

dr hab. prof. UAM Anna Śliwińska

Institut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-2309-691X

„Nie było (...) żadnego podziału na normalne i nienormalne”¹, czyli czego doświadczyli bohaterowie brytyjskiej Nowej Fali oraz ich literaccy poprzednicy, gdy postanowili wyjechać z miasta

Słowa kluczowe: brytyjska Nowa Fala, młodzi gniewni, przyroda, za miastem, nad morzem

Keywords: British New Wave, Angry Young Men, nature, out of town, by the sea

Abstract

This paper reflects upon the key theses pointed out by Andrew Higson in his article *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film*. Attention is also given to the urban and rural landscapes present in the films of the British New Wave and in their literary prototypes. Urban and rural settings are analyzed as playing a more central role than being a mere neutral canvas on which a story is drawn. The featured places should be treated as historically true, their task being to authenticate the space, but also as ones that have additional functions and meanings: they reflect the traits of the characters or become a metaphor of their state of mind. The relations 'the urban vs. the non-urban' are placed in clearly emerging oppositions of being trapped and

¹ J. Braine, *Wielka kariera*, tłum. H. Krzeczowski, Warszawa 1973, s. 207.

escaping, the mass vs. the individual, or coercion vs. pleasure. The first part of the text are general considerations from which the opposition between the urban vs. the non-urban emerge, i.e. the relationship between culture and nature (drawing on the concept of Zygmunt Bauman), followed by the characteristics of the style used to describe urban and rural space in the New Wave films and their literary prototypes. Particular attention is paid to the shots of ‘between the city and what is outside the city’ (including ‘That Long Shot of Our Town from That Hill’). The last part of the article looks at the role of the characters’ trips to the seaside.

Andrew Higson w swoim tekście *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the „Kitchen Sink” Film* stwierdza, że narracje wymagają przestrzeni, w której mogą się rozwijać, ponieważ jednak filmy brytyjskiej Nowej Fali są promowane jako realistyczne, tak więc i krajobraz miejski, i wiejski musi być czymś więcej niż tylko neutralnym płótnem, na którym rysuje się historię. Przy okazji, każde z pokazanych miejsc należy traktować jako historycznie prawdziwe, którego zadaniem jest uautentycznienie przestrzeni. Pozostaje jednak napięcie – między wymogami narracji a wymogami realizmu – możliwe do przekroczenia dzięki nadaniu przestrzeni miejskiej i wiejskiej funkcji niosącej ze sobą dodatkowe znaczenia. W takich przypadkach miejsce staje się wyznacznikiem cech bohaterów, metaforą stanu ich umysłu, przy okazji zaś zostaje umieszczone w dobrze znanych konwencjach tradycji naturalistycznej². W niniejszym tekście wstępne założenia Higsona przefiltruję przez obrazy krajobrazów miejskich i wiejskich obecnych zarówno w filmach brytyjskiej Nowej Fali³, jak i w ich literackich

2 A. Higson, *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the ‘Kitchen Sink’ Film*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, Londyn, Nowy Jork 1996, s. 134.

3 Kanwę wywodu stanowią najbardziej znane filmy tego nurtu w celu udowodnienia, że pewne mechanizmy są widoczne we wszystkich z tych filmów. Mam przy tym świadomość, że wybór tytułów jest dyktowany tylko i wyłącznie kryterium rozpoznawalności wskazanych produkcji. O skomplikowanej kwestii wskazania tego, który film można uznać za nowofalowy (a który nie) piszę we wstępie do swojej książki – *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala*, wyd. I, dodruk, Poznań 2017. Przy okazji warto zwrócić też uwagę na kwestię stosowanych przez mnie terminów „brytyjska Nowa Fala” oraz „młodzi gniewni”. Na określenie nurtu filmowego wybieram termin, którym posługują się anglosascy badacze, czyli „brytyjska Nowa Fala” (ukuty przez krytyków filmowych, a nie twórców

pierwowzorach. Zwrócę też uwagę na sugerowany przez Higsona katalog opozycji, które można odnieść do przestrzeni miejskiej i wiejskiej w tych filmach. W pierwszej kolejności będzie to dychotomia uwięzienia i ucieczki, dotycząca młodych gniewnych bohaterów i ich nowofalowych odpowiedników. W dalszej kolejności wskażę napięcia między tym, co dotyczy masowego i społecznego aspektu życia w mieście a indywidualizmem, którego symbolem może być akt opuszczenia przestrzeni miejskiej oraz zatopienia się w świecie spełnienia i przyjemności, jakie przynosi bohaterom wyjazd za miasto⁴. Zacznę od ogólnych rozważań, z których wyrasta opozycja miasto – za miastem⁵, czyli relacji kultury i natury, potem zaś przejdę do charakterystyki stylu służącego do opisanego w filmach nowofalowych i ich literackich pierwowzorach przestrzeni miejskiej i wiejskiej. Zwrócę przy tym szczególną uwagę na ujęcia „pomiędzy” miastem a prowincją, o których szczegółowo pisze Higson („That Long Shot of Our Town from That Hill”). W końcu zaś przyjrę się funkcji, jaką spełniają wyjazdy bohaterów nad morze.

Natura – kultura

Zygmunt Bauman stwierdza:

(...) są rzeczy, które ludzie potrafią zmieniać, czynić innymi, i należy traktować je odmiennie niż te, na które nie mamy wpływu. Te pierwsze określamy mianem kultury, drugie – natury. Zaliczenie czegoś przez nas do kultury, nie zaś natury, jest równoznaczne z uznaniem, iż podlega ono naszemu sterowaniu, przy czym

nurtu), zwracając tym samym uwagę na umiejscowienie kina brytyjskiego przełomu lat 50. i 60. w ogólnym nurcie tego okresu, podkreślając jego konotacje z tradycją neorealizmu włoskiego oraz z Nouvelle Vague. Por. S. Lay, *British Social Realism. From Documentary to Brit Grit*, Londyn, Nowy Jork 2009, s. 60. W polskim piśmiennictwie filmoznawczym zamiennie stosuje się oba terminy, tj. „brytyjska Nowa Fala” i „młodzi gniewni” (czasem używa się też formuły „nowe kino angielskie”), w odniesieniu do kina, najczęściej jednak używa się określenia „młodzi gniewni”. Tego ostatniego (czyli w oryginale Angry Young Men), zgodnie z terminologią anglosaską, będę używać w kontekście literatury i teatru.

4 Por. A. Higson, *Space, Place...*, s. 145.

5 O obrazach miasta i tego, co za miastem pisałam też (w skróty sposób) w mojej książce – jednak podjęte tam wątki stały się tylko przyczółkiem do rozważań, które przedstawiam w niniejszym artykule. Por. A. Śliwińska, *Miłość i gniew...*

zakłada się zarazem, że istnieje pewien pożądany, „właściwy” efekt końcowy owe-go sterowania⁶.

Odnosząc metaforycznie słowa Baumana do filmów nowofalowych i ich literackich pierwowzorów, można uznać, że przestrzeń miejska utożsamiana z kulturą ma też oznaczać kontrolę, która przez bohaterów jest traktowana jako narzucone i ciężące im normy. W opozycji do niej staje natura, która pojawia się w obu mediach jako wyzwolenie z pęt i obowiązujących zasad narzuconych przez człowieka i społeczeństwo, w którym żyje („To ludzie zatem ustalają kryteria, które pozwalają odróżnić ład od nieładu, normę i odstępstwo od normy”⁷). Istnienie kultury jako świadomego i ingerującego w naturę działania ma swoje negatywne konotacje, choć niewątpliwie pojawiają się też aspekty pozytywne – dla przykładu: trudno wyobrazić sobie świat bez norm. Przy okazji jednak każdy z aktów przekształcania natury stanowi, by użyć określenia Baumana, „wymuszenie”, prowadzące do nowego ładu. Odbywa się to oczywiście pewnym wysiłkiem, który nie dotyczy tylko tworzenia nowej rzeczywistości, ale także utrzymania jej w tej postaci, by działała dalej, zgodnie z założonym planem. Bauman stwierdza:

Ilekoć mowa o kulturze, tylekoć mamy na myśli zaprowadzanie i zachowywanie porządku oraz przeciwstawianie wszystkiemu, co z punktu widzenia zamierzonego porządku okazuje się chaosem. Ilekoć mowa o kulturze, tylekoć chodzi o zastępowanie „porządku naturalnego” (takiego zatem, który istniałby bez ludzkiej ingerencji) przez porządek wcześniej zaplanowany i w tym sensie sztuczny. Kultura nie tylko zaprowadza taki porządek, ale także uznaje go za wartościowy. Z kulturą wiąże się nierozzerwalnie hierarchia wartości, jeden bowiem porządek zostaje uznany za lepszy od innych, a być może w ogóle jedyny. Inne warianty ocenione zostają jako gorsze bądź wręcz stanowiące chaos⁸.

