

Patrycja Włodek

Podróż jako dialog
(w brytyjskim kinie dziedzictwa)

*Przeszłość to obca kraina,
wszystkie jej wydarzenia mają inne wymiary*
I.L. Hartley¹

Określenie, które najczęściej pojawia się w odniesieniu do brytyjskiego kina dziedzictwa, to nostalgia. Tęsknie i melancholijnie ukazywana jest tu przeszłość (a w wypadku Imperium Brytyjskiego obejmuje to zarówno czas, jak i przestrzeń) – epoka wiktoriańska (1837–1901) i edwardiańska (1901–1910) bądź okres między pierwszą a drugą wojną światową – wraz ze wszystkimi artefaktami, takimi jak stroje, przedmioty, posiadłości, które *en bloc* dały zresztą nazwę całemu nurtowi. Z angielska zwane *heritage cinema*, od zarania – czyli początku lat osiemdziesiątych XX wieku – właśnie ową nostalgią budziło kontrowersje i dyskusje. Rozliczni krytycy nurtu, którego emblematem stały się dzieła pochodzące z wytwórni Merchant-Ivory Productions, definiują go ideologicznie, łącząc z polityką thatcherowską, a nawet traktując jako narzędzie *sensu stricto* konserwatywnej propagandy rządów Żelaznej Damy. Z drugiej strony są ci, którzy postrzegają go mniej dogmatycznie i akcentują albo napięcia między płaszczyznami narracyjną i wizualną, albo wręcz dominującą subwersywną wymowę poszczególnych, czołowych dzieł i ich istotnych elementów.

Ambiwalentne dziedzictwo

Sam termin – *heritage cinema* – został zaproponowany przez historyka filmu, Charlesa Barra, i początkowo odnosił się do angielskiego kina lat czterdziestych. Używany współcześnie, obejmuje nader różnorodną grupę filmów, które – najogólniej rzecz ujmując – odwołują się, najczęściej poprzez źródło inspiracji, czas akcji i warstwę wizualną, do brytyjskiej historii, tradycji oraz klasyki literackiej. Istotną cechą a posteriori stały się też swoiście pojmowane jakość i prestiż wynikające częściowo z niezadkiego tu akademizmu, ale przede wszystkim z licznych nominacji oraz nagród BAFTA i Oscarów. Za pierwszy film z nurtu tak rozumianego kina dziedzictwa uchodzą *Rydwany ognia* (*Chariots of Fire*,

1. Leslie Poles Hartley, *Posłaniec*, przeł. Ryszarda Grzybowski, PIW, Warszawa 1978, s. 7.

1981, reż. Hugh Hudson), opowiadające autentyczną historię startu reprezentacji Wielkiej Brytanii na Olimpiadzie w Paryżu, w 1924 roku. Film faktycznie sprawia wrażenie hymnu gloryfikującego minioną świetność, ukazano tu bowiem – co istotne – w retrospekcji, „zapomniany triumf”² z czasów, gdy wprawdzie zauważalne już były niektóre skutki społeczne I wojny światowej, ale mocarstwowa pozycja Wielkiej Brytanii nie została jeszcze w pełni zagrożona. Występ na igrzyskach ma być jej potwierdzeniem i emanacją – sukcesem odniesionym ku chwale króla i szeregu innych instytucji (w tym uniwersytetu i Kościoła anglikańskiego) stanowiących o istocie tego, co brytyjskie.

Za twórcami *Rydwanów ognia*, popularnych wśród widzów i rozlicznych gremiów przyznających nagrody (cztery Oscary na siedem nominacji), poszli kolejni. Tak naprawdę liczba filmów zaliczanych do heritage waha się w zależności od badacza, co jest zresztą typowe dla każdego nurtu, będącego zjawiskiem *ex definitione* efemerycznym. O trudności definicyjnej, ale i poręczności ukutego terminu świadczyć może jednak wprowadzenie kolejnych kategorii mających służyć porządkowaniu filmów odnoszących się do wydarzeń i postaci historycznych bądź opartych na klasycie literatury. Są one jednak porównywalnie nieuchwytnie. *Post-heritage* obejmuje więc dzieła „wykazujące świadomość tego, jak reprezentowana jest w nich przeszłość”³, takie jak *Orlando* (1992, reż. Sally Potter), *Carrington* (1995, reż. Christopher Hampton), *Portret damy* (*Portrait of the Lady*, 1996, reż. Jane Campion), *Więzy miłości* (*Jude*, 1996, reż. Michael Winterbottom) – tak naprawdę brak tu jednak bardzo wyraźnych różnic w stosunku do „kanonu” *heritage*, obie kategorie są więc względem siebie płynne. *Alternative heritage* wg badaczy wnosi do dyskusji elementy „kultury młodzieżowej oraz maskulinistyczny populizm”⁴ i odnosić się ma do wizerunku promowanej przez rząd Tony’ego Blaira „cool Britannia”, by wymienić tylko *Porachunki* (*Lock, Stock & Two Smoking Barrels*, 1998, reż. Guy Ritchie), *Przekręt* (*Snatch*, 2000, reż. Guy Ritchie) i *Rock ’n’ Rolla* (2008, reż. Guy Ritchie) oraz – co może zaskakujące w tym zestawieniu – znacznie wcześniejsze, ale pasujące do obrazu „retrospektywne odkrycie”: *Dopaść Cartera* (*Get Carter*, 1971, Mike Hodges).

Choć różnice między „właściwym” *heritage* a *alternative* widać od razu, to już z samego zestawienia trzech wspomnianych kategorii – choć rzecz jasna nie tylko stąd – wyłania się najistotniejsza charakterystyka kina dziedzictwa. Jest nią definiująca powroty do przeszłości nostalgia, której z kolei najczęściej brak

2. Claire Monk, *The British Heritage-film Debate Revisited*, w: *British Historical Cinema*, red. Claire Monk, Amy Sargeant, Routledge, New York–London 2001, s. 181.

3. Stewart Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, w: *The British Cinema Book*, red. R. Murphy, BFI/Palgrave Macmillan, London 2009, s. 48.

