. Terence Young), został zrealizowany w roku 1962, a już przy trzecim filmie z serii, *Goldfinger* (reż. Guy Hamilton, 1964), „Bondmania” osiągnęła szczyt. Connery’ego, gdziekolwiek by się ruszył, otaczał tłum fanów – pod tym względem mógłby rywalizować z Beatlesami. Postać ta miała wiele inkarnacji; w ciągu 40 lat zrealizowano w serii 22 filmy, a szóstym Bondem, jak ogłoszono ostatnio, będzie Daniel Craig²¹. Wcielenie Rogera Moore’a występującego w siedmiu filmach od *Żyć i pozwolić umrzeć* (*Live and Let Die*, reż. Guy Hamilton, 1973) aż do *Zabójczego widoku* (*A View to a Kill*, reż. John Glen, 1987) ożywiło eleganckiego bohatera w starym stylu, cechującego się drwiącą beztroską, którą Moore dopracował do perfekcji w roli Simona Templara w telewizyjnym serialu *Święty* (*The Saint*, 1962-1969). Dwa filmy z Timothy Daltonem, *W obliczu śmierci* (*The Living Daylights*, reż. John Glen, 1987) i *Licencja na zabijanie* (*Licence to Kill*, reż. John Glen, 1989), przywoływały mroczne i bajroniczne cechy postaci. Z kolei cztery filmy z Pierceem Brosnanem, od *Goldeneye* (reż. Martin Campbell, 1995) do *Śmierć nadejdzie jutro* (*Die Another Day*, reż. Lee Tamahori, 2002), świadomie były utrzymane w stylu retro. Odpowiadały postmodernistycznemu konsumpcjonizmowi, w którym odbiorcy znajdują przyjemność w delectowaniu się tym, co oferuje po prostu film z Bondem, w ogóle niekoniecznie łącząc go z wyidealizowanym, ideologicznym znaczeniem.

Everyman

II wojna światowa wyniosła przeciętność do heroizmu, ale po konflikcie sueskim figura everymana, aby pozostać aktualna i akceptowana, musiała przejść znaczne przekształcenia i przeformułowania. Everyman nie mógł już jedynie przetrwać wydarzeń ze świata zewnętrznego i trzeźwo oceniać rzeczywistości; historie z czasów pokoju musiały opowiadać o transformacji i zmianie, które z kolei jednak wciąż podkreślały tradycyjne wartości. Choć John Mills kontynuował swoją wojenną karierę Everymana w *Wielkich nadziejach* (*Great Expectations*, reż. David Lean, 1946), kluczową gwiazdą był tu Jack Warner jako Joe Huggett, Everyman w średnim wieku, w filmie *Holiday Camp* (reż. Ken Annakin, 1947) i w trzech kolejnych filmach o Huggetcie. Ojciec rodziny, opanowany i niezawodny, uosabiał zwyczajną uczciwość i przyzwoitość, reprezentując tym

samym zjednoczony już w skromnym zadowoleniu naród, pozbawiony groźby wojny czy masowego bezrobocia²². Warnerowska apoteoza obecna też była w *The Blue Lamp* (reż. Basil Dearden, 1950), w którym to filmie ojciec rodu, wyidealizowany policjant, posterunkowy George Dixon, zwykły dzielnicowy, stanowił jedność ze społecznością, której służy. Warner wcielał się w tę rolę przez następnych 20 lat w telewizyjnym serialu *Dixon of Dock Green* (1955-1976).

Kiedy za sprawą rosnącego znaczenia kulturowego młodej widowni i zwiększonego dobrobytu stoicka powściągliwość traciła na znaczeniu, uwagę skupiono na młodzieżowej postaci „chłopaka z sąsiedztwa”. Nie miał być już reprodukcją swego ojca, ale uosobieniem łagodnej buntowniczości albo przynajmniej niezależności. Po raz pierwszy przekształcenie to uwidoczniło się w cyklu romantycznych komedii dla klasy średniej, które w połowie lat 50. rywalizowały o miano najpopularniejszych z filmami wojennymi. Pierwszoplanową gwiazdą był Dirk Bogard, który w *Lekarzu domowym* (*Doctor in the House*, reż. Ralph Thomas, 1954) zagrał przystojnego młodego lekarza-praktykanta. Simona Sparrowa, centralną postać w hałaśliwej studenckiej „rodzinie” – symbolu młodzieżowej energii, która wybuchła po okresie powściągliwości. Simon jest nieśmiałym, wrażliwym Everymanem, który chciałby czynić dobrze i któremu, pomimo różnych przeszkód, udaje się w końcu zostać lekarzem i ożenić ze śliczną, lecz wrażliwą pielęgniarką, swoją współpracownicą i pomocnicą. Tym samym bohaterowie wpisali się w wyznawany przez klasę średnią ideał przyjacielskiego małżeństwa²³. W innych komediach romantycznych lat 50. – *Upstairs, Downstairs* (reż. Ralph Thomas, 1959) czy *Your Money or Your Wife* (reż. Anthony Simmons, 1960) – ci „nowi mężczyźni”, „elokwentni młodzieńcy” mieli uroczę skazy, byli niepraktyczni i zagubieni, ale wspierali konsensualne, godne szacunku wartości: zapobiegliwość, trzeźwość umysłu, roztropność – ozdobione oczywiście blaskiem młodości.

Chociaż seria z „Doktorem” pozostawała popularna, prawdopodobnie ze względu na coraz bardziej ryzykowne treści seksualne, Everyman z klasy średniej został zastąpiony przez robotnicze pop-gwiazdy, poczynawszy od *The Tommy Steele Story* (reż. Gerard Bryant, 1957), pierwszego filmu brytyjskiego świadomie skierowanego do nastoletniej publiczności. Będąc głosem i wizerunkiem nowej kultury nastolatków, Steele został ukazany jako zwyczajny chłopiec z sąsiedztwa, przywoity i kochający rodziców, bynajmniej nie buntowniczy. Jeszcze popularniejszy był Cliff Richard, piosenkarz reprezentujący kolejną fazę fabrykowania neutralnych gwiazd nastolatków. Richard zagrał porządnego młodego everymana w trzech filmach zainspirowanych przedwojennymi musicalami MGM z Mickeyem Rooneyem i Judy Garland: *The Young Ones* (reż. Sidney J. Furie, 1961), *Summer Holiday* (reż. Peter Yates, 1962) i *Wonderful Life* (reż. Sidney J. Furie, 1964).

Debiutancki film Beatlesów, *A Hard Day's Night* (reż. Richard Lester, 1964), ujawniał już przejście do bardziej rebelianckiego wizerunku. Spontaniczna bez troska Beatlesów jest przeciwstawiona wymierającemu starszemu pokoleniu, które co prawda wygrało wojnę, ale nie jest w stanie zaakceptować żadnych dalszych zmian. Kalejdoskopowy styl Richarda Lestera, jego kamera z ręki, cięcia skokowe, epizodyczna narracja i surrealistyczny humor uchwyciły coś ze świeżości ikonoklazmu wczesnych filmów francuskiej Nowej Fali i nasyciły energią tę celebrację młodzieży z klasy robotniczej.