Bohaterowie literatury młodych gniewnych oraz filmów Nowej Fali o ten chaos się upominają. Duszą się w narzuconych normach, dlatego szukają świata, w którym mogliby się stać wolnymi. Natura symbolizuje zatem rodzaj odpowiedzi na ich pragnienie siania zamętu, które oznaczałoby wyzwolenie od utartych schematów. Myśl tę można wzmocnić rozważaniami Baumana, który zauważa, że zawsze istniała mnogość kultur i tym samym

6 Z. Bauman, *Socjologia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 1996, s. 147–148.

7 Tamże, s. 148.

8 Tamże, s. 148–149.

pewne narzucone zachowania są konsekwencją miejsca, w którym żyjemy. W odniesieniu do bohaterów omawianego nurtu bardzo istotna pozostaje kwestia uwikłania w ciężące im normy charakterystyczne dla społeczeństwa brytyjskiego, ze szczególnym uwzględnieniem systemu klasowego.

Z naturą jest inaczej: „Normy żadnej kultury nie mogą domagać się takiego powszechnego obowiązywania, jakie przysługuje prawom przyrody”⁹. Zarówno młodzi gniewni, jak i bohaterowie Nowej Fali przezuwają to i starają się (często w kontrowersyjny sposób) odwołać do pierwotnych zachowań, stanąc ponad normami albo wbrew nim. Nie chcą żyć w skostniałych strukturach, które przygotował dla nich świat. Najczęstszą próbą przełamania przyjętych zasad są akty agresji, wielokrotnie powiązane z „pierwotnością” podejmowanych działań. Bohaterowie czują się osaczeni i zapędzeni w róg, zaczynają więc działać w atawistyczny, pierwotny sposób – atakują nim zostaną zaatakowani. Poświadczą to cały szereg reakcji protagonistów na zachowania osób z ich otoczenia, np. słowne i agresywne zaczepki Jimmiego z *Miłości i gniewu* czy kłótnie Artura (czyli filmowego Franka) z panią Hammond w *Sportowym życiu* (w których ten drugi wykrzykuje: „Ty nie możesz znieść widoku człowieka, który się nie poniża, który nie pełza jak robak”¹⁰). Właściwie wszyscy młodzi gniewni bohaterowie zarówno ci literaccy, jak i filmowi pragną rewolty. Colin¹¹ z powieści Alana Sillitoe i filmu *Samotność długodystansowca* deklaruje:

(...) gdyby bat był w moim ręku, ja nie fatygowałbym się budowaniem takich domów [zakładów poprawczych – A.Ś.], żeby trzymać policjantów, dyrektorów, eleganckie kurwy, gryzpiórków, oficerków i posłów do parlamentu. Nie. Postawiłbym ich pod ściankę i rozwalil¹².

9 Tamże, s. 164.

10 D. Storey, *Sportowe życie*, tłum. M. Zborowska, Warszawa 1976, s. 214.

11 W opowiadaniu Alana Sillitoe, które jest pierwszoosobowym monologiem bohatera, wszyscy zwracają się do niego Smith, w filmie Tony’ego Richardsona protagonista to Colin Smith.

12 A. Sillitoe, *Samotność długodystansowca*, tłum. J. Milnikiel, M. Skibniewska, Warszawa 1982, s. 66.

Literacki pierwowzór Artura z *Z soboty na niedzielę*, wyrażając niechęć do telewizji, ma w głowie konkretny plan¹³, który wywołałby chaos w codziennym życiu, uwiedzionej kulturą popularną, klasy robotniczej:

Telewizja – pomyślał z lekceważeniem, kiedy odeszła – Muszą chyba być idiotami, że dali się tak nabrać. Dużo bym dał za to, żeby któregoś dnia wjechały w ulicę wielkie czarne wozy policyjne, żeby się z nich wysypali policjanci z toporkami w rękach, wpadli do wszystkich domów po kolei i rozwalili te przekłete telewizory. Wszyscy poszaleli chyba. Nie wiedzieliby, co robić. To byłaby prawdziwa rewolucja. Na pewno. Ludzie z zemsty wysadziliby w powietrze Ratusz i podpalili Zamek. Jeżeli jednak w ten sposób pozbylibyśmy się raz na zawsze telewizorów, nie miałbym nic przeciwko temu¹⁴.

Chaos, który wyrasta z agresywnych zachowań, zostaje przedstawiony w pełnej krasie w filmie uznawanym przez niektórych badaczy za późne dzieło brytyjskiej Nowej Fali¹⁵, czyli w *Jeżeli...* Lindsaya Andersona. Bohater, podobnie jak młodzi gniewni, toczy ciągłą walkę, która ma, za pomocą „gramatyki przemocy”¹⁶, ułożyć porządek świata na nowo. Ta misja wydaje się być bardziej precyzyjnie zaplanowana niż w przypadku jego poprzedników – ciosy zadawane są przeciw konkretnej instytucji (szkole) a nie, jak w przypadku omawianych wcześniej bohaterów, na oślep, byle uprzedzić możliwy atak.

Figura niesprecyzowanego wroga, któremu przeciwstawiali się bohaterowie młodych gniewnych oraz Nowej Fali, przypomina pytanie o to, kto

13 Wskazany monolog nie pojawia się w filmie, ale Artur zwraca w nim uwagę na problem uzależnienia pokolenia jego rodziców od telewizji, np. w scenie, w której przygląda się z dezaprobatą ojcu zapatrzonemu w odbiornik.

14 A. Sillitoe, *Z soboty na niedzielę*, tłum. J. Milnikiel, Warszawa 1966, s. 230–231.

15 Por. „Aż do swojego dramatycznego rozwiązania »Jeżeli« zdaje się zmierzać tą samą drogą co wcześniejsze dzieła angielskiego »kina zbuntowanego«. Sarkastyczna, zjadliwa charakterystyka szkoły nie tylko tonem jest zbliżona do klimatu *Samotności długodystansowca*, *Sportowego życia czy Billego kłamcy*, ale nawet odwołuje się do tamtych filmów prawie dosłownymi cytatami (przykład: chór szkolny i jego otoczek w *Samotności długodystansowca* i w *Jeżeli*). Bo treści krytyczne mają wspólnego adresata: konformistyczne, konserwatywne społeczeństwo; jednaką wymowę: niechęć do istnienia stadnego i zuniformizowanego.” R. Marszałek, *Uwiedziony przez współczesność*, „Kino” 1960, nr 10, s. 86.

16 K. Klejsa, *Paraboliczny dyskurs kontrkultury. O »Jeżeli...« Lindsaya Andersona*, „Studia Filmoznawcze”, Wrocław 2001, s. 43.

jest „ogrodnikiem” przekształcającym naturę w kulturę. Bauman stwierdza, że może nim być:

Owa potężna i przytłaczająca władza, która kształtuje ludzkie ciała i umysły, występuje pod postaciami „opinii publicznej”, mody, „wspólnego poglądu”, „opinii ekspertów” czy chociażby czegoś tak nieuchwytnego jako „zdrowy rozsądek”, który oznacza wszystkich, a zarazem nikogo. Może zatem pojawić się pogląd, że to ulotna, nienamacalna, abstrakcyjna kultura każe ludziom postępować w określony sposób: na przykład, malować raczej usta niż uszy, oddawać mocz na osobności, ale popijać w gromadzie¹⁷.

Wspomniani bohaterowie wytworzyli cały repertuar zachowań, które miałyby uchronić ich przed nożycami bezwzględnego „ogrodnika”. Poczynając od najprostszych rozwiązań jak wyjazd za miasto, by odetchnąć od „miejskich” norm (obecny we wszystkich projektach nowofalowych) czy ucieczka do lasu symbolizującego wolność (*Samotność długodystansowca*¹⁸) poprzez dziwne, nieracjonalne, godzące w dobry gust, ekstrawagancje (*Sposób na kobiety*, *Noc po ciężkim dniu*) oraz eskapizm do świata wyobraźni (*Billy kłamca*), aż do szaleństwa będącego wyrazem sprzeciwu wobec przyjętych zasad (*Morgan, przypadek do leczenia*). Dla przykładu bohater ostatniego z filmów wierzył, że tylko życie w świecie przyrody (często udawał zachowania zwierząt, a ludzi wokół siebie postrzegał jako przedstawicieli fauny) było szczere i nieskażone narzuconymi schematami. Adam Garbicz tak pisał o jego związku z żoną: „im dalej od norm i wzorów narzuconych przez ogół – tym bliżej są sobie”¹⁹. Bohaterowie żyjący w taki sposób wybierają drogę, o której pisał Bauman – malują uszy zamiast ust. Ze wszystkimi konsekwencjami podjętych decyzji.

Należy jednak zaznaczyć, że natura nie jest w filmach Nowej Fali i ich literackich pierwowzorach traktowana metafizycznie (w takim ujęciu, w jakim

17 Z. Bauman, *Socjologia...*, s. 150–151.

18 Krzysztof Lipka sugeruje, że las w *Samotności długodystansowca* „symbolizuje (nie tylko) duchową wolność Colina i poezję całości” oraz „(...) jest poza czasem, nie przynależy do żadnego z dwóch wątków, ale wiąże się ze wszystkim i głównie reprezentuje naturę, tak pośród otaczającej rzeczywistości jak i w odniesieniu do wnętrza bohatera. Naturę, a więc prawdę”. K. Lipka, *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53 (113), s. 16.