4. Claire Monk, *The British Heritage-film Debate Revisited*, s. 195.

w *post-heritage*. Przeszłość jest zaś jednym z głównych tematów omawianego nurtu, a co najmniej tłem, na jakim rozgrywają się wydarzenia. Istotą odczytań kina dziedzictwa (zwłaszcza tych pejoratywnych) okazują się właśnie owe odwołania – coś znacznie więcej niż kostium historyczny i adaptacje wybitnych pisarzy, obecne w kinie brytyjskim już przecież wcześniej (by wspomnieć chociażby wczesne arcydzieła Davida Leana, do których – między innymi – pierwotnie odnosił się sam termin). Nie przypadkiem zresztą filmy konstytuujące nurt pochodzą z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – to dla tych właśnie dekad kostiumowe dramaty stały się reprezentatywne, ucieleśniając w obiegowych opiniach i na arenie międzynarodowej istotę brytyjskiej kinematografii w tamtym czasie. Również motywowaną politycznie – epoka thatcherowska w kulturze Zjednoczonego Królestwa oznaczała bowiem pojawienie się tzw. „przemysłu dziedzictwa”, wprowadzonego dwoma aktami: The National Heritage Acts z 1980 i 1983 roku. Zakładały one między innymi konieczność szczególnego chronienia za państwowe pieniądze dziedzictwa materialnego, w tym krajobrazów (słynne angielskie trawniki) i posiadłości, nawet tych znajdujących się w rękach prywatnych. W kulturze miało się to przejawiać podkreśleniem narodowej dumy i zdarzeń historycznych, zwłaszcza pokazujących świetność Imperium Brytyjskiego, w którym słońce nigdy nie zachodziło. Dlatego właśnie w częstym odczytaniu, zwłaszcza dokonywanym przez lewicowych publicystów, filmy te utrwały, a nawet narzucały widzom przekonanie o słuszności, naturalności i wspierałości społecznego konserwatyizmu przejawiającego się chociażby w aprobowaniu patriarchalnej hierarchii społecznej. Na jej szczycie stał biały, heteroseksualny mężczyzna, protestancki Anglik-zdobycwca, a wszyscy „inni” i „obcy” mieli być mu podlegli⁵.

Ten aspekt, połączony z charakterystyczną oprawą – dziedzictwem materialnym podkreślanym środkami filmowymi – budził szczególny opór wyrażający się w określeniach takich, jak „ucieleśnienie thatcherowskiej retoryki patriotycznej” promujące „estetykę muzealną” i „kulturowy spektakl”⁶. To, co podbijało serca publiczności i rozmaitych akademii filmowych, szybko stało się bowiem przyczyną zaszeregowania. Andrew Higson⁷, jeden z czołowych, ale i krytycznie nastawionych badaczy kina dziedzictwa, dość wcześnie dostrzegł w strategiach twórców fetyszizowanie oraz spektakl przeszłości przeznaczony wyłącznie do konsumpcji, niepoddanej krytycznemu namysłowi. Ten rodzaj krytyki jest

5. Dodajmy że – paradoksalnie – pleć osoby faktycznie stojącej na czele państwa (królowa Wiktoria, Margaret Thatcher) nie miały realnego znaczenia, liczyła się ideologia, której hołdowano.

6. Stewart Hall, *The Wrong Sort of Cinema...*, s. 47.

7. Por. m.in. Andrew Higson, *Re-presenting of the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*, w: *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, red. Lester Friedman, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

zresztą aktualny do dziś – jeszcze w 2012 roku Simon Schama, profesor historii i historii sztuki na Uniwersytecie Columbia, określił niezwykle popularny i odwołujący się do estetyki *heritage* serial *Downton Abbey* (2010–) mianem „kulturowej nekrofilii”⁸. I do dziś wywołuje reakcję przeciwną – ze Schamą polemizuje chociażby Jonathan Jones, przypominając na łamach „The Guardian”⁹, że w latach osiemdziesiątych nastolatki fascynowały się na równi zespołem Joy Division i serialem BBC *Powrót do Brideshead* (*Brideshead Revisited*, 1981), pozornie konserwatywnym, ale jednak otwarcie pokazującym gejowski związek.

Pytanie, które stawia sobie wielu badaczy i krytyków, brzmi więc – co kryje się za warstwami aksamitu, pluszu i intensywną zielenią wypielęgowanych trawników? Czy istotnie jest to tęsknota za „starą, dobrą Anglią”, czy raczej daleko idąca ambiwalencja w ukazywaniu świetności i tradycji Imperium? Claire Monk, autorka licznych polemik związanych z tymi napięciami interpretacyjnymi, zauważa, że sama kategoria kina dziedzictwa zrodziła się nie tyle na ekranie, ile wśród akademików odczytujących filmy przez pryzmat ideologii. Czy ich ocena – unifikująca wiele różnorodnych przeciwieństw dzieł i jawnie ignorująca nie tylko rozbieżności między nimi, ale często wręcz ich treść – jest więc sprawiedliwa? Można przecież dowieść¹⁰, że tak rozumiany *heritage* faktycznie jest swego rodzaju konstruktem krytycznym. Sheldon Hall zauważa, że James Ivory i Ismail Merchant zostali uznani za głównych reprezentantów nurtu dopiero w związku z realizacją *Pokoju z widokiem* (*A Room With a View*, 1985), adaptacji powieści E. M. Forstera, chociaż wcześniej, także w latach osiemdziesiątych, nakręcili szereg dzieł spełniających wszelkie kryteria kina dziedzictwa i *post factum* do niego zaliczanych, takich jak *Upał i kurz* (*Heat and Dust*, 1981) i *Bostończycy* (*The Bostonians*, 1984). Jednocześnie, jeśli weźmie się pod uwagę obecność Henry’ego Jamesa na liście adaptowanych autorów, widać, że kryteria polityczne są po prostu zawężające – chociażby przez to, że bohaterowie jego adaptowanych w omawianym okresie powieści to Amerykanie w zderzeniu z kulturą Europy, niekoniecznie nawet Anglii – a definicje rozszerzające (np. o interpretacje postkolonialne i feministyczne) znacznie trafniejsze.

Niebywałym paradoksem kina dziedzictwa, odczytywanego jako wytwór sekcji propagandowej rządu Margaret Thatcher gloryfikujący konserwatywne zasady życia społecznego, okazuje się jednak przede wszystkim to, jak często filmy te

8. Por. <<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2012/01/15/why-americans-have-fallen-for-snobby-downton-abbey.html>> (22.08.2012).

9. Por. <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/jan/23/hockney-downton-abbey-culture-conservative>> (22.08.2012).

10. Uczyniła to m.in. Claire Monk w tekstach: Claire Monk, *The Heritage Film and Gender Spectatorship*, <<http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk.htm>> (14.01.2011), oraz *The British Heritage-film Debate Revisited*, cytowanym wyżej.

całkowicie przeczą zachowawczym wartościom, pokazują niesprawiedliwość i absurdy hierarchii społecznej. Wręcz oddają głos wszystkim wykluczonym: kobietom, homoseksualistom, przedstawicielom niższych klas społecznych a nawet mniejszości etnicznych (przede wszystkim mieszkańcom kolonii), choć faktycznie – ci ostatni najczęściej postrzegani są z perspektywy białych i nadal zepchnięci na margines przez pozostałe, przez lata pomijane grupy.

Niejednoznaczna podróż

Dlatego w odniesieniu do kina dziedzictwa i szczególnie emblematicznego dla niego motywu jakim jest podróż, nasuwa się pytanie – czy jest ona tu faktycznie dialogiem, czy raczej jego brakiem? Czy udając się w przeszłość, a także do perły w koronie – Indii – bądź do Włoch, bohaterowie i reżyserzy gotowi są stworzyć się na innego, czy raczej są nastawieni autoreferencjalnie – Anglosasi interesują Anglosasów – i zainteresowani przede wszystkim wewnętrzną dynamiką w grupie bohaterów, która ewentualnie zmieni się pod wpływem okoliczności zewnętrznych, w tym wypadku właśnie podróży?