Golo i wesoło, reż. Peter Cattaneo (1997)

Potem jednak rosnące rozwarstwienie społeczeństwa brytyjskiego i tempo przemian społecznych znacznie utrudniły znalezienie konsensualnych wizerunków godnej podziwu zwyczajności. W latach 80. i 90. pojawił się mężczyzna z najniższych warstw społecznych, paradoksalny Everyman, którego reprezentatywność wynikała z jego społecznej marginalności, a nie z tego, że wyrażał akceptowalny standard. W *Riff Raff* (1991) Kena Loacha pochodzący z niższej klasy społecznej Stevie (Robert Carlyle) dryfuje w społeczeństwie ukazanym jako beznadziejne i zmarniałe. W tym świecie Thatcherowska „rewolucja” pozbawiła mężczyzn siły, a ich pewność siebie uległa erozji, bo utracili tradycyjne filary potęgi robotniczej męskości: pewną pracę i bezpieczną pozycję żywiciela rodziny. Carlyle wystąpił również w niezwykle popularnym *Golo i wesoło* (*The Full Monty*, reż. Peter Cattaneo, 1997) w roli Gazy, udęconego Everymana w zniszczonym postindustrialnym Sheffield, gdzie praca jest rzadkością, a kobiety wydają się płcią dominującą. W desperackiej próbie odbudowania szacunku do siebie i utrzymania praw rodzicielskich do swego syna Gaz wpada na pomysł wyszkolenia siebie i pięciu innych mężczyzn, bezrobotnych „odpadków” ze stalowni, na striptizerów. Ironicznie, mężczyźni zostają rehabilitowani dzięki aktywności, która dla kobiet jest formą degradacji.

Everyman z klasy średniej odzyskał żywotność dzięki Hugh Grantowi w dwóch bardzo dochodowych komediach romantycznych: w *Czterech weselach i pogrzebie* (*Four Weddings and the Funeral*, reż. Mike Newell, 1994) i *Notting Hill* (reż. Roger Michell, 1999). Grant uosabiał nowego mężczyznę, alternatywny wobec twardego macho wizerunek przejmującego kobiece role i wartości, opiekuńczego wrażliwca, który rozpoznaje własne emocje, stanowiąc *sugestywny symbol dla mężczyzn i kobiet poszukujących nowego wizerunku w dobie feminizmu i ruchu praw mężczyzn*²⁴. Nowy mężczyzna Granta był uwspółcześioną wersją Bogarde’a w roli Simona Sparrowa, cudownie niezdarnego, nieśmiałego, wiecznie wątpliwego we własną wartość, seksualnie naiwnego, nieporadnie przeciskającego się przez swój romans z przebojową, seksualnie pewną siebie, lecz impulsywną Amerykanką. Wyrafinowana persona Granta jako nowego mężczy-

zny koło trzydziestki oferowała też mężczyznom metodę radzenia sobie z własną męskością w erze dorywczego zarobkowania, kiedy długoterminowe bezpieczeństwo finansowe jest już nieosiągalne, a praca nie zapewnia statusu i nie gwarantuje wysokiej samooceny. Kobietom, zwłaszcza w Ameryce, nieśmiały brytyjski urok Granta wydał się szczególnie atrakcyjny²⁵. W *To właśnie miłość* (*Love Actually*, reż. Richard Curtis, 2003), choć wyniesiony na pozycję premiera, charakter Granta pozostaje niezmienny, kiedy nieudolnie zaleca się do pochodzącej z klasy robotniczej pracownicy odpowiedzialnej za podawanie herbaty.

Głupek

Podczas wojny figurę głupeka przyćmił zwyczajny everyman. Powróciła jednak w latach 50. w postaci Gumpa odgrywanego przez Normana Wisdoma, gwiazdy 12 filmów od *Trouble in Store* (reż. John Paddy Carstairs, 1953), aż do *Press for Time* (reż. Robert Asher, 1966). Gump był wariacją rezerwowego typu „małego człowieka”, istotnej w kulturze brytyjskiej figury reprezentującej wizerunek osaczonej, lecz dzielnej niewinności, która ciężko walczy, by wyjść na swoje. Gump kojarzył się ze słowami „głupek” („fool”) i „spryt” („gumption”), był więc kombinacją niewinnej głupoty i zaradności. Czapka z daszkiem oznaczała powolność myślenia, ale strój Gumpa – za małe spodnie, za ciasna marynarka, krzywo zawiązany krawat i pomięty kołnierzyk koszuli – przywoływały Chaplinowskie aspiracje do dystynkcji²⁶. Kluczem do filmowego sukcesu Wisdoma była mocna, spójna, wiarygodna narracja zamiast luźnego zbioru osobnych skeczy. Narracja ta pozwoliła Wisdomowi przeobrazić Gumpa w „Normana”, postać mniej masochistyczną i zwariowaną. Jego czarująca persona wyrażała ogromne pragnienie akceptacji i pełnienia sensownej roli społecznej, bycia częścią społeczeństwa, w którym rośnie dobrobyt i pewność siebie, co zostało najlepiej wyrażone w romansie bohatera ze słodką, hożą gospodynią domową.

W przeciwieństwie do Gumpowego pragnienia przystosowania się niezwykle popularna seria filmów *Do dzieła*, obejmująca 29 filmów realizowanych od roku 1958 aż do 1992, ujawniała anarchiczny indywidualizm, antypurytańską perfidię, a jej niepoprawna wulgarność uświęcała opór klas niższych wobec „wyrafinowania” i zasad oraz słuszną pogon za przyjemnością²⁷.

Chociaż seria ta wślawiła się seksizmem, charakteryzuje ją również nieustanne ujawnianie męskiego egotyzmu i niekompetencji. Do wczesnych filmów z serii, poczynając od *Szeregowcu do dzieła* (*Carry on Sergeant*, reż. Gerald Thomas, 1958), satyry na służbę wojskową, scenariusze pisał Norman Hudis. Były to starannie skonstruowane komedie sytuacyjne umiejscowione w dobrze znanych instytucjach: w armii, służbie zdrowia, edukacji czy policji.

Kenneth Connor grał tu przyciągającego wypadki „człowieczka”, Charles Hawtrej dzieciennego, zniewieściałego „głupka-geja”, a Kenneth Williams wyniosłego, próżnego pozera, parodię pretensjonalności klasy średniej. Późniejsze filmy, takie jak *Carry On Don't Lose Your Head* (reż. Gerald Thomas, 1966), do którego scenariusz napisał Talbot Rothwell, wykorzystują schemat typowej parodii promującej bardziej ekstrawaganckie, anarchiczne sytuacje i charakterystyki, sprośne kalambury, wulgarne aluzje. Dominującym aktorem był tu jednak Williams, kreując całą gamę pewnych siebie, pyszałkowatych postaci, które pozwo-

liły rozbłysnąć jego teatralnej manierze, objawiającej się szczególnie w dziko drgających nozdrzach i fenomenalnych intonacjach wokalnych.