19 A. Garbicz, *Malowanie marksizmu*, „Kino” 1994, nr 10, s. 34–35.

widział ją chociażby Mircea Eliade²⁰). Kontakt z nią daje możliwość ucieczki, nie proponuje jednak wzbogacenia życia bohaterów o kontekst *sacrum*. Łączy się to również ze stanowiskiem samych twórców realizmu społecznego, w przypadku których, jak zauważa Raymond Williams, zawsze dochodzi do sekularyzacji świata przedstawionego. Badacz sugeruje, że projekty realistyczne pozbawione są aspektu religijnego i metafizycznego, który wpływałby w jakikolwiek sposób na działania protagonistów, co rzecz jasna odpowiada też z lewicowymi poglądami ich twórców²¹.

Giorgio Manganelli w książce *Literatura jako kłamstwo* analizuje dzieła literackie jako wyraz fikcji, sztuczności i gry, której najważniejszą figurą jest labirynt²². Rozszerzając diagnozy Mangellego na całą kulturę można powiedzieć, że w pewnym stopniu zawsze jest ona wynikiem kłamstwa i sztuczności. W opozycji do niej (wracając do Baumana) bohaterowie młodych gniewnych oraz Nowej Fali, zawsze uwikłani w przestrzeń miejską, będą traktowali naturę jako antidotum, po które sięgną, gdy uwięzienie w mieście okaże się zbyt wyczerpujące.

Miasto

Filmowe miasta w świecie protagonistów Nowej Fali oparto na paradoksach. Są one dla bohaterów wyzwaniem i atrakcją, miejscem, dającym szansę na rozwój, ale też pułapką, z której chętnie uciekają. Jeffrey Richards zwraca uwagę, że pojawiający się i właściwie niezmienny krajobraz wywołuje ambiwalentne uczucia:

Filmy brytyjskiej Nowej Fali miały kilka cech wspólnych: czarno-białe zdjęcia, melancholijną jazzową muzykę czy lokalizacje w północnej części kraju (Blackpool, Salford, Bolton, Bradford, Wakefield, Morecambe, Manchester). Powracające motywy parowozów, brukowanych wąskich uliczek, gazometrów i wiaduktów kolejowych nadawały filmom atmosferę końca XIX wieku. Podróż autobusem, otwierająca *Smak miodu* (1961), idealnie pokazuje ten opresyjny i rozpadający

20 Por. M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Kraków 1999, s. 95.

21 R. Williams, *A Lecture on Realism*, „Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry” 2002, nr 5, <https://www.afterall.org/article/lecture.realism> (dostęp: 08.04.2022).

22 Por. G. Manganelli, *Literatura jako kłamstwo*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 2021.

się świat uszkodzonych przez upływ czasu obiektów militarnych, pobrudzonych dymem budynków i zniszczonej działaniem pogody ikonografii wiktoriańskiej²³.

Warto w tym miejscu wrócić do przywołanych na początku rozważań Higsona, który pisał o podwójnej funkcji lokalizacji w filmach zrealizowanych w konwencji realistycznej. Z jednej strony mamy do czynienia z konkretnym miejscem (północ Anglii lub rzadziej obszar Midlands), który obserwujemy w okresie odbudowy po wojnie. Z drugiej strony, miasto spełnia też funkcję narracyjną, oddając przy tym stany emocjonalne i psychiczne bohatera.

Pierwszą ze wskazanych funkcji należy rozważyć na dwóch płaszczyznach. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na zmianę (również w architekturze), która dotyczy krajobrazu powojennej Anglii. Dochodzi do zderzenia zniszczonych wojną i często obskurnych małych miasteczek z nowoczesną zabudową, która pojawiła się, by zaspokoić potrzeby nowej klasy robotniczej. Terry Lovell szeroko opisuje różnice w domostwach dawnej, tradycyjnej klasy robotniczej i jej nowego odpowiednika – dobrze widać to, gdy porówna się przestrzeń, w której żyje filmowy Artur z domem jego nowej dziewczyny, Doreen. Badaczka zauważa, że zarówno w *Z soboty na niedzielę*, jak i w *Rodzaju miłości* domostwa nowej klasy robotniczej stały się wyrazem rodzącego się konsumpcjonizmu i chęci posiadania kolejnych przedmiotów²⁴. Wikłało to bohaterów w dylemat, do jakiego świata chcą przynależeć. Kusiły ich wystawy sklepowe i różne formy konsumpcjonizmu, które pojawiają się we wszystkich filmach nowofalowców (np. w *Billym kłamcy*, *Samotności długodystansowca*, *Rodzaju miłości*, *Sposobie na kobiety*, *Darling*, *Georgy girl*, *Systemie*, *Dziewczynie z zielonymi oczami*), jednocześnie protagoniści gardzili życiem, które można by nazwać skostniałą stabilizacją. Po chudych latach wojennych przyszedł czas na lata tłuste i bogate

23 J. Richards, *Films and British National Identity. From Dickens to "Dad's Army"*, Manchester 1997, s. 149.

24 Terry Lovell dodaje też, że opisane domostwa były: „(...) skupione wokół kobiet jako głów rodzin, z wiecznie nieobecnymi ojcami – podkreśla to paradoks, że w rzeczywistości model kobiety jako głowy rodziny i rządzącej w ognisku domowym mógł być realizowany tylko przez finanse, których dostarczali mężczyźni”. T. Lovell, *Landscapes and Stories in 1960s British Realism*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, Londyn, Nowy Jork 1996, s. 168.

rządy wolnego rynku. Kultura masowa, z telewizją na czele²⁵, zawładnęła umysłami wszystkich – klasy robotniczej, burżuazji, młodszych i starszych, czego groteskowy obraz możemy znaleźć chociażby w ujęciach otwarcia supermarketu w *Billym kłamcy*.

Drugą kwestią wartą poruszenia w kontekście miasta jako konkretnego miejsca jest ukazanie życia brytyjskiej ulicy w wierny, wręcz paradokmalny sposób, który przy okazji nie wpływa w żaden wyraźny sposób na rozwój akcji. Większość badaczy, włącznie z Johnem Hillem²⁶ uważa, że tego typu ujęcia można by połączyć z barthowskim wrażeniem realności, zgodnie z którym przedmioty i zdarzenia o charakterze nienarracyjnym najpełniej oddają realność sytuacji. W kinie Nowej Fali w tych ujęciach najbardziej jest eksponowane jedno z podstawowych założeń tego nurtu, czyli wybieranie naturalnych lokalizacji.

Inni badacze we wspomnianych ujęciach doszukują się jednak odniesień do stanu psychicznego bohaterów²⁷. Tym samym można przejść do drugiej funkcji, jaką może spełniać przestrzeń miejska w filmach i literaturze

25 Dobrze widać tę kwestię w monologu literackiego odpowiednika Colina: „Co wieczór, dzień po dniu, siedzieliśmy przed telewizorem; pajda chleba z szynką w jednej ręce, tabliczka czekolady w drugiej, butelka lemoniady ściśnięta między butami na podłodze, a mama tymczasem barłoczyła się ze swoim facetem w pokoju na piętrze, na nowym łóżku, które także kupiła. (...) Po pierwsze reklamy w telewizji uświadomiły nas, że jest na świecie do kupienia więcej różnych rzeczy, niż nam się marzyło, kiedy oglądaliśmy wystawy sklepowe, bo przez szyby nie widzieliśmy nawet połowy tego wszystkiego, co było w sklepie a zresztą i tak nie mieliśmy pieniędzy, żeby kupować. Telewizor przekonał nas, że te rzeczy są sto razy wspanialsze, niż nam się zdawało. Nawet reklamy w kinie bladły w porównaniu z telewizją, która człowiekowi pokazuje takie cuda jakby specjalnie dla niego, w jego własnym domu. Przedtem kręciliśmy nosem na różne rzeczy, widząc je nieruchome w sklepie, teraz nagle objawiła nam się ich prawdziwa wartość, bo skakały po ekranie, błyszczały, a pokazywała je nam jakaś cacana lala gotowa na głowie stanąć, żeby tę właśnie rzecz dostać w swoje wymanicurowane pazury albo swoje uszmiukowane usteczka; to było co innego niż odrapane afisze na murach czy reklamy w pismach, martwe jak kołki; tu obrazki migały w ruchu, paczki i puszki otwierały się i mogłeś myśleć, że cała ich zawartość do ciebie należy, byłeś je otworzył do końca; jakbyś zobaczył przez szybę wystawową kasę pancerną, którą kupiec zostawił otwartą, wychodząc na podwieczorek i nie pamiętając o zabezpieczeniu swojej forsy”. A. Sillitoe, *Samotność długodystansowca...*, s. 75–76. W filmie już w ujęciach, które stały się ilustracją tych słów, widać, że Colin nie ulegnie zachwytom dotyczącym zdobywania kolejnych dóbr materialnych. Bohater patrzy z niesmakiem na ekran telewizora, a później wychodzi z pokoju i podpala banknot, który dostał od matki.