Kino dziedzictwa *en bloc* można bowiem postrzegać jako podróż do przeszłości – jest to zresztą oczywisty trop interpretacyjny całego nurtu – ale i jego twórcy bardzo często sięgają po ten sprawdzony motyw, mający swe źródła także w adaptowanej literaturze, czego ewidentnym przykładem będą powieści Henry’ego Jamesa i E.M. Forstera. W konsekwencji podróż ta prowadzi nie tylko do przeszłości, ale i do tego, co ją stanowiło – w wypadku Wielkiej Brytanii są to też relacje między Imperium a tym, co obok niego. Z jednej strony będzie to więc trudna i narzucona podbojem wielokulturowość, z drugiej – częste konfrontacje z kulturą Europy kontynentalnej. Przykładem pierwszego zjawiska jest wzmożone zainteresowanie okresem kolonialnym – *British Raj* – w kinie i telewizji (ale też literaturze) lat osiemdziesiątych określonych przez Salmana Rushdie mianem *Raj revival*, czego przykładem mogą być popularne seriale *Klejnot w koronie* (*Jewel in the Crown*, 1984) i *Dalekie pawilony* (*The Far Pavilions*, 1984) oraz filmy: *Podróż do Indii* (*A Passage to India*, 1984, reż. David Lean), *Upał i kurz* (*Heat and Dust*, 1983, reż. James Ivory), *Gandhi* (1982, reż. Richard Attenborough). Tendencja druga to przede wszystkim konfrontacja Ameryki z Europą – zwłaszcza w adaptacjach Henry’ego Jamesa (by wspomnieć tylko *Portret damy* [*The Portrait of a Lady*, 1996, reż. Jane Campion], *Miłość i śmierć w Wenecji* [*Wings of the Dove*, 1997, reż. Ian Softley] bądź *Złota* [*The Golden Bowl*, 2000, reż. James Ivory]) – oraz Anglii z Włochami – tak jak w klasycznej pozycji nurtu, czyli *Pokoju z widokiem* na podstawie Forstera.

W grupie filmów *Raj revival* mamy więc do czynienia z relacją władzy – według niektórych interpretatorów nawet podwójną¹¹. Z jednej strony – co oczywiste – ukazana zostaje historyczna podległość podbitych wobec zdobywców oraz jej liczne, także społeczne konsekwencje. Z drugiej – sytuacja ta, przynajmniej w kinie zachodnim, nadal najczęściej ukazywana jest jednak z perspektywy białych twórców angielskich i amerykańskich. Obraz kolonialnego podziału świata, także gdy chcą oni oddać sprawiedliwość podbitym narodom, zostaje więc wpisany w postrzeganie anglosaskie – nawet jeśli nie będzie to anglocentryzm, to często mylące bądź irytujące może być już samo uromantyczenie Indii i wszystko to, co zawiera się w Saidowskim określeniu „orientalizm”. W grupie filmów opowiadających o Anglikach w Europie, zazwyczaj we Włoszech, najczęściej zderzany jest ich obiegowy wizerunek zawarty w określeniu „stiff upper lip” – skrępowaniu obyczajowym, purytańskim gorsecie i tłumieniu popędów oraz emocji – z wyzwalającymi i dobroczynnymi lekkością, swobodą i wdziękiem obcej kultury, jak to się dzieje w *Pokoju z widokiem* i *Czarownym kwietniu* (*Enchanted April*, 1992, reż. Mike Newell). Jednocześnie Italia pełni rolę swoistego *pars-pro-toto* Europy, a konkretnie jej cynizmu, dekadencji i zepsucia w – także zaliczanych do *heritage* – adaptacjach Henry’ego Jamesa opowiadających o brutalnym i prowadzącym do nieszczęścia zderzeniu amerykańskiej niewinności z intrygami Europejczyków. Doskonałymi przykładami są *Portret damy*, *Miłość i śmierć w Wenecji* oraz *Złota*.

Motyw podróży pełni więc w kinie dziedzictwa szereg funkcji, wzbogacając swe najbardziej oczywiste metaforyczne znaczenie – drogę bohatera w poszukiwaniu samego siebie – o wiele innych kontekstów, przede wszystkim historyczno-kulturowych. Można wręcz powiedzieć, że – poza kilkoma wyjątkami takimi jak *Czarowny kwiecień*, a do pewnego stopnia *Pokój z widokiem* oraz *Dalekie pawilony* – podróż w *heritage cinema* ma nie tyle charakter indywidualny, jak chociażby w amerykańskim kinie drogi, ile służący zbiorowości, zawierający w sobie obserwacje i refleksje obejmujące całe formacje, takie jak naród, oraz systemy myślenia, jak imperialna mentalność i wiktoriańska moralność. Tendencja ta jest szczególnie zauważalna w jednym z absolutnych klasyków kina dziedzictwa, będących w dodatku adaptacją powieści współczesnej, czyli w *Okruchach dnia* (*The Remains of a Day*, 1992, reż. James Ivory) na podstawie prozy Kazuo Ishiguro.

Jego bohater, kamerdyner, pan Stevens (Anthony Hopkins), odbywa swoją osobistą podróż – przez Anglię lat pięćdziesiątych – by odwiedzić panią Kent (Emma Thompson), dawną współpracownicę, ochmistrzynię w Darlington Hall

11. Por. T. Muraleedharan, *Imperial Migrations. Reading Raj Cinema of the 1980s*, w: *British Historical Cinema*, red. Claire Monk, Amy Sargeant, Routledge, New York–London 2001.

gdzie oboje służyli przez wiele lat. Podróż Stevensa i prowadzona w jej ramach narracja retrospektywna stanowią ramę filmu. Są zabiegiem służącym zarówno odkrywaniu – przez widzów i bohatera – prawdy o nim samym, jego skrywanych, a raczej blokowanych uczuciach żywionych przez lata do panny Kent, jak i szerszej opowieści o wypieraniu wstydlivej wiedzy o bolesnych faktach obciążających całe grupy społeczne. W latach trzydziestych Darlington Hall jest bowiem miejscem spotkań pomiędzy nazistami a przedstawicielami rządu i parlamentu Wielkiej Brytanii. Lord Darlington (James Fox), mimo całej arystokratycznej dystynkcji, nie kryje nazistowskich sympatii, narzucając je otoczeniu – każe Stevensowi zwolnić dwie służące, Żydówki z kontynentalnej Europy, mimo że wie co spotka je po odesłaniu z Anglii. Stevens, wycofując się z decydowania o czymkolwiek, obsesyjnie wypełniając rolę służącego idealnego – bardziej w duchu japońskiego samuraja niż angielskiego kamerdynera¹² – dokonuje racjonalizacji i stawia się obok, niejako utwierdzając w ten sposób, w oczach własnych oraz obsługiwanych przez siebie lordów, podrzędną pozycję reprezentowanej przez siebie warstwy. Z dwóch płaszczyzn czasowych – lat poprzedzających II wojnę światową oraz momentu o dekadę późniejszego – i z dwóch linii narracyjnych: melodramatycznej oraz historycznej – stopniowo wyłania się jednak obraz rzeczywisty. Narzucone samemu sobie przez Stevensa represjonowanie emocji ostatecznie splata się zaś z upartym i konsekwentnym ignorowaniem faktów, dając obraz upadku etosu, może nawet kryzysu człowieczeństwa. Co ważne, Stevens – w trakcie podróży ukrywając przed przypadkowo napotkanymi ludźmi swój związek z osławionym Darlington Hall – okazuje się narratorem niewiarygodnym, zakłamującym swoją rolę świadka biernie przyglądającego się złu. Jego absolutne emocjonalne wyziębienie można interpretować jako rezultat, niezbędną ofiarę poniesioną dla czystości sumienia skonfrontowanego z bolesnymi faktami, których był świadkiem i własnej postawy wobec nich.