Owe proletariackie wizerunki zostały uzupełnione obrazami głupków z wyższych klas, typu istotnego w okresie międzywojennym, który po wojnie przeżył renesans, szczególnie w odgrywanych przez Lesliego Phillipsa postaciach rozbijających powolnych, przygłupich oficerów w *The Night We Dropped a Clanger* (reż. Darcy Conyers, 1959), *The Navy Lark* (reż. Gordon Parry, 1959) czy *Watch Your Stern!* (reż. Gerald Thomas, 1960). Filmy te były częściami bardzo ważnego cyklu komedii wojskowych, które dokonywały inwersji ideologicznej filmów wojennych²⁸. Stanley Windrush w wykonaniu Iana Carmichaela w *Private's Progress* (reż. John Boulting, 1956) i w *I'm All Right Jack* (reż. John Boulting, 1959) był jeszcze bardziej karykaturalnym wcieleniem tej figury. Stanley to współczesny Kandyd, niewinny naiwniaczek wrzucony w wojnę prowadzoną w imię prywatnej sprawy, a nie w celu obalenia faszyzmu. To nieszczęsna ofiara dryfująca w odmętach zachłannego i skorumpowanego społeczeństwa brytyjskiego, w którym każdy jedynie chce mieć coraz więcej. Jego otumaniona niewinność ujawnia bankructwo zasad moralnych, które według reżysera charakteryzowało powojenną Brytanię.

Zasięg bardziej międzynarodowy, a mniej zaściankowy miał inspektor Clouseau w wykonaniu Petera Sellersa w pięciu filmach od *Różowej Pantery* (*The Pink Panther*, reż. Blake Edwards, 1963) aż do *Zemsty Różowej Pantery* (*The Revenge of the Pink Panther*, reż. Blake Edwards, 1978), serii, która pod względem kasowości ustępowała jedynie Bondowi²⁹. Clouseau to kolejny „człowieczek”, którego urok, jak powiedział Sellers, polega na tym, że w *każdyh okolicznościach, jakkolwiek by się wygłupił, musi zachować godność – co przydaje mu czaru uważanego przez dziewczęta za uwodzicielski*³⁰. Pomimo charakterystycznej skłonności do wypadków Clouseau zachowuje przekonanie, że jest najdoskonalszym na świecie detektywem i mędrcem. Gardłowy francuski akcent Sellersa wraz z barokową wymową zyskał w kolejnych filmach imponującą przesadę, co okazało się genialnie pomysłową satyrą wymierzoną w pretensje klasy średniej.

Współczesnym głupkiem jest Rowan Atkinson. Jaś Fasola, bohater popularnego serialu telewizyjnego, to kolejna postać w długim szeregu emocjonalnie i społecznie zahamowanych brytyjskich komików groteskowych. Fasola to skończony „oferma”, przyciągający katastrofy, oblesnie pochłonięty sobą i często obrzydliwy „człowieczek”, któremu mimo niezdarności zawsze udaje się osiągnąć cel. W filmie *Jaś Fasola. Nadciąga totalny kataklizm* (*Bean*, reż. Mel Smith, 1997) jest fałszywym brytyjskim ekspertem sztuki siejącym popłoch wśród swoich niczego niepodejrzewających amerykańskich gospodarzy. Jego popularność świadczy o tym, że w zorganizowanej i hierarchicznej kulturze brytyjskiej wciąż pozostaje istotne i ustalone miejsce dla anarchicznej męskości. Potwierdził to sukces filmu *Johnny English* (reż. Peter Howitt, 2003), zrealizowanego na fali popularności serii reklam kart Barclaycard, w którym to Atkinson parodiuje filmy z Bondem jako absurdalny tajny agent, błogo nieświadomy swojej nieudolności.

Łotrzyk

W przeciwieństwie do głupka, łotrzyk jest bystry i przebiegły, wiecznie w pogotowiu, stale obmyśla jakiś chytry plan na zdobycie pieniędzy i wykiwanie



Nasz okręt, reż. Noel Coward (1942)

The Man in Grey, reż. Leslie Arliss (1943)





Wielkie nadzieje, reż. David Lean (1946)



Różowa pantera, reż. Blake Edwards (1963)



Jeżeli..., reż. Lindsay Anderson (1969)

swych wrogów – funkcjonariuszy władzy, którzy próbują ukrócić jego działania. Ukryty pod wieloma maskami łotrzyk stał się istotną postacią w powojennym kinie brytyjskim, ponieważ był w stanie błyskawicznie przystosować się do zmiennych warunków społecznych, sławiąc przy tym oportunistyczny indywidualizm na różnych poziomach drabiny społecznej. W cyklu komedii na temat wojska łotrzyk funkcjonuje jako sympatyczny intrygant, począwszy od Ronalda Shinera w filmach Jacka Raymonda *Worm's Eye View* (1951) i *Reluctant Heroes* (1951) aż do Alfreda Lyncha w *On the Fiddle* (reż. Cyril Frankel, 1961), dla którego każda sytuacja, choćby najbardziej niekorzystna, jest okazją do kolejnego sprytnego przekretnięcia: *Jeśli wyciągniesz z tego kasę – to sama uczciwość. Każdy kombinuje*. W serii *Carry On* Sid James gra łotrzyka cywilizowanego, próbującego jakoś się dorobić. Scenariusze Rothwella przejawiają jego postać, kreują go na cwaniaka, którego jedynym celem jest unikanie pracy i zabawa – jego charakter najlepiej wyraża się w przesadnie lubieżnym śmiechu. Dowcip po części polegał na tym, że jakkolwiek wysokie byłoby jego stanowisko, jakkolwiek wyszukany kostium – czy to będzie dandys z okresu regencji, czy też dowódca rzymski, gubernator imperium, monarcha angielski – James zawsze zachowywał się jak współczesny uliczny spryciarz – cockney.

W intryganta z wyższych klas wcielał się Terry-Thomas, który ożywił figurę przedwojennego łotra, kłamliwego i drapieżnego seksualnie. Można go było natychmiast rozpoznać po krzykliwej kurtce w kratkę, apaszcze lub staromodnym krawacie, po dziarsko przekrzywionym płaskim kapeluszu, wąsikach i po kpiącym *ech, niezła zabawa*, wykrzykiwanym zza kierownicy sportowego kabrioletu. W *Blue Murder at St Trinian's* (reż. Frank Launder, 1957), *The Naked Truth* (reż. Mario Zampi, 1957) i *Too Many Crooks* (reż. Mario Zampi, 1959), Terry-Thomas grał kobieciarza i biznesmena uchylającego się od podatków, wiecznie szukającego jakiejś szybkiej machlojki. Jego persona została skarykaturowana w dwóch wielkoformatowych komediach amerykańskich Kena Annakina, *Ci wspaniali mężczyźni w swoich latających maszynach* (*Those Magnificent Men in Their Flying Machines*, 1965) i *Ci wspaniali mężczyźni w swych szalejących gruchotach* (*Monte Carlo or Bust*, 1968).