26 J. Hill, *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, Londyn 2011, s. 129–132.

27 Por. B.F. Taylor, *The British New Wave. A Certain Tendency?*, Manchester, Nowy Jork 2006, s. 55–59.

omawianego nurtu – a mianowicie oddania wewnętrznego, emocjonalnego aspektu psychiki bohaterów. Za przykład mogą posłużyć ujęcia Jo w *Smaku miodu* (przez wielu badaczy uznane za nieintegralne z pozostałymi elementami świata przedstawionego i pozbawione wyraźnych funkcji), w których dziewczyna spacerowała nad kanałem albo oglądała uliczną paradę. B.F. Taylor, analizując *Smak miodu*, stwierdza, że sceny nad kanałem były mocno zatopione w narracji oraz opowieści²⁸ i wyraźnie wpływały na stany emocjonalne dziewczyny oraz pozostawały obszarem pewnego rodzaju autorefleksji.

Pozostając przy narracyjnej funkcji miejsc oraz wspomnianym filmie Richardsona, warto przyjrzeć się samej architekturze mieszkań, w których są uwięzieni bohaterowie tego kina. W *Smaku miodu*, jak w małych mieszkaniach Brytyjczyków, w miniaturowych pokojach łączonych wąskimi schodami, obecność ciągle zderzających się ze sobą fizycznie domowników jeszcze bardziej obnażała pustkę ich relacji. Działo się tak np. w scenach, w których bliskość fizyczna łącząca Jo z matką (np. spanie w jednym łóżku) nie przekładała się w żaden sposób na prawdziwą więź. Zapewne dlatego, niepotrafiąca dosłownie (fizycznie) uciec, Jo wybiera duże, pofabryczne miejsce na swoje nowe mieszkanie, żeby dzięki temu pierwszy raz w życiu zawalczyć o swoją przestrzeń. Warto w tym miejscu dodać, że reżyser także w innych scenach zadbał o to, by nieco otworzyć przestrzeń życia bohaterki (w sztuce wszystko dzieje się w pomieszczeniach) – w momencie intymnego zbliżenia z marynarzem (odbywającego się pod gołym niebem) oraz w ujęciach typu „That Long Shot of Our Town From That Hill” z Geofem²⁹ proponującym Jo związek, na który ta ostatnia odpowiadała bardzo wymownie: „Sama jestem dla siebie wszystkim”³⁰.

Skoro bohaterowie czują się w swoich mieszkaniach jak w pułapkach, często wyrazem ich wewnętrznego pragnienia wyzwolenia jest wyglądanie przez okno, żeby chociaż w ten sposób zasygnalizować chęć ucieczki. Hill zwraca uwagę, że protagonistom towarzyszą w tych scenach ujęcia z wysokiego kąta, w których mogą obserwować miasto. Jednak, paradoksalnie,

28 Tamże, s. 52–54.

29 Używam takiego zapisu imienia bohatera, jaki pojawia się w sztuce S. Delaney, *A Taste of Honey*, Londyn 1959.

30 W sztuce S. Delaney’a pojawia się pierwowzór tej wypowiedzi: „I’m everything to myself”. Tamże, s. 57.

zamiast wyzwolenia, przynoszą one kolejną smutną diagnozę uwikłania, ponieważ nawet w tych ujęciach nie pozostają wolni – ich perspektywa (np. Jimmy'ego patrzącego z okna strychu, czy Artura obserwującego podwórko za domem) nie daje wolności, podkreśla natomiast zamknięcie i klaustrofobię miejsc, z których spoglądają³¹.

Wizerunki miast i domów bohaterów nowofalowych były bezpośrednio związane z ich statusem społecznym. Sugerowały przy okazji zmianę, jaka nastąpiła w obrębie klasy robotniczej. Stare domostwa zastąpiono nowymi, przedstawiciele najniższej klasy społecznej zaczęli być kuszeni nowymi dobrami, które proponował konsumpcjonizm. Pokolenie rodziców młodych gniewnych, jak sugeruje Higson, dało się uwieść kulturze masowej³². Rozwijając tę myśl, można stwierdzić, że właśnie dla rodziców Arturów czy Colinów pozorną ucieczką była właśnie kultura masowa. Dla bohaterów młodych gniewnych oraz tych znanych z filmów Nowej Fali, ambiwalentnie nastawionych do niej, ucieczka była często dosłowna – za miasto i stawała się, jak mówi Higson, wyrazem ich indywidualizmu³³.

Za miastem

Wracając do podwójnej funkcji scen miejskich, o których pisał Higson, podobną analogię można zbudować w odniesieniu do ujęć za miastem, ponieważ z jednej strony mamy do czynienia z prawdziwymi, możliwymi do geograficznego wskazania miejscami, z drugiej – pełnią one też rolę narracyjną, w której stają się pojemną metaforą możliwości ucieczki oraz ztracenia się w przyjemności³⁴. Niestety, na co zwraca uwagę Hill, zazwyczaj ta ostatnia sytuacja dotyczy bardzo krótkiego okresu czasu. Mimo że to za miastem lub nad morzem bohaterowie są w pełni sobą, nie mogą pozostać w tym „naturalnym” (sic!) stanie, ale muszą wrócić do miasta, aby stawić czoła komplikacjom, które zagrażają ich codziennemu życiu³⁵.

31 J. Hill, *Sex, Class and Realism...*, s. 158.

32 A. Higson, *Space, Place...*, s. 146–147.

33 Tamże, s. 146–147.

34 Tamże, s. 145.

35 J. Hill, *Sex, Class and Realism...*, s. 158.

Pierwszym z typów ujęć, na które warto zwrócić uwagę są „That Long Shot of Our Town From That Hill”, pokazujące przestrzeń pomiędzy miastem a jego peryferiami i pozwalające bohaterom nowofalowym spojrzeć na otaczający ich świat z dystansem³⁶. Charakterystyczny widok z góry na industrialny krajobraz pojawia się w większości filmów Nowej Fali (najbardziej znane przykłady pochodzą z filmów *Billy kłamca*, *Smak miodu*, *Morgan: przypadek do leczenia*, *Noc po ciężkim dniu*, *Samotność długodystansowca*, *Sportowe życie*, *Miłość i gniew*, *Z soboty na niedzielę*, *Music-hall*, *Rodzaj miłości*, *Sposób na kobiety*). Częstotliwość ich występowania może sugerować, że spełniają one istotne funkcje – są atrakcyjne wizualnie (element spektaklu, o którym pisze Higson³⁷), stanowią pojemną metaforę życia bohatera jako outsidera³⁸ oraz zadają pytanie o perspektywę samych twórców, którzy próbują skupić uwagę widowni na pewnych aspektach swoich opowieści.

Pierwsza z wymienionych funkcji dotyczy zagadnienia, które w kontekście realizmu społecznego bywało przywoływane wielokrotnie, czyli poetyckiego charakteru tych filmów. Trafnie podsumowuje tę kwestię Samantha Lay:

Teksty brytyjskiego realizmu społecznego przedstawiały również napięcie pomiędzy „realizmem socjologicznym” dającym pierwszeństwo dokumentowaniu sytuacji i zdarzeń a stylem realizmu społecznego, czasami nazywanym „realizmem poetyckim”. Realizm poetycki w filmach brytyjskiej Nowej Fali przemieniał pokiereszowany krajobraz północnej Anglii. Krytyk filmowy Roger Manvell nazywał to „romantyzmem industrialnym” i opisywał w bardzo romantyczny sposób, zamieniając „mężczyznę na tle ciemnego nieba” na „fabryki na tle kłębiących się chmur”³⁹.

Faktycznie, ujęcia typu „That Long Shot of Our Town From That Hill” są w swej istocie atrakcyjne wizualnie, przede wszystkim dlatego, że szukają piękna w nieoczywistych miejscach. A, jak sugeruje Higson (dodając przy okazji kwestię spojrzenia z pozycji wyższej klasy społecznej⁴⁰ – o czym będę pisać w dalszej części rozważań), miasta, w których żyją bohaterowie

36 A. Higson, *Space, Place...*, s. 138.

37 Tamże, s. 134.

38 Por. C. Wilson, *Outsider*, tłum. M. Traczewska, Poznań 1992.

39 S. Lay, *British Social Realism...*, s. 22.

40 A. Higson, *Space, Place...*, s. 151.

brytyjskiej Nowej Fali są piękne właśnie wtedy, gdy patrzy się na nie z oddali. Wejście w zaułki tych miejsc – ulice, stragany, puby, kamienice czynsowe (bo to stałe elementy scenografii nowofalowej) odbiera już im element atrakcyjności lub zmusza operatora kamery do zdecydowanie większego wysiłku, by przekonać widza do uroku tego, co na ekranie. Tymczasem, ujęcia z dystansu dają duże możliwości napawania się atrakcyjnym widokiem, ponieważ, jak zauważa Higson, przemysłowy romantyzm może być traktowany w kategoriach estetyki tylko poza miastem i poza jego problemami⁴¹.