Pytanie, czy mógł coś zrobić jest tu odsunięte na dalszy plan – panna Kent, która grozi, że zwolni się z pracy, jeśli wspomniane służące zostaną odesłane na kontynent, ostatecznie tego nie robi. W filmie, a wcześniej powieści, chodzi jednak nie tyle o faktyczne piętnowanie win, ile o drogę, którą musi przebyć bohater, by uświadomić sobie prawdę – o sobie, ale też o Anglii, o tym, na co spoglądał z boku. Najistotniejsze okazuje się tu więc nie tylko samo rozliczanie arystokracji i warstw uprzywilejowanych – z ich bigoterii, oportunistów, wynikających przecież także z grzechów imperialnej przeszłości – ile uświadomienie sobie tego wszystkiego przez samego Stevensa. Konsekwencje bezkrytycznej internalizacji hierarchii społecznej i określonej mentalności przez wszystkie warstwy społeczne

12 Por. Łukasz Maciejewski, *Okrucy dnia Kazuo Ishiguro: o czym nie można mówić*, w: *Adaptacje literatury angielskiej. Od Jane Austen do Iana McEwana*, red. Bartosz Kazana, Alicja Helman, Kino/Rabid, Warszawa 2011.

są więc awersem, może nawet warunkiem koniecznym zaistnienia kolejnego niesławnego epizodu XX-wiecznej historii Anglii, jakim było poparcie udzielane nazistom przez klasę uprzywilejowaną, w filmie reprezentowaną przez lorda Darlingtona, w historii – księcia Walii, późniejszego Edwarda VIII. Pod tym względem James Ivory – choć bez zaciętości i we właściwy mu, stonowany sposób – okazuje się bardziej krytyczny w ukazywaniu zarówno arystokracji, jak i służby, niż niektóre bardziej współczesne brytyjskie produkcje historyczne, poczynając od wspomnianego powyżej *Downton Abbey*, kończąc na telewizyjnej adaptacji prozy Forda Madoksa Forda, *Parade's End* (2012). Tu bowiem wyżej urodzeni bohaterowie to ludzie wprawdzie obciążeni wadami, ale jednak niezaprzeczalnie szlachetni i naprawdę reprezentujący to, co w Anglii najlepsze.

W *Okruchach dnia* faktyczna reewaluacja przeszłości – własnej i historycznej – dokonująca się w narracji i podróży Stevensa, będąca nie tyle nawet weryfikacją wspomnień, ile zdarciem zasłony z rzeczywistości i spojrzeniem na nią taką, jaką była, zostaje oprawiona typowym dla kina dziedzictwa sztafażem. Darlington Hall za czasów lorda Darlingtona jest oszałamiającą posiadłością, o której wspaniałość dbają zastępy służących pod pilnym i surowym przewodnictwem Stevensa. Po wojnie, gdy dom zostaje przejęty przez amerykańskiego polityka (Christopher Reeve), który swego czasu opowiedział się po właściwej stronie historii, jest ledwie cieniem swej dawnej, budzącej zachwyty postaci. Pozornie – w duchu pejoratywnych odczytań kina dziedzictwa – tę degrengoladę można interpretować jako nostalgię za minionymi czasami świetności, jednak Ivory wyraźnie – choć nie gwałtownie – pokazuje, że nie był to okres, gdy wszystko toczyło się jak należy. Zamiast więc upatrywać upadku Darlington Hall w przejęciu przez „obcego” zza Oceanu – jak czyni to przywiązany do tradycji i konwenansu Stevens – można dostrzec przyczyny tego procesu właśnie w działaniu lorda Darlingtona oraz powiązać uprzedni splendor z jego niegodną postawą, głośno kontestowaną tylko przez nielicznych, w tym siostrzeńca, Reginalda Cardinala (Hugh Grant), dziennikarza także wywodzącego się z klasy próżniaczej. Ponieważ faktyczny i nieuchronny upadek wielu rezydencji w okresie powojennej biedy oraz wracania do normalności, i tak był rezultatem wojny (w połączeniu z utratą mocarstwowej pozycji przez Wielką Brytanię oraz bezwzględnie dominującego miejsca w hierarchii przez arystokrację) można zadać sobie pytanie – czemu w *Okruchach dnia* służył wcześniejszy splendor?

Kłopotliwa historia

Nieco bardziej problematyczna wydaje się nostalgia w filmach z grupy *Raj revival*, czyli dziełach melancholijnie i egzotycznie portretujących obecność Anglików w Indiach – perle w koronie. Ponieważ filmy spod znaku kina dzie-

dzictwa i jego pochodnych, pokazujące jakiś rodzaj sentymentu za koloniami – takie jak chociażby *Hotel Marigold* (*The Best Exotic Marigold Hotel*, 2011, reż. John Madden) – realizowane były przez twórców anglosaskich, niekoniecznie stały się elementem innego niż europocentryczne spojrzenia na czasy imperialne. Jako argumenty w postkolonialnej polemice często świadczą raczej o pragnieniu egzotyki i wspomnianej tęsknocie, niż chęci przewartościowania i zmierzenia się z wielowiekową mentalnością podbojów. Próby odzyskania lokalnej tożsamości, a także umiejętność „przepisania” przeszłości – strategii stosowanej w dyskursie postkolonialnym przez rejony peryferyjne w stosunku do kulturowego centrum, w tym wypadku Imperium – odnoszą pewne powodzenie chociażby w kinematografii Irlandii, czemu nie przeszkadza fakt, że wiele filmów o historii Szamaragdowej Wyspy jest realizowana przez rodowitych Anglików. Pozostałe imperialne posiadłości, takie jak właśnie Indie, mają zadanie trudniejsze – przynajmniej z europejskiego punktu widzenia – w wykorzystywaniu języka, jakim posługuje się kino dominujące i przyłożenia go do kwestii regionalnych, dotąd marginalizowanych i dyskryminowanych. Ich kinematografia przebija się po prostu w dużo słabszym stopniu niż chociażby literatura i multikulturowe spojrzenie jej – często nagradzanych prestiżowym Bookerem – twórców. Nawet jednak filmowcy faktycznie obejmujący refleksją całość relacji Imperium-kolonie oraz wręcz specjalizujący się w wielokulturowości, czasem wykorzystują Indie raczej jako egzotyczny dodatek, niż obiekt głębszych przemyśleń. Zdarzyło się to chociażby Mirze Nair w bardzo udanej adaptacji *Targowiska próżności* (*Vanity Fair*, 2004). Z jednej strony nawiązania do ojczyzny pozwoliły reżyserce stale przypominać, że tłem książki Thackeray’a (i filmu) jest Imperium Brytyjskie, w którym słońce nigdy nie zachodziło, a jej zbiorowym bohaterem wzbogaconą na wyzysku kolonii klasa kupców. Z drugiej jednak, sposób ich ukazania – przez taniec, kolorystykę i potrawy – musiał przynajmniej częściowo wynikać z wyjścia naprzeciw potocznemu europejskiemu wyobrażeniu Indii jako krainy słoń i nagietków.