W latach 60. łotrzyk nadal był dość istotną figurą, ucieleśniając szybko bogacące się społeczeństwo, w którym styl był ważniejszy od treści. Wyraźnie widać to w filmie *Nothing but the Best* (reż. Clive Donner, 1963), w którym Jimmy Brewster (Alan Bates), próbujący wyjść na swojego chłopaka z klasy robotniczej, zaprzyjaźnia się z podejrzanym, zdeklasowanym dżentelmenem Charlie'em Princem (Denholm Elliott). Ten przekazuje pojętnemu wychowankowi odpowiednie wykształcenie – uczy go dobrych manier, obycia, stylu ubierania się i postawy współczesnego, cieszącego się powodzeniem „człowieka na szczycie”. Podsuwa mu eleganckie powiedzonka, kreuje jego powierzchowność i oferuje „kontakty”. Jimmy jest fałszerzem, ale nie jak Charlie fałszerzem czeków, lecz całej tożsamości. Nie gardzi tymi, którzy są „na szczycie”, ale na drodze do zdobycia tego, czego pragnie, odtwarza ich okrucieństwo. Figura ta przeobraziła się w postać eksperta wydajności biznesowej kreowanego przez Petera Brooka w filmie *The Rise and Rise of Michael Rimmer* (reż. Kevin Billington, 1970). Bohater ten przejmując zrujnowaną organizację badania opinii publicznej – przejście to jest kolejnym stopniem na drodze do prezydentury. W *Posiłku oracza* (*The Plough-*

man's Lunch, reż. Richard Eyre, 1983), satyrze na thatcherowskiego yuppie, James Renfield (Jonathan Pryce) jest dorabiającym się dziennikarzem, który fabrykuje zarówno historię (jego książka o konflikcie sueskim opisuje ten konflikt jako obronę imperialnego honoru), jak i własną tożsamość, kiedy próbuje wniknąć w upragnione szeregi klas wyższych.

Współczesna wersja łotrzyka to „koleś” z klasy robotniczej, figura wyrosła ze zjawiska New Laddism³¹, prostackiej retro-macho kultury, która pozwala młodym mężczyznom, w pełni świadomym niepoprawności politycznej swych seksistowskich poglądów, zachowywać się niewłaściwie, czerpać przyjemność z afiszowania się z czołobitnym uwielbieniem dla piłki nożnej, piwa i „dziewczynek”. Laddism ma swoje źródła w serii filmów z lat 70. *Confessions of...* Ich gwiazda, „Randy Robin” Askwith, stał się ulubieńcem pisma „Sun”, jako że jego wizerunek bezczelnego i lubieżnego faceta doskonale pasował do gazetowej wizji wulgarnej, hedonistycznej „wyzwolonej” kultury brytyjskiej³². Współczesny laddism jest bardziej ironiczny i autorefleksyjny, co zostało najlepiej ukazane w *Porachunkach* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, reż. Guy Ritchie, 1998). Docelowym odbiorcą filmu miał być *wasz typowy LOADED czytelnik*, co miało się odnosić do wyjątkowo popularnego, wydawanego od 1994 magazynu „Loaded”³³ skierowanego do *facetów, którzy powinni wiedzieć lepiej*³⁴. Film Guya Ritchiego sławił wyczyny czwórki dowcipnych koleśki typu Mockney³⁵, którzy próbując zapewnić sobie dostatnią, jasną przyszłość, zostają uwikłani w układy londyńskiego świata przestępczego.

Przestępcy

W okresie bezpośrednio po wojnie cwaniak, po raz pierwszy przedstawiony w *Waterloo Road* (reż. Sidney Gilliat, 1945), stał się powszechnie rozpoznawalnym symbolem przestępczości. Ubrany z taną ostentacją drobnego kombinatora, często stosuje przemoc bezmyślnie, przypadkowo. Najbardziej pamiętną wersją tego typu była postać wykreowana przez Nigela Patricka w *The Moose* (reż. Edmond T. Gréville, 1948)³⁶. Cwaniaka szybko jednak zastąpił młodociany przestępca, na którym koncentrowała się spora grupa filmów w latach 50. Młodociany przestępca to ostatni z szeregu nakreślonych z pozycji autorytetu wizerunków młodzieży z niższych klas, wizerunków odwołujących się do „pierwszych chuliganów” z lat 90. XIX wieku. Miał on pełnić funkcję „ukrytej metafory” strachu przed wojennymi przemieszczeniami ludności, zmianami społecznymi, brakiem spójności wspólnotowej i załamaniem tradycyjnych wartości, przede wszystkim w środowisku klas robotniczych³⁷. Najwcześniejszym jego wcieleniem jest nieletni gangster – jak choćby psychotyczny Pinkie Brown (Richard Attenborough) w *Brighton Rock* (reż. John Boulting, 1948). Z kolei pierwszym filmem w pełni koncentrującym się na przestępczości wśród młodzieży był *Boys in Brown* (reż. Montgomery Tully, 1949). Lecz dopiero Tom Riley (Dirk Bogarde) w *The Blue Lamp* (reż. Basil Dearden, 1950) stał się modelem jako przedstawiciel pokolenia, jak informuje nas głos z offu, *niespokojnych i nieprzystosowanych chłopców* formujących *odrębną klasę*, którym brak nawet *kodeksu, doświadczenia i samodyscypliny zawodowych złodziei*. Riley to zabiedzony, włóczęga samotnik, funkcjonujący dzięki nerwowej energii, szukający wrażeń w co-

dziennej wędrownie po barach mlecznych, salach gier i salonach bilardowych. Zastrzelenie przez niego posterunkowego Dixona jest wskaźnikiem jego historycznej deprawacji. Chociaż nieletni przestępca może być figurą seksowną i atrakcyjną, jak w filmie *Cosh Boy* (reż. Lewis Gilbert, 1953), opowieści o nim zawsze bezlitośnie kończą się surową karą, po części ze względu na żądania British Board of Film Classification (Brytyjska Rada Klasyfikacji Filmów), która naciskała, by filmy dały jednoznaczną lekcję młodej i podatnej na wpływy publiczności³⁸.