Druga kwestia dotyczy wewnętrznych dylematów bohaterów nowofalowych, którzy świadomie nie chcą być postrzegani jako przynależący do zbiorowości, tłumu. Raymond Williams stwierdził, że osoba, która chciała zawalczyć o indywidualizm, musiała uciec lub chociaż spróbować wyzwolić się od odpychającej i poniżającej masy⁴². Zdaniem Higsona filmy nowofalowe są o uwięzieniu jednostki, która próbuje stworzyć prywatną przestrzeń, a co za tym idzie – własną intymność. Kwestie tożsamościowe są w tym przypadku mocno definiowane w kategoriach ucieczki, ale dostępnej właśnie dla jednostki, nie dla całej klasy społecznej. Możliwość wyzwolenia i ucieczki, według Higsona, staje się dominującym tematem tych filmów. Badacz nazywa ją „awansową mobilnością klasową młodzieży robotniczej, wyartykułowaną jednocześnie jako mobilność seksualna”⁴³. W szerszej perspektywie omawiane zagadnienie odnosi się do dyskusji, wielokrotnie podejmowanej przez krytyków i badaczy, a dotyczącej pytania: czy filmy tego nurtu faktycznie są społeczne (w tym znaczeniu „społeczne” związane było ze zbiorowością i rządzącymi nią prawami), czy raczej stanowią wyraz indywidualizmu bohaterów? W węższej perspektywie można przyjrzeć się poszczególnym bohaterom, dla których ujęcia typu „That Long Shot of Our Town From That Hill” stają się odzwierciedleniem ich wewnętrznych dylematów i trapiących ich problemów. Dla przykładu w *Z soboty na niedzielę* Artur – w omawianych ujęciach – dowiaduje się o nieudanych próbach aborcyjnych Brendy. Bohater ironizuje, że napawa się w tej scenie widokiem z góry na miasto, a kobieta proponuje mu, żeby jak najszybciej zszedł na ziemię. Jak zauważa Higson, przestrzeń jest tu wykorzystywana narracyjnie,

41 Tamże, s. 151.

42 R. Williams, *The Country and the City*, Londyn 1973, s. 222.

43 A. Higson, *Space, Place...*, s. 146.

nawet psychologizowana, ponieważ pozycja Artura poza i ponad problemami miasta metaforycznie odzwierciedla jego stan umysłu⁴⁴. Pozostając przy tym przykładzie filmowym, warto przywołać jeszcze ujęcia kończące film, w których ponownie widzimy Artura. Tym razem towarzyszy mu nowa wybranka serca (Dareen) – wspólnie obserwują nowo powstające osiedle domków mieszkalnych. Scena (nieobecna w powieści – przynajmniej nie w tej postaci⁴⁵) znana głównie z buntowniczego gestu Artura (wzmocnionego słowami: „To nie jest mój ostatni kamień”) okazuje się interesująca w kontekście bycia na zewnątrz. Bohater jest w niej w jakimś stopniu buntownikiem⁴⁶, ale czy nadal reprezentantem swojej klasy społecznej? John Hill sugeruje, że nie. Zauważa przy tym, że skupienie się na jednostkach przeczyło wartościom wyznawanym przez klasę robotniczą, takim jak kolektywne działanie czy poczucie wspólnoty⁴⁷. Zarzut badacza można odnieść nie tylko do konstrukcji bohaterów, ale także do samych reżyserów, którzy, jak już pisałam wcześniej, w kinie realistycznym często, w jawny sposób, zdradzają widzowi swoje poglądy.

Zatem (i to trzecia kwestia w odniesieniu do „That Long Shot of Our Town From That Hill”) omawiany typ ujęć skłania do szukania odpowiedzi na pytanie: kto patrzy? Wiemy już, że bohater (choć nie mówimy o typowych ujęciach POV, ponieważ często zerkamy też zza pleców bohatera), ale przecież nie tylko on. Patrzy też oko kamery, stojący za nią twórca, a potem

44 Tamże, s. 139.

45 W powieści bohaterowie spotykają się w podobnym miejscu, ale nie pojawia się słynny gest rzucania kamieniami.

46 Jak stwierdza Samantha Lay gest Artura można interpretować różnorodnie: „Można to odczytać na kilka sposobów: jako znak, że Artur nadal sprzeciwia się ustatkowaniu się i prowadzeniu zwyczajnego życia (interpretacja Sillitoë’a), jako znak frustracji bezskutecznością swojej walki przeciwko pracy i udomowieniu (pogląd Reizsa), lub jako akt buntu przeciwko męskości, dokonany przez młodego chłopaka, którego trzeba nadal upominać, żeby nie rzucał kamieniami (zdaniem Murphy’ego [w książce: R. Murphy, *Sixties British Cinema*, Londyn 1992, s. 20–21 – A.Ś.]”); też, *British Social Realism*, s. 71. Karel Reisz z kolei mówił: „Rzucanie kamieniami jest symptomem jego indolencji, wyrazem jego kompleksów i mówi widzom za jego plecami, co tak naprawdę o nim sądzę. Chciałem pokazać kontrast pomiędzy momentem, do którego Artur jest agresorem, a tym gdy staje się ofiarą tego świata. Chciałem, żeby zakończenie niosło za sobą to poczucie frustracji, ale dziś już mi się ono tak nie podoba.” Cyt. za: C. Gardner, *Karel Reisz*, Manchester 2006, s. 119. Olga Katafiasz natomiast uznaje tę scenę za akt kapitulacji. Taż, *Nowe kino brytyjskie*, [w:] *Historia kina*, t.3, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 282.

47 Więcej na ten temat: J. Hill, *Sex, Class and Realism...*, s. 132–133.

widz. W pierwszej kolejności można powtórzyć za Davidem Hanley'em, że ten kto patrzy, odczuwa rodzaj tęsknoty:

Rzeczywiście, w filmach Nowej Fali widać nostalgię za zanikającą kulturą klasy robotniczej (orkiestra dęta w *Rodzaju miłości*, plakat Crazy Gang na budynku w *Z soboty na niedzielę*), ponieważ łatwo jest żywić sympatię do czegoś, co jest już przeszłością. Nostalgia daje też pretekst do krytykowania teraźniejszości⁴⁸.

Wtóruje mu Terry Lovell, widząc w tych ujęciach perspektywę dorosłego przedstawiciela klasy robotniczej, który wybił się ponad standardy życia rodziców (badaczka używa określenia zaczerpniętego od Richarda Hogarta – *scholarship boy*), a teraz patrzy z nostalgią na swoje dzieciństwo⁴⁹. Idąc jeszcze dalej, należy zwrócić uwagę na wielokrotnie przywoływane stwierdzenia (np. przez Higsona, który mówi o voyeuryzmie, w którym jedna klasa społeczna obserwuje inną⁵⁰), że ujęcia typu „That Long Shot of Our Town From That Hill” mogą sugerować burżuazyjne spojrzenie na klasę robotniczą⁵¹. Raymond Durnat nazywał tę kwestię empatią na odległość, bez znamion prawdziwej identyfikacji, za to z dużą dawką udawania, w której twórcy Nowej Fali nie interesowali się prostymi ludźmi – chyba że ich celem było wyrażenie ich własnego niezadowolenia⁵². Roy Armes wytykał reżyserom brytyjskiej Nowej Fali dobre wykształcenie, określając ich

48 D. Hanley, *The British New Wave and Its Sources*, „Off Screen” 2011, vol. 15, no 6, http://offscreen.com/view/british_new_wave (dostęp: 26.05.2022).

49 T. Lovell, *Landscapes and Storie...*, s. 171.

50 A. Higson, *Space, Place...*, s. 152. Z poglądami Higsona, Hilla i Lovella na temat rzekomej nieetyczności „władzy spojrzenia” we wskazanych ujęciach dyskutuje Karolina Kosińska. Mimo podjętej polemiki sama badaczka zwraca uwagę na to, że właśnie w latach 60. dużo trudniej dowieść niesłuszności stanowiska powyższych (a jest to bardziej oczywiste w kinie realizmu społecznego lat 80.). W odniesieniu do filmów brytyjskiej Nowej Fali stwierdza jednak: „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza” w wypadku każdego z tych filmów niejako odzwierciedla zakodowaną w nich ideologię. Z pewnością jednak konstatacja, że zarówno na postaci z tych filmów, jak i na pejzaż miejski, który stanowi dla nich tło, możemy patrzeć jedynie przez filtr spojrzenia autora, stanowiącego reprezentanta i figurę klasy średniej, jest przesadzona. Skoro miasto – jak wskazuje sama nomenklatura podtrzymana przez Higsona, Hilla i Lovella – przynależą do bohaterów, im winniśmy zwrócić władzę spojrzenia, choćby wbrew intencji autorskiej”. K. Kosińska, „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”, czyli o władzy spojrzenia w brytyjskich filmach realizmu społecznego lat 60. i 80., „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97/98, s. 193.