Najistotniejsze filmy i seriale dotyczące tego tematu w latach osiemdziesiątych (w tym *Dalekie pawilony*, *Klejnot w koronie*, *Podróż do Indii*) zostały nakręcone i napisane przez ludzi z zachodniego kręgu kulturowego, którym łatwo zarzucić albo – dosyć jednak naturalną – jednostronność spojrzenia, albo swego rodzaju „życzliwe poczucie wyższości” i czynienie gestów dowartościowania „innych”, połączone z zadośćuczynieniem kolonialnych grzechów, ale nadal z pozycji siły. Zarzut negatywnej stereotypizacji poczyniono nawet Ruth Praver Jhabvali przy okazji *Upału i kurzu* Ivory’ego, którego jest scenarzystką (a także autorką nagrodzonego Bookerem pierwowzoru literackiego). T. Muraleedharan¹³ uważa,

13. Por. T. Muraleedharan, *Imperial Migrations. Reading Raj Cinema of the 1980s*.

że w filmie – w stopniu większym niż w powieści – stereotypowo ukazywana jest seksualność Nawaba (Sashi Kapoor), hinduskiego radży uwodzącego na początku XX wieku jedną z bohaterek, Olivię (Greta Scacci), żonę imperialnego urzędnika. Opisuje go jako maskulinistycznego i „dzikiego”, w opozycji do „delikatnego” męża bohaterki (który w powieści był impotentem). Wpisuje się to oczywiście w bogatą tradycję specyficznego definiowania „egzotycznych” kochanków w kulturze zachodniej, w tym w kinie, poczynając od nieśmiertelnego fantazmatu z *Szejka* (*Sheik*, 1921, reż. George Melford) z Rudolphem Valentino, kończąc na niedawnym bestsellerze i hicie *box office* – *Jedz, módl się, kochaj* (*Eat Pray Love*, 2010, reż. Ryan Murphy; pierwowzór literacki autorstwa Elizabeth Gilbert). W związku z tym kulturowym wzorcem, zasadnicze wątpliwości może jednak budzić wartościowanie, jakie według autora tekstu Ivory i Jhabvala przypisują takiemu przeciwstawieniu, ponieważ dość łatwo zauważyć, że Nawab jest spełnieniem niezaspokojonych przez męża potrzeb Olivii, choć oczywiście sama stereotypizacja faktycznie jest tu obecna.

Jak w wypadku większości filmów dziedzictwa, także w wypadku *Raj revival* krytycy na równi z twórcami angażują się więc w „pytania pozornie typowe dla antropologii – o kulturową tożsamość i autentyczność kultury, o różnice między egzotyką a innością [...] wreszcie kto mówi i kto ma prawo mówić w imieniu innego, reprezentować inność”¹⁴, z czego ten ostatni element zdaje się najważniejszy. Niezależnie jednak od wpisywania (bądź nie) bohaterów w utarte formuły prezentacji, filmy obrazujące *British Raj* czasem pokazują próbę dotarcia, zrozumienia „obcego” – czasem wręcz wybrania „innego” zamiast „swojego” (co czyni Olivia) – bądź przeniknięcia obcości w siebie, co staje się udziałem Hariego Kumara (Art Malik) w *Klejnocie w koronie* oraz Asha (Ben Cross), bohatera mieszanej krwi i takiego wychowania z *Dalekich pawilonów*. Zanim – w drugiej i trzeciej części – mini-serial nie przekształca sięomalże całkowicie w awanturniczo-przygodową historię miłosną z egzotycznym sztafżem podporządkowanym orientalnym fascynacjom Europejczyków (punkt kulminacyjny to obrządek sati), jest opowieścią o poszukiwaniu tożsamości na styku kultur. Ashton/Ashok – latami nieświadomy swego prawdziwego pochodzenia, wychowywany zarówno w Indiach, jak i w Anglii – jako dorosły mężczyzna powraca do Azji by zacząć służbę w brytyjskiej armii stacjonującej w koloniach. Jego podróż – najpierw z Europy, potem już po poszczególnych regionach Indii a także do ogarniętego wojną Afganistanu – staje się próbą uporządkowania własnego kulturowego zaplecza, odnalezienia tożsamości rozpiętej na dwóch kontynentach oraz elementów, które pomogą mu się dookreślić. Są to wspomnienia z dzieciń-

14. Wojciech Jerzy Burszta, Waldemar Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2005, s. 73.

stwa oraz ludzie, którzy go wówczas otaczali i kształtowali, a którzy w efekcie pomagają mu dokonać aktu transgresji.

Pierwszy raz jako dorosłego widzimy go w stroju w stylu angielskim, w eleganckim przedziale w pociągu, nieodłącznie jednak kojarzącym się z imperialnymi podbojami na każdej niwie. Z tym otoczeniem kontrastuje jednak zarówno jego ciemna skóra¹⁵, jak i stosunek do Indii – jakże odmienny od powszechnej wyniosłości, lekceważenia oraz znużenia Anglików – przejawiający się w (deklaratywnych) dialogach oraz zrozumieniu specyfiki podbitych terenów i mentalności mieszkających tam ludzi. Widać to chociażby w lojalności Asha wobec jego podkomendnych – hinduskiego regimentu w służbie Imperium – oraz bójce, w którą się wdaje walcząc z Anglikami broniącymi imperialnej świetności i jej „misji cywilizacyjnej”. Sam także staje się ofiarą uprzedzeń: klasowych (jego romans z białą kobietą ponosi klęskę ponieważ bohater jest zbyt ubogi¹⁶) oraz rasowych (dowódca nakazuje mu by „zbyt się nie wyróżniał”, odnosząc się do jego śniadej skóry i dodatkowej tradycji). Jednocześnie jednak – jakby dla uspokojenia brytyjskiej publiczności – zrozumienie i akceptacja Asha nie przekraczają pewnych granic i stanowczo sprzeciwia się on obyczajowi sati. Interweniuje nie tylko dlatego, że w dramatycznym finale ofiarą ceremonii ma paść jego ukochana, księżniczka Anjuli (Amy Irving), ale i dlatego, że nie mieści się to w jego zeuropeizowanym systemie wartości.