Zastąpiony przez nieletniego przestępcę typowy gangster rzadko pojawia się w kinie brytyjskim pierwszych lat powojennych, choć warto odnotować wyjątek, jakim jest Narcy (Griffith Jones) w Warnerowskiej brytyjskiej produkcji *They Made Me a Fugitive* (reż. Alberto Cavalcanti, 1947). W latach 50. przykłady tej figury pojawiały się sporadycznie, aż do mrozącej krew w żyłach kreacji Stanleya Bakera jako Johnny'ego Banniona (którego pierwowzorem był osławiony przestępca z Soho, Alfred Dimes) w filmie Josepha Loseya *The Criminal* (1960). Bannion był pierwszą brytyjską postacią filmową, która ucieleśniała stworzone przez Roberta Warshowa pojęcie ambiwalentnego „tragicznego bohatera”, jednocześnie fascynującego i przerażającego, reprezentującego to, *kim chcielibyśmy być i kim obawiamy się, że moglibyśmy się stać*³⁹. Bannion jest także paradygmatyczny jako człowiek niepasujący do swej epoki, którego kodeks gangsterski staje się zbędny i którego śmierć na targanym wiatrem polu, surowa i nieunikniona, mówi, że tak naprawdę obaliła go silniejsza i bardziej bezosobowa nikczemność.

W latach 60. figura ta powróciła do łask, głównie za sprawą ogromnego zainteresowania publicznego procesem bliźniaczych braci Krayów w 1969 roku. Vic Dakins (Richard Burton) w *Villain* (reż. Michael Tuchner, 1971) jest wyraźnie wzorowany na Krayach, tak jak i Harry Lomart (Oliver Reed) w *Sitting Target* (reż. Douglas Hickox, 1972). Bardziej pamiętna i wyjątkowa jest kreacja Michaela Caine'a w *Get Carter* (reż. Mike Hodges, 1970) jako zawodowego zabójcy Jacka Cartera, który powraca na północ, do rodzinnego Newcastle, by zbadać okoliczności śmierci brata. Sadystyczny i wymierzający sprawiedliwość Carter ujawnia przemoc i korupcję, które opanowały miasto w ferworze transformacji społecznej, miasto rządzone teraz przez hazard i pornografię. Zrealizowany w tym samym roku *Performance* (reż. Donald Cammel, Nicolas Roeg) opisywał niezwykle zderzenie i wzajemne przenikanie się stylów życia – świata przestępczego i kontrkultury lat 60. Inspiracją dla filmu były doświadczenia jednego z reżyserów, Donalda Cammella, który jako członek „Chelsea Set”⁴⁰ miał dostęp do obu tych środowisk. Głównym tematem jest tu niezwykła wymiana tożsamości pomiędzy twardzielem z East Endu, Chasem Devlinem (James Fox), prawą ręką luźno wzorowanego na postaci Ronniego Kraya gangstera Harry'ego Flowersa (Johnny Shannon), a samotniczą gwiazdą rocka, Turnerem (Mick Jagger), który utracił swego „demonia” i wycofał się w alternatywny świat narkotyków i wschodniego mistycyzmu.

Innym kluczowym filmem był *Długi Wielki Piątek* (*Long Good Friday*, reż. John Mackenzie, 1981), w którym Bob Hoskins jako Harold Shand uosabiał pełną sprzecznocią ideologię thatcheryzmu: Little Englandism⁴¹, zaściankową czołobitność wobec brytyjskich tradycji połączoną z wiarą w nieskrępowaną przedsiębiorczość międzynarodową. Shand to kolejna fatalna figura epoki *fin de siècle* – jego „korporacja” zostaje rozbita w drzazgi przez Irlandzką Armię Republikań-

ską, której członkowie są nieprzekupni i której racji politycznych Shand nie jest w stanie pojąć. Pamiętna kreacja Hoskinsa, tak doskonale ukazująca energię Shanda: jego charyzmę, spryt i szorstki urok, jego wybuchy niekontrolowanej gwałtowności, a także chwile wrażliwości, przypominają Jamesa Cagneya w *Białym żarze* (*White Heat*, reż. Raoul Walsh, 1948), którego upadek miał podobną tragiczną wielkość.

W późnych latach 90. film gangsterski przeżywał renesans. Choć w recenzjach nierzadko oczerniany, gatunek ten okazywał się często nowatorski i krytycznie odnosił się do kwestii przemocy. *Twarz* (*Face*, reż. Antonia Bird, 1997) wiązała drobną przestępczość z łupiestwem thatcherizmu. Z kolei w *Gangsterze nr 1* (*Gangster No. 1*, reż. Paul McGuigan, 2001) Paul Bettany gra archetypowego oszusta w całości zaangażowanego w bezlitosną walkę o władzę. Najbardziej współczesne przykłady, np. *Odpoczniesz po śmierci* (*I'll Sleep When I'm Dead*, reż. Mike Hodges, 2003), gdzie powracający do miasta „twardziel” (Clive Owen) znajduje jedynie „zmarowane życia” i bezsens, ukazują głęboko egzystencjalne kwestionowanie motywacji i znaczenia przestępczości⁴².

Buntownicy

W konformistycznej kulturze lat 50. figura buntownika początkowo funkcjonowała pod płaszczykiem historii i mitu, jak w produkowanych przez wytwórnię Hammer gotyckich cyklach horrorów, rodem z opowieści o Frankensteinie i Draculi, które były realizowane do wczesnych lat 70. Zarówno Frankenstein w wykonaniu Petera Cushinga, jak i Dracula Christophera Lee to figury bajroniczne, aroganccy, arystokratyczni buntownicy, budzący przerażenie i fascynację⁴³. Ich siła oddziaływania osłabła wraz z pojawieniem się młodego gniewnego, figury brutalnie współczesnej. W wyobraźni popularnej stał się on brytyjskim „buntownikiem bez powodu”, reprezentował szczególną powojenną generację występującą przeciw niezbyt wyraźnie określone „establishmentowi”⁴⁴. Gniewni byli zwykle młodymi ludźmi z robotniczej północy. Ich męskość i surowa energia wspierane były przez frakcje lewicowo-liberalne, widzące w nich przyszłość i kontrpropozycję dla wymierającej kultury klasy średniej. W *Miejsu na górze* (*Room at the Top*, reż. Jack Clayton, 1959) Joe Lampton (Laurence Harvey) w pozbawiony sentymentu sposób ukazywał proces wspinania się na szczyt i pragnienie sukcesu, aspiracje pokolenia zradykalizowanego przez wojnę i zdeterminowanego, by mieć swój udział w burżuazyjnym dobrobycie symbolizowanym przez *dziewczynę z opalenizną z Rivieri i lagodę*. W *Z soboty na niedzielę* (*Saturday Night and Sunday Morning*, reż. Karel Reisz, 1960) Arthur Seaton (Albert Finney) ani nie czuje się źle w swojej klasie społecznej, ani też nie pnie się do góry. Jego buntowniczność wyrasta z rozgoryczenia nierównością społeczną, w której rola chłopaka z klasy robotniczej polega na tym, by nie dać się „tłamsić” szefom i czerpać przyjemność z życia, póki się da: *Chcę się dobrze bawić. Cała reszta to propaganda*.