51 A. Higson, *Space, Place...*, s. 150–151.

52 Podaję za: D. Hanley, *The British New Wave...*

pogardliwie Oxbridge'ami (Anderson i Richardson studiowali na Waham College, Oxford, a Reisz na Emmanuel College, Cambridge) i twierdził, że byli „burzujami z dyplomami wyższych uczelni, tworzącymi pełne empatii filmy o życiu proletariuszy, bez refleksji nad dwuznacznością własnej uprzywilejowanej pozycji społecznej”⁵³.

Za miastem nie oznaczało jednak tylko ujęć typu „That Long Shot of Our Town From That Hill”. Sama perspektywa opuszczenia miejsca, w którym się żyło, symbolizowała też w filmach brytyjskiej Nowej Fali inny styl życia, taki, który moglibyśmy obiegowo kojarzyć ze stylem życia wiejskiego. Rafał Marszałek, pisząc o bohaterze *Miłości i gniewu* sugeruje, że ten najwyżej cenił wartości preferowane przez swoją dawną gospodynię (w sztuce Osborne'a jest to matka jego przyjaciela Hugh), osobę prostą i biedną, która przekonała Jimmy'ego, aby (wbrew wykształceniu) rozpoczął pracę straganiarza: „W *Miłości i gniewie* po raz pierwszy, w formie jeszcze uproszczonej i sentymentalnej pojawi się nuta przywiązania do życia »człowieka prostego«, do naturalności pragnień i uczuć, które gdzie indziej nieuchronnie rutynizują się, martwieją”⁵⁴.

Podobnie było w przypadku bohatera literackiego pierwowzoru *Z soboty na niedzielę*, który z sentymentem wspominał życie swojego dziadka kowala:

Obraz tego dziadka i kuźni żywo rysował się w pamięci Artura. Do domu nosiło się wodę ze studni, kopało się kartofle w ogródku i brało się spod kur świeżo zniesione jajka, żeby je usmażyć na bekonie, którego wielki polec wisiał na haku w spiżarni. Dom ten został dawno temu zniszczony, gdyż przeprowadzono tamtędy drogę dla posuwających się wojsk, a później powyrastały na tym miejscu nowe, różowe domy pstrzące się na polach, jak plamy czerwonego atramentu na zielonej bibule⁵⁵.

Echa tej tęsknoty wybrzmiewają w finale filmu Reisza, gdy Artur, zanim zacznie rzucać kamieniami w domki jednorodzinne, wspomina, że dawniej były tu tzw. Blackberrying Hills – teraz, jak mówi, nie będzie już ani trawy, ani jeżyn. Paul Newland zauważa, że nawet tak krnąbrnym bohaterom chwilowa ucieczka na trawiaste zbocza pomaga odciąć się od mechanicznego

53 R. Armes, *A Critical History of British Cinema*, Londyn 1978, s. 2–5.

54 R. Marszałek, *Nowy film angielski*, Warszawa 1968, s. 33.

55 A. Sillitoe, *Z soboty na niedzielę...*, s. 259.

rytmu dni, które towarzyszą im na co dzień⁵⁶. Zarówno w filmie, jak i powieści pojawia się też wątek wyprawy na ryby. W powieści Artur wybiera się na nie sam – w filmie jest z kolegą. Zdaniem Higsona wspomniane sceny nad kanałem, mają w sobie coś więcej niż zapowiadał scenariusz (określając wskazane miejsce jako „bardzo spokojne”), ponieważ z jednej strony są to ujęcia „wiejskie”, ale z drugiej – wszystko rozgrywa się bardzo blisko miasta, w okolicy nadal czuć „fabryczną” atmosferę, sam kanał nie jest przecież rzeką, a czymś stworzonym przez człowieka. Mężczyźni są zatem złapani w pułapkę między miastem, a tym co poza nim, dokładnie tak samo jak w finałowej scenie rzucania kamieniami⁵⁷.

Wyjazd za miasto w filmach nowofalowych i ich literackich pierwowzorach staje się też sposobem na pogłębianie relacji między bohaterami. W obu wersjach (literackiej i filmowej) *Miejsca na górze* pierwsza intymna scena między Alicją i Joe⁵⁸ odbywa się w okolicach (tu tekst literacki jest bardziej precyzyjny) Wróblej Góry⁵⁹ – miejsca, w którym później, w wyniku wypadku samochodowego, ginie Alicja. W powieści Johna Braine’a wyraźnie podkreślona jest sprzymierzeńcza funkcja przyrody wobec pary kochanków, którym flora pozwala ukryć się przed światem. W drodze do wymarzonego zakątka Alicja podkreśla, że kolejne miejsca nie są wystarczająco dobre, ponieważ: „Za bardzo jesteśmy tu widoczni”⁶⁰. W końcu, w scenie aktu miłosnego między Joe i Alicją towarzyszy im dzika przyroda (opisana jako gąszcz paproci i drzew)⁶¹. Dla kontrastu – do pierwszego (literackiego i filmowego) pocałunku z Zuzanną dochodzi w oranżerii, czyli

56 P. Newland, *Introduction: Approaching British Rural Landscapes on Film*, [w:] *British Rural Landscapes on Film*, red. P. Newland, Manchester 2016, s. 17.

57 A. Higson, *Space, Place...*, s. 146.

58 Będę używać polskich odpowiedników imion bohaterek, powołując się na polskie tłumaczenie książki Johna Braine’a. Zatem, Alice – Alicja, Susan – Zuzanna. Por. J. Braine, *Wielka kariera...*

59 Tłumaczenie według polskiego wydania książki J. Braine’a, por. tegoż, *Wielka kariera...*

60 J. Braine, *Wielka kariera...*, s. 93.

61 Tamże, s. 95. Podobna scena dotyczyła literackich bohaterów *Z soboty na niedzielę* – las nazywany jest schronieniem, w którym „(...) nikt nie może podpatrzeć tajemnic albo zniszczyć rozkoszy, którą mężczyzna i kobieta potrafią przeżyć ze sobą na płaszczy w ciemną noc”. A. Sillitoe, *Z soboty na niedzielę...*, s. 61–63. W filmie widzimy tylko Artura i Brendę wychodzących z lasu i poprawiających na sobie ubrania.

„zaprogramowanej” przyrodzie, takiej, którą poddano precyzyjnej obróbce. W powieści Braine’a monolog Joe podkreśla atmosferę zaaranżowania i sztuczności:

Na dworze było chłodno. Idąc do oranżerii zachowaliśmy lekkość tańca w stopach, trawnik pod naszymi nogami był jak podłoga na sprężynach. Księżyc w pełni łagodził ostrość czerwonych cegieł, z hallu dochodziły łagodne, egzotyczne dźwięki tanga, odbijając się o żelazną ciszę wrzosowisk. Noc była jak scena z komedii muzycznej: wystarczyło jedno słowo, jedna zmiana oświetlenia, by altany krwawiły różami, klomby pokryły się wzorami ułożonymi z tulipanów, bratków, łąbinu, by wilgotne nocne powietrze wypełniło się zapachami kwiatów, śpiewem ptaków i brzęczeniem pszczół⁶².

W filmie zaraz po ujęciach z oranżerii pojawiają się kolejne obrazy, które sugerują, że to krajobraz poza miastem (bohaterowie leżą w ruinach domu rybackiego), ale i on nie jest w pełni „naturalny”. Widzimy co prawda przyrodę, las, wodę, ale nadal można zaobserwować tu elementy świadczące o ludzkiej ingerencji (np. ustawione gdzieś rzeźby). W powieści podobna scena pojawia się nieco później i wyraźnie podkreśla się w niej sztuczność tego miejsca. Zuzanna informuje wybranka serca, że mieści się tu, zbudowany przez jej pra-pra-pradziadka, zamek, który Joe w swoim monologu nazywa „sztuczną [podkreślenie – A.Ś.] ruiną w stylu gotyckim”⁶³. Wracając jednak do sceny filmowej – nie tylko przyroda zdaje się być w niej nieautentyczna. Joe oskarża wszak Zuzannę o to, że jej zachowanie w kwestiach intymnych jest nienaturalne i przypomina raczej mecz tenisa, a nie prawdziwą namiętność. Tym samym prowokuje dziewczynę do większej otwartości w kwestiach erotycznych, ale też (czego może domyślać się widz) porównuje ją z Alicją, która pozbawiona była takich zahamowań.

Wątek wyjazdu za miasto, w którym dochodzi (przynajmniej przez chwilę) do scementowania relacji między bohaterami, pojawia się też zarówno w powieści Davida Storeya, jak i filmie Lindsaya Andersona. Pani Hammond w tych scenach nie tylko otwiera się na relację z Arturem/Frankiem i docenia fakt bycia matką, ale też pierwszy raz czuje się po prostu szczęśliwa:

62 J. Braine, *Wielka kariera...*, s. 148.

63 Tamże, s. 175.

„Ona wciąż się uśmiechała [...] Pani Hammond aż krzyknęła z zachwytem”⁶⁴ [...] „Była cała w pąsach, odkąd Lynda wróciła do niej, tak jakby to całe podniecenie przyspieszyło krążenie krwi w jej ciele, ożywiając mięśnie, które pozbawione były dotychczas życia. Po chwilach napięcia jej twarz była pogodna i rumiana jak pod wpływem długiego przebywania na powietrzu i słońcu”⁶⁵.