Z jednej strony *Dalekie pawilony* wpisują się więc w refleksję postkolonialną, podobnie jak czołowi reprezentanci literatury tego nurtu, poruszając tematy „transgresji, pogranicza, [...] bycia *betwixt and between*, podwójnej lojalności, wyborów światopoglądowych, rasizmu”¹⁷. Z drugiej, ze względu na dominację konwencji przygodowej, negocjowanie tożsamości Asha jest jednak pozorne, przede wszystkim deklarowane w dialogach – „całe życie poszukiwałem prawdziwego siebie” – i uproszczone, zwłaszcza, że w finale bohater znajduje ukojenie – „przy tobie wiem, kim naprawdę jestem” – w ramionach Anjuli, która podobnie jak on żyje z „piętnem” multikulturowości (jej matka była Rosjanką, ojciec Induskim księciem).

15. Kontrastuje tym bardziej, że Ben Cross był biały, więc brązowy kolor jego skóry, podobnie jak partnerujących mu Amy Irving i Christophera Lee, osiągnano za pomocą bardzo zauważalnej charakteryzacji.

16. Być może mamy tu jednak do czynienia też z zabiegiem typowym dla melodramatu, który na społecznie nieakceptowaną sytuację nakłada mit miłości niemożliwej, a sama bieda jest swego rodzaju kamuflażem dla prawdziwej przyczyny rozstania, czyli różnic rasowych. Na to może wskazywać finał, w którym miłość łączy bohaterów o równym statusie.

17. Wojciech Jerzy Burszta, Waldemar Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, s. 76.

Mimo obecnych w *Dalekich pawilonach* schematów, środków afektywnych właściwych melodramatowi oraz podporządkowania logiki opowiadania i obrazowania konwencji, serial jest jednak pokrewny także filmom o Indiach realizowanych przez innych twórców. Mimo tła historycznego, jakim jest kolonializm i panowanie Anglików, dzieła spod znaku *Raj revival* rzadko pokazują Indie bądź „oswojone”, bądź poddane próbie autentycznego zrozumienia. Są raczej groźne i fascynujące, dopiero po latach – jak w *Hotelu Marigold* lub *Targowisku próżności* – stając się bardziej przystępne dla Europejczyków (inna sprawa na ile i ten ich obraz jest rzeczywisty). Podobnie jest też do pewnego stopnia w *Podróży do Indii* oraz *Upale i kurzu* oraz w *Klejnocie w koronie*. Tu traumą jednej z bohaterek staje się gwałt doznany od grupy miejscowych mężczyzn, a jednocześnie darzy ona miłością Hariego Kumara, Indusa wychowywanego w Anglii a przez to pozbawionego poczucia przynależności.

Na ile więc podróż do Indii staje się dialogiem między kulturami w sytuacji, gdy egzotyczna sceneria służy przede wszystkim białym bohaterom w dotarciu do prawdy o sobie samych? Nawet w wypadku Asha owo poznanie niekoniecznie prowadzi do szerokiego spojrzenia na jego pierwszą ojczyznę, Indie, ponieważ patrzy na nie przez pryzmat dzieciństwa – rodem z awanturniczej powieści pełnej spisków pałacowych. Kojarzą mu się też z pierwszą, niewinną miłością do Anjuli. W finale nie zdobywa więc – ani on, ani widz – żadnej głębszej, „pozabaśniowej” bądź pozakolonialnej wiedzy na ich temat. Podobnie jest w *Klejnocie w koronie*, gdzie z kolei napięcia rasowe zostają wpisane (między innymi) w miłosną rywalizację Hariego Kumara i brytyjskiego urzędnika (Tim Pigott-Smith) o Angielkę Daphne (Susan Woolridge) oraz umiejscowione na tle egzotycznych świątyń i wierzeń. W dużej mierze są też pozostawione na tym konwencjonalnym poziomie. Do podobnego tematu – poszukiwania i odnajdowania tożsamości pomiędzy Anglią a Indiami – w nieco wprawdzie pogłębiony, ale też sentymentalny sposób podszedł Richard Attenborough w słynnym *Gandhim*. Kwestię tę uczynił punktem wyjścia filmu opowiadającego o możliwościach i ograniczeniach międzykulturowego dialogu prowadzonego wprawdzie z nierównych pozycji, ale jednak stanowiącego punkt zwrotny w wykuwaniu nowych relacji.

Wydaje się, że odpowiedź na postawione powyżej pytanie leży poza fabułami, w charakterze samego kina dziedzictwa – zwłaszcza interpretowanego przez Claire Monk. Dostrzega ona w heritage przede wszystkim dowartościowanie kobiet i odmienności seksualnej. Odnosząc się do słynnej teorii Laury Mulvey o mężczyźnie jako „władcy spojrzenia” i kobiecie jako erotycznym obiekcie¹⁸, Monk zauważa chociażby, jak często relacje spojrzenia są w heritage odwrócone

18. Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Universitas, Kraków 1992.

i przedmiotem oglądu i kontemplacji staje się właśnie mężczyzna. W *Pokoju z widokiem* patrzy Lucy – nie tylko na całującą się włoską parę, ale też na nagich mężczyzn kąpiących się w leśnej sadzawce. Temat *Maurycyego* (*Maurice*, 1987, reż. James Ivory) to homoseksualizm w Anglii samego końca epoki wiktoriańskiej, wówczas karalny, by wspomnieć tylko słynny proces Oscara Wilde’a ukazany z kolei w *Wilde* (1997, reż. Brian Gilbert). Jest to namiętność możliwa do zrealizowania nie w pełnych hipokryzji i spętanych sztywnym obyczajowym gorsetem wyższych sferach, ale w związku z człowiekiem pozbawionym klasowych uprzedzeń.

W ten sposób, samo spojrzenie na kino dziedzictwa jest więc dodatkowo utrudnione oczekiwaniami wszystkich „innych”, pragnących „przepisać” przeszłość oraz faktem, że w Imperium było tak wielu wykluczonych – być może po latach głos można więc oddać tylko niektórym z nich. W *heritage* są niewątpliwie to kobiety, mniejszości seksualne i niższe warstwy społeczne, niekoniecznie mieszkańcy kolonii, choć z drugiej strony – w przeciwieństwie do angielskich filmów o podboju Afryki – brak tu jawnej chęci usprawiedliwiania trudnych momentów w historii.