Do następców gniewnych należy Harry Palmer (Michael Caine), niesubordynowany tajny agent w trzech adaptacjach thrillerów szpiegowskich Lena Deightona: *The Ipcress File* (reż. Sidney J. Furie, 1965), *Funeral in Berlin* (reż. Guy Hamilton, 1967) i *Mózg za miliard dolarów* (*Billion Dollar Brain*, reż. Ken Russell, 1967). Palmer to buntownik z klasy robotniczej, pełen wrogości wobec

układów absolwentów prestiżowych szkół, zaradny i nieprzejednanie bezczelny wobec oficerów i szefów, a także atrakcyjny seksualnie. Co więcej, to właśnie on ma więcej obycia i jest lepiej wykształcony niż jego przełożeni z wyższych klas. Podobną rolę Caine zagrał w *Alfem* (reż. Lewis Gilbert, 1966), gdzie pozwolił sobie na bezpośrednie zwrócenie się do widzów, by zasugerować im usprawiedliwienie dla własnej cynicznej pewności siebie i samolubności.

Z perspektywy lewicowej film *Morgan, przypadek do leczenia* (*Morgan – A Suitable Case for Treatment*, reż. Karel Reisz 1966), do którego scenariusz na podstawie własnej popularnej sztuki telewizyjnej napisał David Mercer, ukazywał buntownika schizofrenicznego, idealistę niebędącego jednak w stanie uwierzyć w możliwość znaczącej akcji społecznej. Morgan Delt (David Warner), zbuntowany artysta, trwa zawieszony pomiędzy marksistowskimi wartościami wyznawanymi przez pokolenie jego rodziców, a próżnym dobrobytem pochodzącej z klasy średniej ślicznej ekszony, Leonie, zaręczonej już z modnym handlarzem antykami. Jego rewoltę można połączyć z popularną Laingowską filozofią głoszącą, że szaleństwo jest jedyną słuszną odpowiedzią na represyjne struktury rodziny i państwa. Jeden z krytyków określił Morgana jako gniewnego 10 lat później: *Teraz, kiedy żyjemy w epoce wilsonizmu, poszukiwanie przez człowieka „dobrych, odważnych racji” zamieniło się w głębszą, mniej ekstrawertyczną, pełną poczucia winy akceptację dążenia do socjalizmu... to trzeźwy i mniej heroiczny kierunek*⁴⁵.

Żadna taka introwersja nie dotknęła Micka Trávisa (Malcolm McDowell) w *Jeżeli... (If...)* (reż. Lindsay Anderson, 1969), w którym to filmie szkoła prywatna pełniła funkcję metafory upadającej, brutalnej i skorumpowanej kultury angielskiej. W Travisie natychmiast można rozpoznać odwrócony wizerunek aroganckiego macho-człowieka czynu, który jest w stanie poprowadzić rebelię przeciwko gnijącemu despotyzmowi. Buntownicy z *Jeżeli...* byli jednocześnie niszczycielami cennych symboli patrycjuszowskiej kultury Anglii i ogólnie rzecz biorąc apostołami buntu seksualnego i społecznego, *przemoc i rewolucja to dla nich jedyne czyste akty*. Ten uniwersalizm zapewnił mu niespodziewany sukces w Wielkiej Brytanii i za granicą⁴⁶.

Najbardziej pamiętnym współczesnym buntownikiem jest Mark Renton (Ewan McGregor) w *Trainspotting* (reż. Danny Boyle, 1996), adaptacji kultowej powieści Irvine'a Welsha z 1993 opowiadającej o heroinowej subkulturze Edynburga. W tym nowatorsko stylizowanym, prowadzonym w zawrotnym tempie filmie fascynujące monologi Rentona z offu wykpiwają jego własny brak ambicji, jego tożsamość narodową i oddanie *szczeremu i prawdziwemu uzależnieniu narkotykowemu*. Konsekwencje tego uzależnienia nie są lekceważone, ale nie są też potępiane. Bohater wybiera swój styl życia i swoją świadomość. Renton, figura kameleonowa, jednocześnie pasożytuje i odrzuca upadające, post-socjalne społeczeństwo, które nie oferuje już niczego, fabrykując nowy styl życia z resztek, które po społeczeństwie tym pozostały.

Człowiek zniszczony

II wojna światowa, jak inne wielkie konflikty, miały ogromny wpływ społeczny i psychologiczny na swoich kombatantów, często utrudniając ich ponowną

integrację ze społeczeństwem cywilnym⁴⁷. W okresie bezpośrednio powojennym „nieprzystosowany weteran” stał się postacią bardzo istotną. W *The Years Between* (reż. Compton Bennett, 1946) z Michaeliem Redgrave w roli głównej, weteran jest ukazany ze współczuciem jako człowiek zdezorientowany i przestraszony zmianami, jakie zaszły pod jego nieobecność. Tylko częściowo też jest w stanie zaakceptować nową niezależność swej żony. Psychologiczne skazy wojenne bardziej bezpośrednio zostały przedstawione w *Mine Own Executioner* (reż. Anthony Kimmins, 1947), opowieści o dotkniętym traumą pilocie (Kieron Moore), który po roku spędzonym w japońskim obozie jenieckim nie potrafi ponownie zasymilować się ze społeczeństwem i popełnia samobójstwo, zabijając przedtem wierną i kochającą żonę. Inne filmy okazywały mniej współczucia, ukazując weterana jako przestępcę. W *They Made Me a Fugitive* świeżo zdemobilizowany z RAF-u oficer Clem Morgan (Trevor Howard) jest cyniczny, znudzony, dużo pije i nie umie żyć bez silnych wrażeń i działania: *Trzeba mu kolejnej wojny* – stwierdza gorzko jego przyjaciółka. Popełniona przez niego zbrodnia to oczywisty substytut, pijacki żart, o którym zdecydował rzut monetą. W *Silent Dust* (reż. Lance Comfort, 1949) porucznik Simon Rawley (Nigel Patrick) powraca ze „świata umarłych” jako pokryty bliznami dezterter, handlarz czarnego rynku i morderca próbujący teraz szantażować własną rodzinę.

Po latach 50. reprezentacja weterana pojawiała się w kinie raczej rzadko, a zgłębianie psychologicznej i społecznej męskiej traumy przenosi się w rejony horroru. *Podglądacz* (*Peeping Tom*, reż. Michael Powell, 1960), początkowo krytykowanego, uważa się dziś wraz z *Psychozą* (*Psycho*, reż. Alfred Hitchcock, 1960) za pierwsze współczesne horrory, skoncentrowane na postaci psychotycznego młodego mężczyzny jako seryjnego mordercy⁴⁸. Mark Lewis (Carl Boehm) to wrażliwy, nieśmiały, piękny i cierpiący seryjny morderca, skrzywiony przez fascynację ojca freudowską psychoanalizą, przypadek gwałtownej, voyeurystycznej skopofilii, która leży też u podłoża samego filmu. Do następców Lewisa należy prześladowca (Terence Stamp) z obsesją na punkcie pewnej młodej kobiety (Samantha Eggar) w filmie *Kolekcjoner* (*The Collector*, reż. William Wyler, 1965) i psychopatyczny bohater (Hywel Bennett) *Twisted Nerve* (Reż. Roy Boulting, 1968), którego działania powoduje zniszczony chromosom.