W omawianych scenach, szczególnie interesujący wydaje się epizod obecny zarówno w powieści, jak i filmie, ale tylko drugie medium doprecyzowuje jego metaforyczne konotacje. B. F. Taylor zwraca uwagę na ujęcie, w którym Margaret stoi pomiędzy nowoczesnym (i zdecydowanie za dużym) samochodem Franka, a ruiną dawnej posiadłości. Między starym a nowym, pomiędzy przeszłością (życiem z mężem) a przyszłością (związkiem z Frankiem)⁶⁶. Tym samym krajobraz nie tylko wskazuje na wewnętrzne rozdarcie bohaterki, ale też sugeruje, że otwarcie na nową relację jest w ogóle możliwe.

Nowofalowe ujęcia „za miastem” sugerowały, że przestrzeń miejska cały czas intensywnie oddziaływała na bohaterów. Udawało się im na chwilę uciec, ale szybko musieli wracać, bo miasto i jego problemy wciąż czekały. Higson zwraca uwagę na limitowany dostęp do przyjemności, którą oferowało opuszczenie krajobrazu industrialnego. Zdaniem badacza łączyło się to z brakiem pozwolenia, aby jednostka pozostała w tak „naturalnym” stanie spełnienia, ponieważ przyjemność bycia za miastem była zawsze skażona pamięcią o mieście i koniecznością powrotu do niego⁶⁷. Nieco inaczej można spojrzeć na ucieczki nad morze, w trakcie których bohaterom udaje się spędzić więcej czasu poza miastem, zatem odetchnąć też pełniejszą pierśią.

Nad morzem

Holmes Rolston wśród wielu wartości, które dotyczą funkcji przyrody zwraca uwagę na kwestię pokrzepienia serc ludzkich. Obok wymienianych przez niego ról (np. ekonomicznych lub podtrzymujących życie), jakie odgrywa natura, właśnie aspekty pocieszania, ale też podziwu, kontemplacji i, po

64 D. Storey, *Sportowe życie...*, s. 96.

65 Tamże, s. 99.

66 Ciekawą interpretację tych kadrów przedstawia B.F. Taylor. Por. tegoż, *The British New Wave...*, s. 152–153.

67 A. Higson, *Space, Place...*, s. 145.

prostu, rekreacji pozostają bardzo istotne⁶⁸. Wyjazdy nad morze stanowiły dla młodych gniewnych bohaterów literatury i filmu (ponownie!) rodzaj ucieczki, ale stawały się też elementem (przynajmniej w założeniu) przynoszącym radość. Richard Sennett stwierdził, że prawo do szczęścia jako nowoczesna idea zachodnia zrodziła się właśnie z szeroko rozumianej opozycji natura – kultura, w której (rzecz jasna) pierwszy człon odpowiadał kwestiom związanym z czerpaniem radości z życia⁶⁹.

W omawianych scenach ponownie mamy do czynienia z konkretnymi, często bardzo popularnymi miejscami, do których zmierzają bohaterowie – Blackpool w *Smaku miodu*, Saint Anne’s-on-the-Sea w *Rodzaju miłości* oraz najprawdopodobniej⁷⁰ Morecambe w *Musichallu* czy Skegness w *Samotności długodystansowca*, ale też z malutkim miasteczkiem Wool, w którym postanowili zaszyć się kochankowie z *Miejsca na górze*. Oczywiście, każda z tych przestrzeni spełnia też określone funkcje. Blackpool i Morecambe łątwo połączyć ze wspomnianym już mechanizmem zachłyśnięcia się kulturą popularną, jednocześnie obrazy tych destynacji są pretekstem do przyjrzenia się klasie robotniczej, którą widzi się dosłownie (wszak to parki rozrywki) i w przenośni (jako sposób oglądu pewnych zachowań reprezentantów tej grupy) w krzywym zwierciadle.

Jak zauważa Ewa Mazierska, pisząc o Blackpool w *Smaku miodu*, krajobraz we wszystkich filmach nowofalowych pozostaje ciemny i ponury⁷¹. Jeffrey Richards dodaje: „Kurorty nadmorskie po sezonie i puste stacje kolejowe nocą jako miejsca powtarzające się w filmach Nowej Fali pokazują w pigułce nastrój desperacji i osamotnienia, wypełniający przestrzeń ekranową”⁷². Można zgodzić się z tymi diagnozami tylko połowicznie. Dla przykładu, Saint Anne’s-on-the-Sea w *Rodzaju miłości* świeci pustkami i odstrasza ponurą aurą, ale jednocześnie (i tu znowu przechodzimy do funkcji, które mogą spełniać wybrane lokalizacje poza aspektem uautentyczniania) staje się jedynym miejscem, w którym bohaterowie mogą liczyć na odrobinę prywatności, z dala od zaborczej teściowej. Jeszcze wyraźniej

68 H. Rolston, *Values in Nature*, „Environmental Ethics” 1981, vol. 3, s. 117.

69 R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 152–153.

70 Miejsce nienazwane w filmie, ale właśnie Morecambe służyło za plan zdjęciowy tego filmu.

71 E. Mazierska, *Postmodernistyczne Blackpool*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 172.

72 J. Richards, *Films and British National Identity...*, s. 149.

widać tę kwestię w przypadku wyjazdu do Skegness w *Samotności długodystansowca*⁷³. Faktycznie, i to miejsce okazuje się być opustoszałe, ale nie można nazwać tej przestrzeni ponurą – wręcz przeciwnie pełne uroku i rozświetlone kadry pokazują inną twarz Colina, który po raz pierwszy otwiera przed kimś swoje serce. Opowiada dziewczynie o szczęśliwych chwilach z rodzicami, zanim jeszcze zaczęli się notorycznie kłócić. W czasie spaceru po plaży bohaterowie są jeszcze w stanie ekscytacji po wspólnie spędzonej nocy – para pozostaje zgodna w kwestii, iż chciałaby spędzić tu resztę życia. Nawet wygłupy Colina w tych ujęciach nie zostały pokazane groteskowo, czy szyderczo – raczej wyrażają radość i bez troskę.

Najciekawszy obraz wyjazdu nad morze przynosi jednak *Miejsce na górze*, w którym opustoszałe i skąpane w strugach deszczu miejsce nie przywołuje żadnych negatywnych konotacji. Wręcz przeciwnie, właśnie o taką prywatność kochankom chodzi, a zmierzwiłone włosy i przemoczone ubrania dodają ich relacji aspektu naturalności. Zresztą, taka jest też bohaterka, którą gra Simone Signoret – pozbawiona angielskich korzeni i tym samym niewikłana w system klasowy. Jak zauważa John Hill, jej ucieczka z Joe nad morze tym bardziej odpowiada jej charakterowi i emanuje naturalnością oraz świeżością przeciwstawionym w tych scenach społecznym i ekonomicznym prawom miejskim⁷⁴. Dodatkowo, wyjazd nad morze stanowi ostateczny akt zjednoczenia kochanków (literacki odpowiednik Joe stwierdza w wewnętrznym monologu):

Chwila była za bardzo niezwykła. Odkryłem do czego podobna jest miłość, odkryłem, nie jak dawniej, jej podobieństwo do miłości innych ludzi, lecz to co ją wyróżniało. Gdy patrzyłem na nią, wiedziałem, że tu jest cała miłość, jaka mnie przypada, wyczerpałem swój przydział⁷⁵.

Finał tej podróży też prowadzi do ekscytujących dla bohatera wniosków:

(...) tego, co przeżyłem z Alicją, nikt inny przeżyć nie może. Nie było żadnych hamulców, żadnego wstydu, żadnego podziału na normalne i nienormalne w tym,

73 W opowiadaniu Alana Sillitoe pojawia się on tylko jako nigdy niezrealizowany plan.

74 J. Hill, *Sex, Class and Realism...*, s. 158.

75 Trzeba przyznać, że od razu Joe sugeruje też w sobie właściwy i cyniczny sposób: „Byłoby lepiej, gdyby miała o dziesięć lat mniej i dysponowała własnym majątkiem, tak samo jak życie byłoby przyjemniejsze, gdyby w rzekach płynęło piwo, a na drzewach rosły kanapki z szynką. Przestałem myśleć rozsądnie”. J. Braine, *Wielka kariera...*, s. 206.

co działo się na podwójnym łóżku w pokoju z okienkiem w suficie, czy też, gdy leżeliśmy nago w pobliskiej zatoczce, gdy biegaliśmy przez las i zagubione łąki, zarośnięte krzakami, do ciemnych, gorących jardów⁷⁶.