Nie ulega więc wątpliwości że również w *Podróży do Indii* oraz *Upale i kurzu* przyczyną lekkiego zepchnięcia Indii na margines oraz nieco stereotypowego ukazywania chociażby seksualności bohaterów, było ustanowienie innych priorytetów – tu akurat najważniejszą rolę odgrywały kobiety i proces ich samopoznania, odkrywania własnych potrzeb bądź lęków poza obszarem zachodniej kultury i nakładanych przez nią obwarowań. Przebywając w Indiach – zarówno kolonialnych (Adele [Judy Davis] w *Podróży do Indii* i Olivia w *Upale i kurzu*) jak i bardziej współczesnych (Anne [Julie Christie] w częściach *Upału i kurzu* toczących się w latach osiemdziesiątych XX wieku) – to one są „obcymi” i dopiero ten status, paradoksalnie, pozwala im na samorealizację bądź mniej satysfakcjonujące, ale jednak zajrzenie do własnego wnętrza, zrozumienie swego stosunku do świata i zaplecza, zarówno kulturowego, jak i mentalnego (Adele). Czy taki sam proces dokonałby się w nich także gdyby wybrały inną destynację? Czy wystarczyłaby im jakakolwiek odmiana? Innymi słowy, jak istotne są tu właśnie Indie? Oczywiście nie jest to pytanie, na które faktycznie można znaleźć odpowiedź. Bohaterki filmów spod znaku *Raj revival* i ich pierwowzorów literackich można przecież postawić obok tych, które w tym samym czasie odbywały równie edukacyjne podróże do mniej egzotycznych Włoch, by wspomnieć tylko Lucy Honeychurch (Helena Bonham-Carter), a życiowych wstrząsów doznawały nie wśród starożytnych hinduskich zabytków, lecz na łąkach Italii bądź pływając po weneckich kanałach (jak Millie [Alisson Elliot] w *Miłości i śmierci w Wenecji*). Z drugiej strony Indie nie we wszystkich obrazach sprowadzają się do egzotycznej

dekoracji, zwłaszcza u tak świadomych i wybitnych twórców jak Ivory i Lean. Ich *Upał i kurz* i *Podróż do Indii* nie są pocztówką z Azji, lecz momentami trudnym w odbiorze i niewdzięcznym obrazem zmagania się – z sobą, z „obcym”, z inną tradycją, a także, co istotne, z uwiedzeniem i oszołomieniem tą kulturą. Co jednak szczególnie istotne, uwolnienie się (przynajmniej częściowe) bohaterów z krępujących je więzów obyczajowych i mentalnych nie miałoby takiego wymiaru i ciężaru, gdyby odbywało się całkowicie poza kontrolą własnego kręgu kulturowego. O ile więc kino *Raj revival* niekoniecznie jest faktyczną dyskusją o grzechach kolonializmu bądź dialogiem międzykulturowym, o tyle Indie są w nim istotne jako miejsce, w którym kobiety mogą być „obcymi” podwójnie – wobec kultury lokalnej, która je pociąga a w efekcie wyzwala, oraz wobec diaspory brytyjskiej. Analogiczny status mają też Ash w *Dalekich pawilonach* i Hari w *Klejnocie w koronie*, tu jednak niejako *ex definitione* – w wyniku urodzenia i wychowania, niekoniecznie własnego wyboru.

Intrygujące sąsiedztwo

Jak wspomniałam, nieco podobną rolę spełniają w filmach dziedzictwa Włochy. W *Czarownym kwietniu*, *Miłości i śmierci w Wenecji*, *Złotej*, *Pokoju z widokiem*, *Portrecie damy*, ich obraz oscyluje od cienia – perwersyjnego mroku, niebezpiecznej żądzy i bezwzględnej manipulacji cudzym życiem i emocjami – kryjącego się w adaptacjach Henry’ego Jamesa, aż po słoneczną lekkość i wdzięk w adaptacjach Forstera i Elizabeth von Arnim. W wypadku *Raj revival* losy protagonistów (może z wyjątkiem Adele) wymagały od nich porzucenia dotychczasowego życia – dotyczyło to także Anjuli w finale *Dalekich pawilonów*. Natomiast to, co przynoszą Włochy albo krępuje i przytłacza, albo (w łagodniejszej formie) i tak wymaga przewartościowań i internalizacji innego, nowego zestawu wartości oraz – co dość istotne – zabrania go do domu. W repertuarze oferowanym przez kino dziedzictwa, filmy spod znaku podróży włoskich są więc najmniej ze wszystkich uwikłane w odniesienia do przeszłości. Oczywiście obecny jest w nich i kostium, i formacja moralna ściśle powiązana z minionymi epokami, jednak dzieła te są mniej nastawione na konfrontację z przeszłością, jak w *Okruchach dnia*, bądź z całkowicie inną kulturą, jak w *Raj revival*. Podróż na kontynent nieuchronnie bowiem ujawnia pewne niedostatki obywateli Imperium w kontraście z odmienną tradycją i dlatego ważniejsze okazują się obecne tu rozważania o mentalności i obyczajowości, które jedynie częściowo odeszły w przeszłość wraz z upadkiem mocarstwa, swingującymi latami sześćdziesiątymi oraz nastaniem „cool Britannia”. Nieprzypadkowo Jane Campion rozpoczyna *Portret damy* obrazami dziewcząt żyjących w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, nieprzypadkowo

uniwersalne i poruszane przez Jamesa tematy zadawania emocjonalnych tortur cieszą się nadal zainteresowaniem w XX i XXI wieku, a jego wybrane powieści stają się kanwami dla filmów osadzonych w całkowicie innych czasach¹⁹. Podobnie jest z książkami Jane Austen także stanowiącymi adaptacyjny kanon heritage cinema, nawet jeśli ich bohaterki odbywają podróże tylko angielskimi drogami. Proza Austen bywa przenoszona do innych krajów (*Duma i uprzedzenie* [*Bride and Prejudice*, 2004, reż. Gurinder Chadha] w wydaniu Bollywood, *Emma* w szkole średniej w Los Angeles – *Clueless* [1995, reż. Amy Heckerling]) ponieważ piętnuje nieprzemijające ludzkie słabości, hipokryzję, snobizmy, które w wypadku wierniejszych adaptacji oczywiście oznaczają ironiczny stosunek do nieco przerysowanej „angielskości”, bliski też E.M. Forsterowi.

W wypadku bohaterów celem owych – obowiązkowych podówczas wśród dobrze urodzonych Amerykanów i Anglików – podróży (odpowiednio na stary kontynent i do Włoch) jest odebranie swoistej edukacji, która staje się przede wszystkim drogą dojrzewania emocjonalnego. Dla twórców są one z kolei przede wszystkim narzędziem oglądu protagonistów, tym razem jednak wyrwanych z własnego środowiska, choć tu przebywają w Europie i – najczęściej – z gronie sobie podobnych. Ich wyobcowanie, pewna niezgrabność połączona z nieufnością – uosabiana przez pannę Charlotte Bartlett (Maggie Smith), opiekunkę i przyzwoitkę Lucy w *Pokoju z widokiem* – stają się wyraźniejsze, ponieważ „zagrożenie” płynące ze strony kultury włoskiej jest większe, niż to w Indiach. Tam dotyczyło jednostek, które najczęściej decydowały się na alienację, egzystencję poza grupą i w nowym środowisku. Natomiast to, co nabyte we Włoszech, powróci z bohaterami tam, skąd przybyli. Doświadczenie to może ich zatruć – jak życie Isabel Archer (Nicole Kidman) w *Portrecie damy*, Charlotte Stant (Uma Thurman) w *Złotej* bądź związek Kate Croy (Helena Bonham-Carter) i Mertona Denshera (Linus Roache) w *Miłości i śmierci w Wenecji*. Tu europejskie i włoskie doświadczenia stają się przekleństwami. Może też jednak ich uratować, przebudzić do szczęśliwszego życia. Tak dzieje się w *Czarownym kwietniu*, gdzie grupa połączonych różnymi relacjami londyńczyków, po miesiącu spędzonym w urokliwym włoskim pałacu, nie tylko uczy się doceniać uroki życia, ale też dostrzega piękno i sens w swych dotychczasowych, mniej lub bardziej statecznych egzystencjach bądź partnerach. Najbardziej emblematiczny jest pod tym względem *Pokój z widokiem*, w którym najwyraźniej chyba widoczna jest cecha pisarstwa Forstera wskazana przez Zadie Smith: „Jak powszechnie wiadomo, wielkim tematem Forstera była