We współczesnym kinie brytyjskim figura człowieka zniszczonego pojawia się z taką częstotliwością, że staje się jego najbardziej reprezentatywnym wizerunkiem. Powodem nieodwracalnych zniszczeń, jakich ofiarą często pada mężczyzna z klas niższych, jest dezintegracja społeczna. Najlepiej ukazują to *Nadzy* (*Naked*, reż. Mike Leigh, 1993), w którym to filmie paradygmat ten zostaje pogłębiony do tego stopnia, że zamienia się w egzystencjalny koszmar. Potworny ojciec, niegdyś zarezerwowany tylko dla gotyckiego horroru, wkroczył w obszar realizmu społecznego, wtapiając się w pejzaż zaludniony przez ojców brutalni znęcających się nad najbliższymi, łamiących im życie, włączając w to naznaczonego traumą syna. Paradygmat stanowi tu ważny film Terence'a Daviesa *Dalekie głosy, spokojne życie* (*Distant Voices, Still Lives*, 1988), lecz *Nic dousunie* (*Nil By Mouth*, 1997) i *The War Zone* (1999) Tima Rotha, w których Ray Winstone kreował tego typu postać, są równie wstrząsające. W *Nic dousunie* grany przez Winstone'a Raymond to zdegradowana wersja twardziela macho, brutalnego mizogina, który czuje się swobodnie tylko w towarzystwie innych mężczyzn.

Filmy Shane'a Meadowsa, w tym *Okrągły tydzień* (*TwentyFourSeven*, 1998), ukazują rozpaczliwą potrzebę ojców, jaką odczuwają synowie z niższych klas społecznych. Ojców, którzy w rzeczywistości są albo nieobecni, albo brutalni i wulgarni, albo też gruboskórni, pozbawieni skrupułów i obsesyjnie dbający o symbole statusu. W *Okrągłym tygodniu* grupa opuszczonych młodych ludzi jest uwięziona w świecie ograniczonych horyzontów, drobnych przestępstw, narkotyków i bezsensownej przemocy, które wypełniają całe ich pole widzenia; ich każdy dzień, jak mówi sam tytuł, jest taki jak poprzedni. W *Dead Man's Shoes* (2004) wizja ta jest jeszcze mroczniejsza – powracający mściciel (Paddy Considine), zdecydowany odkryć powody śmierci brata, odsłania prawdę o społeczności obojętnej na okrucieństwo w swej pogoni za przyjemnością.

Zakończenie

W tekście tym przeanalizowałem główne typy postaci dominujących w wojennym kinie brytyjskim, odnosząc je do przemian społecznych, jakie zaszły w Wielkiej Brytanii. Wraz z zanikaniem dwustuletniej dominacji wyidealizowanego dżentelmena bohaterowie filmów musieli podjąć większy wysiłek i być bardziej skłonni do adaptacji, by zostać zaakceptowani. W miarę jak społeczeństwo brytyjskie ulegało fragmentaryzacji, decentralizacji, a nie zdążyło jeszcze skryształizować się na nowo, nawet zwykły Everyman musiał walczyć o to, by nie stracić na aktualności. Typy hegemoniczne zawsze prowokują sprzeciw ze strony opozycyjnych form męskości reprezentujących represjonowane postacie pożądania i transgresyjne przyjemności wypierane przez bohaterów. Stąd taka gama typów męskości w tym okresie i istotna rola, jaką odgrywały figury głupców, łotrzyków, buntowników, przestępców i ludzi złamanych. W heterogenicznej, decentralizowanej i świadomie autoreferencyjnej kulturze współczesnej, z jej szerokim wachlarzem różnorodnych stylów męskości, nawet bohater staje się towarem – jak Bond – a zwykły Everyman stanowi konstrukcję dziś już prawie niemożliwą, uobecnianą jedynie w sposób retro-komiczny, czego przykładem jest kreowany przez Hugh Granta Pan Przyjemniaczek. Brak wizerunków wyznaczających kompromis często jest uznawany za „kryzys męskości”, w którym niegdysiejsze pewniki zanikły pod wpływem feminizmu i zmieniających się metod twórczych.

Równie dobrze może się jednak okazać, że nowe formy wyłaniają się z nieustającej dynamiki charakteryzującej reprezentację pędzącej do przodu kultury, w której zmiana jest jedynym stałym elementem. Kino nigdy nie odzyska kulturowego centralizmu, którym kiedyś się cieszyło. Filmy jednak wciąż stanowią ważne źródło reprezentacji typów męskości, których analiza może pomóc w zrozumieniu pewnych implikacji tych zmian.