Kochankowie nagle przestają ulegać nałogowi, który wcześniej wydawał się im trudny do pokonania. Już na początku wyjazdu Alicja sugerowała, że nie będzie potrzebować papierosów, bo ma przy sobie kochanka. „Nie chcę. Zdaje mi się, że już nigdy nie będę potrzebowała papierosów. Mam ciebie na dzisiaj i na jeszcze trzy dni, mamy dom, pełno jedzenia i picia i moje nerwy nie są napięte”⁷⁷ – deklarowała. Te słowa pokazywały oczywiście dwuznaczność relacji, w której się znaleźli. Z jednej strony, jej wręcz uzdrowicielską moc i wyjątkowość, z drugiej (przeciwnie) – narkotyczny charakter, w wyniku czego (być może?) bohaterka zastępowała jeden nałóg drugim. Przy okazji, pojawiało się też widmo nieuchronnie biegnącego czasu („jeszcze trzy dni”), więc tego, że przygoda kiedyś się skończy. Do obu tematów odniósł się Joe w finale tego rozdziału, dywagując:

Przestaliśmy palić. To wchodziło w skład naszej zwiększonej wrażliwości w ciągu tych czterech dni. Wszystko, co mogłoby przytępić tę wrażliwość nawet na najdrobniejszą chwilę, byłoby nie do pomyślenia. I mimo że planowaliśmy spędzenie razem całego życia, zachowywaliśmy się instynktownie, jak gdybyśmy się spotkali po raz ostatni⁷⁸.

Opisane sceny mają swój odpowiednik w filmie Claytona – poruszana kwestia uzależnienia od papierosów oraz tego, że romans wkrótce się skończy, zostaje doprecyzowana sceną, w której Alicja wsiada do pociągu, a czule żegnający się kochankowie ponownie zapalają papierosy.

Warto też zwrócić uwagę na obecną w europejskim kinie nowofalowym pewną stałą matrycę, według której pokazywane są ujęcia plaż. Zarówno ujęcia z *Samotności długodystansowca*, jak i *Miejsca na górze* przywodzą w pamięci chociażby *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego, gdzie plaża (bardzo podobnie jak w filmie Claytona) była świadkiem rodzącego się, skazanego na niepowodzenie, uczucia między dojrzałą kobietą i młodym mężczyzną. Jeszcze bardziej znanym przykładem okazuje się finał *Czterystu*

76 Tamże, s. 207.

77 Tamże, s. 205.

78 Tamże, s. 207.

batów, w którym, podobnie jak w przypadku brytyjskiej Nowej Fali, plaża symbolizuje wolność i wyrwanie z pęt, a tym samym, po raz kolejny, mamy do czynienia z przestrzenią, która komentuje emocjonalny aspekt psychiki bohatera. Gavin Millar stwierdza:

Cała sekwencja biegu trwa około czterech minut. Nie chodziło w niej o samo wydarzenie, ile o wyrażenie stanu umysłu bohatera. Czujemy wolność, którą napawa się uciekający Antoine, stanowi ona olbrzymią ulgę po „więzieniach” – psychicznych i fizycznych – którym podlegał przez czas trwania filmu. Zarówno w sekwencji biegu, jak i w scenie z psychologiem, forma w jakiej zaprezentowano obrazy odgrywa taką samą rolę znaczeniową, jak sama treść opisywanych ujęć⁷⁹.

Przewaga bohatera Truffaut nad protagonistami Nowej Fali polega na tym, że choć Antoine zostaje w finale zatrzymany w stopklatce, to jednak tym samym pozostaje w „naturalnym” stanie wolności, który symbolizuje plaża. W brytyjskich filmach bohaterowie wiedzą, że dostęp do tego stanu jest limitowany i wkrótce czeka ich powrót do miejskiego labiryntu.

Richard Sennett zauważa, że: „Geografia wielkiego miasta pozwalała mieszkańcom wyobrazić sobie naturę i kulturę, utożsamiając naturalne z prywatnym, a kulturę z publicznym”⁸⁰. Bohaterowie brytyjskiej Nowej Fali oraz jej literackich pierwowzorów żyją w miastach, w których coraz mniej jest przestrzeni na to, co prywatne. Nie sprzyjają temu ani warunki bytowe, ani budowane relacje. W omawianych przypadkach, wbrew temu, co sugeruje Sennett⁸¹, rodzina nie jest elementem krajobrazu miejskiego, który pozostaje połączony z tym, co naturalne i prywatne. Bohaterowie żyją w małych domkach, na ciasnych strychach, przestrzeń życiową muszą dzielić ze współlokatorami oraz często znienawidzonymi rodzicami lub teściami, przez co budowane przez nich relacje zostają poddane dogłębnej wiwisekcji, w wyniku czego można dostrzec, że rodzina wcale nie musi oznaczać tego co naturalne – często raczej wiąże się ze sztucznością zachowań, tresurą i hipokryzją. Taka rzeczywistość jest niemożliwa do zaakceptowania dla młodych buntowników. Wybierają zatem życie wbrew zasadom, na przekór normom symbolizującym miasto, a tym samym stają po stronie natury,

79 K. Reisz, G. Millar, *Technika montażu filmowego*, tłum. R. Mączyński, Warszawa 2015, s. 339.

80 R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego...*, s. 153.

81 Tamże.

która w omawianych przykładach pozwala choć na chwilę poczuć się wolnymi i w pełni sobą.

Bibliografia

Źródła

- Braine J., *Wielka Kariera*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1973.
- Delaney S., *A Taste of Honey*, Londyn, 1959.
- Sillitoe A., *Samotność długodystansowca*, tłum. J. Milnikiel, M. Skibniewska, Warszawa 1982.
- Sillitoe A., *Z soboty na niedzielę*, tłum. J. Milnikiel, Warszawa 1966.
- Storey D., *Sportowe życie*, tłum. M. Zborowska, Warszawa 1976.
- Wilson C., *Outsider*, przeł. M. Traczewska, Poznań 1992.

Opracowania

- Armes R., *A Critical History of British Cinema*, London 1978.
- Bauman Z., *Socjologia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 1996.
- Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Kraków 1999.
- Garbicz A., *Małpowanie marksizmu*, „Kino” 1994, nr 10.
- Gardner C., *Karel Reisz*, Manchester 2006.
- Hanley David, *The British New Wave and Its Sources*, “Off Screen” 2011, vol. 15, no 6, http://offscreen.com/view/british_new_wave (dostęp: 26.05.2022).
- Higson A., *Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the ‘Kitchen Sink’ Film*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, Londyn, Nowy Jork 1996.
- Hill J., *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*, Londyn 2011.
- Katafiasz O., *Nowe kino brytyjskie*, [w:] *Historia kina*, t. 3, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015.
- Klejsa K., *Paraboliczny dyskurs kontrkultury. O „Jeżeli...” Lindsaya Andersona*, „Studia Filmoznawcze”, Wrocław 2001.
- Kosińska K., „Długie ujęcie naszego miasta z tamtego wzgórza”, czyli o władzy spojrzenia w brytyjskich filmach realizmu społecznego lat 60. i 80., „Kwartalnik Filmowy” 2017, nr 97–98.

- Lacey S., *British Realist Theatre. The New Wave in Its Context 1956–1965*, Londyn, Nowy Jork 2002.
- Lay S., *British Social Realism: From Documentary to Brit Grit*, Wallflower, Londyn, Nowy Jork 2002.
- Lipka K., *Linia mety nie kończy biegu... Tony Richardson, Samotność długodystansowca*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53 (113).
- Lovell T., *Landscapes and Stories in 1960s British Realism*, [w:] *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*, red. A. Higson, Londyn, Nowy Jork 1996.
- Manganelli G., *Literatura jako kłamstwo*, tłum. J. Ugniewska, Warszawa 2021.
- Marszałek R., *Nowy film angielski*, Warszawa 1968.
- Marszałek R., *Uwiedziony przez współczesność*, „Kino” 1960, nr 10.
- Mazierska E., *Postmodernistyczne Blackpool*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.
- Murphy R., *Sixties British Cinema*, Londyn 1992.
- Newland P., *Introduction: Approaching British Rural Landscapes on Film*, [w:] *British Rural Landscapes on Film*, red. P. Newland, Manchester 2016.
- Reisz K., Millar G., *Technika montażu filmowego*, tłum. R. Mączyński, Warszawa 2015.
- Richards J., *Films and British National Identity. From Dickens to “Dad’s Army”*, Manchester 1997, s. 149.
- Rolston H., *Values in Nature*, „Environmental Ethics” 1981, vol. 3.
- Sennett R., *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2009.
- Śliwińska A., *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala*, wyd. I, dodruk, Poznań 2017.
- Williams R., *A Lecture on Realism*, „Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry” 2002, nr 5, <https://www.afterall.org/article/lecture.realism> (dostęp: 8.04.2022).
- Williams R., *The Country and the City*, Londyn 1973.
- Taylor B.F., *The British New Wave. A Certain Tendency?*, Manchester, Nowy Jork 2006.