19. Mam na myśli współczesną adaptację *O czym wiedziała Maisie – What Maisie Knew* (2012) w reżyserii Scotta McGehee i Davida Siegela oraz *Niebiańskie dni* (*Days of Heaven*, 1978, reż. Terrence Malick) silnie inspirowane *Skrzydłami gołębic*.

łącność – między ludźmi, narodami, sercem a głową, pracą i sztuką²⁰. Lucy zostaje tu bowiem przebudzona do życia, miłości i emocji namiętym, spontanicznym pocałunkiem na słonecznej łące, wcześniej przyglądając się parze całujących się Włochów. Pod wpływem tego doświadczenia i nieskutecznie zwalczanej fascynacji żywiołowym George'em Emersonem (Julian Sands), Lucy odrzuca Cecila (Daniel Day Lewis) – karykaturalnie brytyjskiego, kostycznego i pruderyjnego; istne ucieleśnienie „stiff upper lip”, manier, cnót i chłodu. George również jest Anglikiem, ale ekscentrycznym na „niebrytyjski” sposób, „bez koneksji”, bez pozycji, za to z pasją życia – wydaje się więc znacznie bardziej „włoski” niż „angielski”.

Oczywiście tworzenie postaci „typowo” bądź „nietypowo” brytyjskich, podobnie jak tych nie do końca jeszcze ukształtowanych, oscylujących pomiędzy nimi, powoduje też nieco stereotypowe spojrzenie na tło kulturowe, w którym rozgrywa się część bądź całość akcji wspomnianych filmów. Poszukiwanie bądź odkrywanie „innego” w sobie, po raz kolejny spycha otoczenie do roli scenerii, tła – słonecznego i uroczego, bądź perwersyjnego i przepelnionego niepokojącą seksualnością. Wynika to też z zabiegów filmowców, wprowadzających wariacje do pierwowzorów literackich. W *Złotej*, do fabuły stworzonej przez Jamesa, Ivory dopisuje prolog²¹, w którym okrutny włoski arystokrata – renesansowy przodek jednego z bohaterów, księcia Amerigo (Jeremy Northam) – surowo karze swą niewierną żonę i jej kochanka. Scenerią romansu Amerigo i Charlotte są Włochy, leżą więc one niejako u genezy późniejszych nieszczęść miłosnych tej pary, gdy książę poślubia prostoduszną Amerykankę Maggie (Kate Beckinsale), a Charlotte jej pochłoniętego manią kolekcjonowania pięknych artefaktów ojca (Nick Nolte). Dzięki temu adaptacyjnemu zabiegowi, temat niewierności – zestawiony z rozbuchaną oprawą wizualną, która przenika także kolejne partie filmu, rozgrywające się już w Anglii – nabiera tu lekko rozpustnego i mrocznego charakteru. Podobnego przesunięcia w stosunku do literackiego oryginału dokonali też Ian Softley i scenarzysta Hossein Amini sięgając po *Skrzydła gołębic* i – ze względu na określone przestrzenie – nadając relacji bohaterów nie tylko charakter wyraźniej nacechowany seksualnie, ale i otoczony aurą dekadencji, ciężący ku „zniewoleniu i perwersji”²². Kulminacja związku Kate i Mertona także następuje we Włoszech, podczas karnawału w Wenecji, gdzie para spędza czas z niczego nieświadomą, delikatną, wrażliwą i ciężko chorą Amerykanką

20. Zadie Smith, *Jak zmieniłam zdanie*, przeł. Agnieszka Pokojńska, Znak, Kraków 2010, s. 30.

21. Por. Krzysztof Loska, *Miłość i niewierność: o filmowej adaptacji „Złotej czary”*, w: *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa*, red. Mirosława Bucholtz, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2005.

22. Brenda Austin-Smith, „Inna” Kate w „Miłości i śmierci w Wenecji” Iana Softley'a, przeł. Dorota Gutfeld, w: *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa*, s. 240.

Millie, której majątek – już po jej śmierci – ma zapewnić parze bohaterów dostatnie życie. Plan emocjonalnej manipulacji – wykorzystania rodzącej się miłości Millie do Mertona – powstaje w Anglii, realizowany jest jednak we Włoszech, analogicznie do znanej z *Portretu damy* intrygi Osmonda (John Malovich) i pani Merle (Barbara Hershey).

Po raz kolejny więc podróż w kinie dziedzictwa i jego pochodnych ma na celu nie tyle nawiązanie międzykulturowego dialogu, ile pewną samozwrotność – nakierowanie zainteresowania na własną grupę, na samych siebie. Sceneria potraktowana jest natomiast jako mroczne bądź krzywe zwierciadło. Pomijając jednak pierwszą warstwę, zarówno w wypadku Indii, jak i Włoch skonstruowaną ze stereotypu, obca kultura jawi się tu też jako nienaruszona – mimo tak prób ingerencji, oceny, kolonialnego podporządkowania, jak i zachwyków bądź oszołomienia – obojętnie patrząca na ludzkie nadzieje, lęki, namiętności. Obcość podsuwa możliwości, lecz nie oferuje gotowych rozwiązań, których (lepiej bądź gorszych) – na co wskazuje przykład *Portretu damy* – jest w stanie z kolei dostarczyć bezrefleksyjnie przyjmowana kultura własna; ta, w której bohaterowie się wychowali, która jest dla nich najbardziej naturalna.

* * *

Rezultatem eksperymentu przeprowadzonego przez twórców kina dziedzictwa, obejmującego przede wszystkim podróż w czasie, ale i w przestrzeni, pomiędzy kulturami, niekoniecznie stał się więc rzeczywisty dialog, który obejmowałby koncentrację na specyfice „innych”. W filmach tych w centrum nadal są Anglosasi, „obcy” nadal zepchnięci są na oglądane z zewnątrz peryferie. Jednocześnie jednak, jednym z tematów *heritage cinema* jest refleksja, obecna nieco mimochodem, że wejście w dialog – nawet jeśli niekoniecznie możliwe (do przeprowadzenia bądź pokazania) pomiędzy wielkimi formacjami, takimi jak narody i kultury – jest realne na najbardziej indywidualnym poziomie, na którym może przynieść emocjonalne, światopoglądowe i psychiczne przełomy na miarę globalnych trzęsień ziemi.