ANDREW SPICER

Tłum. KAROLINA KOSIŃSKA

- ¹ Zob. np.: S. Neale, *Masculinity and Spectacle*, „Screen”, November-December 1983, vol. 24, nr 6, s. 2-16.
- ² Zob. R. Samuel, *Figures of national myth*, w: *Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity*, vol. III: *National Fictions*, red. R. Samuel, Routledge, London 1989, s. XI-XXXVI; G. Dawson, *Soldier Heroes: British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*, Routledge, London 1993, s. 11-18.
- ³ P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Scholar Press, Aldershot 1994.
- ⁴ Zob. R. Dyer, *The role of stereotypes*, w: *The Matter of Images*, Routledge, London 1993, s. 11-18.
- ⁵ Zob. R. Dyer, *Stars*, BFI, London 1979, s. 53-67.
- ⁶ Zob. R. W. Connell, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge 1995, s. 76-80.
- ⁷ Zob. P. Mason, *The English Gentleman: The Rise and Fall of an Ideal*, Andre Deutsch, London 1982; J. Richards, *Happiest Days: The Public School in English Fiction*, Manchester University Press, Manchester 1988, s. 1-22.
- ⁸ Zob. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.
- ⁹ Zob. S. Bourne, *Brief Encounters: Lesbian and Gays in British Cinema 1930-1971*, Cassell, London 1996; tenże, *Blacks in the British Frame: Black People in British Film and Television 1896-1996*, Cassell, London 1998.
- ¹⁰ R. Murphy, *The British Film Industry: Audiences and Producers*, w: *Britain and the Cinema in the Second World War*, red. P. M. Taylor, Macmillan, London 1988, s. 31-41.
- ¹¹ Zob. A. Aldgate, J. Richards, *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War*, Blackwell, Oxford 1986, s. 1-20.
- ¹² Organizacja badań społecznych założona w 1937 przez Toma Harrissona, Charlesa Madge'a i Humphreya Jenningsa. Jej pracownicy i wolontariusze zajmowali się zbieraniem materiałów dotyczących życia codziennego w Wielkiej Brytanii. Zob. <http://www.massobs.org.uk/> (przyp. tłum.).
- ¹³ M. Praz, *The Romantic Agony*, Oxford University Press, Oxford 1970, s. 55-93.
- ¹⁴ A. Spicer, *Sydney Box*, Manchester University Press, Manchester 2006, s. 50-58.
- ¹⁵ W lotnictwie brytyjskim nie istniały stopnie oficerskie. Ich odpowiednikami były funkcje dowódcze. Tak więc Wing-Commander byłby dowódcą skrzydła, a w polskiej nomenklaturze oficerskiej najbliższy jest stopniowi podpułkownika lotnictwa (przyp. tłum.).
- ¹⁶ I. Quigly, „The Spectator”, 14 listopada 1958.
- ¹⁷ Narodowa wystawa zorganizowana w Wielkiej Brytanii w 1951 roku. Zaprezentowano na niej nowe osiągnięcia w dziedzinie projektowania, architektury, nauki. Miała dać wyniszczonemu narodowi poczucie postępu, który niechybnie przyczyni się do gwałtownego rozwoju kraju.
- ¹⁸ M. Frayn, *Festival*, w: *Age of Affluence*, red. M. Sissons, P. French, Oxford University Press, Oxford 1986, s. 305-326.
- ¹⁹ A. Spicer, *The emergence of the British tough guy: Stanley Baker, masculinity and the crime thriller*, w: *British Crime Cinema*, red. S. Chibnall, R. Murphy, Routledge, London 1999, s. 81-93.
- ²⁰ D. Cannadine, *James Bond and the Decline of England*, „Encounter”, September 1979, s. 46-55; T. Bennett, J. Woollacot, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, Macmillan, London 1987.
- ²¹ Przegląd serii można znaleźć w: J. Chapman, *Licence to Thrill: A Cultural History of the James Bond Films*, I. B. Tauris, London 1999.
- ²² J. Richards, *Films and British National Identity: From Dickens to „Dad's Army”*, Manchester University Press, Manchester 1997, s. 141-143.
- ²³ J. Finch, P. Summerfield, *Social Reconstruction and the Emergence of the Companionate marriage, 1945-59*, w: *Marriage, Domestic Life and Social Change*, red. D. Clark, Routledge, London 1991, s. 7-32.
- ²⁴ R. Chapman, *The Great Pretender: Variations on the New Man Theme*, w: *Male Order: Unwrapping Masculinity*, red. R. Chapman, J. Rutherford, Lawrence & Wishart, London 1988, s. 225-148.
- ²⁵ A. Spicer, *The reluctance to commit: Hugh Grant and the new British romantic comedy*, w: *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*, red. P. Powrie, A. Davies, B. Babington, Wallflower Press, London 2004, s. 77-87.
- ²⁶ R. Dacre, *Trouble in Store: Norman Wisdom – a Career in Comedy*, T. C. Farries, Dumfries 1991.
- ²⁷ M. Jordan, *Carry On... Follow That Stereotype*, w: *British Cinema History*, red. J. Curran, V. Porter, Weidenfeld and Nicolson, London 1983, s. 317-327.
- ²⁸ A. Spicer, *The other war”: subversive images of the Second World War in service come-*

- dies, w: *Relocating Britishness*, red. S. Caunce, E. Mazierska, S. Sydney-Smith, J. K. Walton, Manchester University Press, Manchester 2004, s. 167-182.
- ²⁹ A. Walker, *Peter Sellers*, Coronet, London 1982, s. 159.
- ³⁰ Tamże, s. 45.
- ³¹ Pozostawiam ten termin w oryginale – jakiekolwiek tłumaczenie skrzywiłoby właściwy charakter tego pojęcia. Termin ten odnosi się do słówka *lad*, które przełożyć można jako „chłopak”. W tym kontekście jednak byłby to chłopak twardy, „równy gość”, kumpel, przeważnie z niższych klas społecznych. (przyp. tłum.).
- ³² L. Hunt, *British Low Culture: From Safari Suits to Sexploitation*, Routledge, London 1998, s. 63-65, 114-127.
- ³³ Określenie *loaded* ma w języku polskim kilka znaczeń: naładowany, nawalony, naćpany, nadziany, napakowany. Tytuł magazynu w pewnym sensie łączy wszystkie te znaczenia. Dlatego też, aby nie zgubić tej wieloznaczności, pozostawiam ów termin w oryginale (przyp. tłum.).
- ³⁴ Zob. T. Southwell, *Getting Away With It: The Inside Story of „Loaded”*, Ebury Press, London 1998.
- ³⁵ Połączenie wyrazów *mock* („przedrzeźniać”, „naśladować”) i *cockney*. Określenie to stosowane jest w potocznym brytyjskim angielskim na określenie osób, przeważnie z wyższych klas społecznych, którzy starają się naśladować prawdziwych cockneyów, by zyskać sobie popularność. Warto dodać, że najstojniejszym mockneym był sam Guy Ritchie (przyp. tłum.).
- ³⁶ Zob. R. Murphy, *Realism and Tinsel: Cinema and Society in Britain 1939-49*, Routledge, London 1989, s. 146-167.
- ³⁷ G. Pearson, *Hooligan: A History of Respectable Fears*, Macmillan, London 1983; B. Osgerby, *Youth in Britain Since 1945*, Blackwell, Oxford 1998.
- ³⁸ A. Aldgate, *Censorship and the Permissive Society: British Cinema and Theatre 1955-1965*, Clarendon Press, Oxford 1995, s. 12-31.
- ³⁹ R. Warshaw, *The Gangster as Tragic Hero*, „The Partisan Review”, 1948, przedruk w: *The immediate Experience*, Doubleday, New York 1962, s. 127-133.
- ⁴⁰ Grupa londyńskich dekadentów, bohema skupiająca samozwańczych i prawdziwych aystokratów, artystów, gangsterów, ekscentryków (przyp. tłum.).
- ⁴¹ Ideologia głosząca, że Wielka Brytania powinna wyrzec się swoich imperialnych ambicji i ograniczyć swe terytorium jedynie do granic Zjednoczonego Królestwa; antyimperializm (przyp. tłum.).
- ⁴² Zob. A. Spicer, *British Neo-Noir*, w: *European Film Noir*, red. A. Spicer, Manchester University Press, Manchester 2006, rozdział 5.
- ⁴³ D. Pirie, *A Heritage of Horror: The English Gothic Cinema, 1946-1972*, Gordon Fraser, London 1973, s. 69-70.
- ⁴⁴ H. Ritchie, *Success Stories: Literature and the Media in England, 1950-1959*, Faber and Faber, London 1988.
- ⁴⁵ M. Kustow, „Sight and Sound”, Summer 1966, s. 144.
- ⁴⁶ E. Hedling, *Lindsay Anderson: Maverick FilmMaker*, Cassell, London 1998, s. 80-104.
- ⁴⁷ P. Reese, *Homecoming Heroes: An Account of the Reassimilation of British Military Personnel into Civilian Life*, Leo Cooper, London 1992; A. Babington, *Shell Shock: A History of Changing Attitudes to War Neurosis*, Leo Cooper, London 1997.
- ⁴⁸ A. Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford, 1989, s. 192 i n.