

## Tragikomedia codzienności, czyli brytyjskie opowieści o rodzinie

Niejednokrotnie rodzina stanowiła przedmiot artystycznej refleksji. W twórczości wielu reżyserów temat ten powracał wręcz obsesyjnie. Jednym z tych, którzy najpiękniej się zapisali na kartach historii kina, był Yasujiro Ozu. Donald Richie zauważył, że Ozu poświęcił japońskiej rodzinie, mówiąc dokładnie – rodzinie w rozpadzie, każdy ze swoich pięćdziesięciu trzech filmów fabularnych. Sposób patrzenia na rodzinę zmieniał się wraz z wiekiem reżysera. W przeciwieństwie do wczesnych dzieł, w późniejszych dokonaniach Ozu największą wagę przywiązywał nie do zewnętrznego wpływu na rodzinę, np. warunków społecznych, ale do czynników wewnętrznych, które mają decydujące znaczenie. Ozu często przyglądał się relacjom rodziców i dzieci. O tym właśnie opowiadał jeden z jego najdoskonalszych filmów, *Tokijska opowieść* (*Tokyo Monogatari*, 1953). Starzy rodzice odwiedzają dzieci. Ze smutkiem uświadamiają sobie, jak bardzo ich drogi się rozeszły. Dla Ozu świat składał się z *nieskończoności drobnych codziennych wydarzeń* [Garbicz, Klinowski 1987, s. 127]. Tak też wygląda życie rodzinne. Dzieci rodzą się, w pewnym momencie odchodzą z domu rodzinnego, rodzice umierają, krąg się zamyka i ulega powtórzeniu. W rodzinie dzieją się rzeczy dobre i złe, małe i wielkie, wzniosłe i codzienne. Według Ozu, wszystko należy zaakceptować, bo takie jest życie. Podobnie jak *Tokijska opowieść* skonstruowane były inne filmy japońskiego mistrza. Właściwie można by rzec, że opowiadał ciągle tę samą historię, gdyby nie to, iż fabuły jego dzieł były zaledwie pretekstem do pokazania relacji bohaterów i zachowań oraz ich konsekwencji<sup>1</sup>.

Donald Richie pisał, że na Zachodzie opowieści o rodzinie, zwłaszcza w filmie, traktowane są nierzadko jako coś drugorzędnego. Nie jest to opinia do końca sprawiedliwa, nie ulega jednak wątpliwości, że właśnie u reżyserów

---

<sup>1</sup> Zob.: D. Richie, *Ozu*, Berkeley-Los Angeles-London 1977, s. 1–17, 68 i następ. W Polsce drukowany był wstęp do tej książki (pod tytułem *Prozaizm i prostota*) oraz zakończenie (pod tytułem *Stan łaski*): „Film na świecie” 1984, nr 301–302 (tłum. Lech Niedzielski).

ze Wschodu najczęściej odnajdujemy tak specyficzne, wnikliwe spojrzenie na rodzinę, opowiedziane w każdym kolejnym filmie. Jednym z takich reżyserów jest Ang Lee, Tajwańczyk, który realizował filmy również w Hollywood. W filmach: *Dłonie, które odpychają* (*Tui Shou*, 1992), *Przyjęcie weselne* (*The Wedding Banquet*, 1993), *Jedz, pij, kobieto, mężczyzno* (*Eat Drink Man Woman*, 1994), *Rozważna i romantyczna* (*Sense and Sensibility*, 1995), *Burza lodowa* (*The Ice Storm*, 1997), ukazywał różne przedstawienia rodziny Wschodu i Zachodu. Iwona Cegiełkówna zwraca uwagę na fakt, iż w filmach Lee rodzinę łączą rytuały, m.in. wspólnych posiłków. To nic innego jak symbol wspólnoty rodziny. Bohaterowie odnoszą się do tej, oraz innych, tradycji dwojako: akceptując ją bądź odrzucając, buntując się. Jednak rezygnacja z niej może w konsekwencji doprowadzić do osłabienia rodziny. Według Cegiełkówny, w twórczości Anga Lee możemy odczytać wyraźne przesłanie, wynikające z przeświadczenia o fundamentalnej roli rodziny: *dezintegracja rodziny pociąga za sobą dezintegrację jednostki* [1977, s. 83].

Wizerunek rodziny nieraz związany jest z obyczajami danej grupy etnicznej. Możemy to zaobserwować w filmach Anga Lee (szczególnie wówczas, kiedy ukazuje zderzenie, rzadko bezbolesne, kultury Wschodu i Zachodu), tak jak wcześniej w dziełach Yasujiro Ozu, opowiadającego przecież o japońskiej rodzinie. Przykładem, związanym z zupełnie inną częścią świata i kulturą, niech będzie również *Przyciąganie księżycy* (*Moonstruck*, 1987) Normana Jewisona. Ta komedia romantyczna jest historią trzydziestosiedmioletniej wdowy, na nowo, i z odrobiną szaleństwa, odkrywającej świat uczuć. Zaręcza się, później zakochuje się w bracie narzeczonego. Rozwiązanie tej sytuacji jest zgodne w równej mierze z konwencją gatunkową, jak i włoską tradycją, dla której pewne wartości są nienaruszalną świętością. *Dla nowojorskich Włochów – pisze Grażyna Stachówna – najważniejsza jest bowiem wielopokoleniowa la bella famiglia i jej wewnętrzny ład, wyznaczony tradycyjnym podziałem ról, wzajemną miłością, szacunkiem i zaufaniem. I nawet jeżeli jej członkowie, zauroczeni księżycem w pełni, popełniają jakieś szaleństwa, to rodzina przetrwa jednak wszystko i zawsze będzie razem jeść spaghetti przy wielkim stole* [Stachówna 2001, s. 156].

Zestawiam powyższe, pozornie nie przystające do siebie, przykłady nie bez przyczyny. Zastanawiając się nad obrazem rodziny zawartym w filmie, czy też w jakimkolwiek innym tekście kultury, należy pamiętać o dwóch rzeczach. *Po pierwsze*, opowiadanie o rodzinie, nie tylko jego treść, ale i sposób narracji, wynika z istniejącego w danym kręgu kulturowym modelu rodziny, zależne jest również od kultury, którą reprezentuje autor. *Po drugie*, mamy do czynienia z różnorodnością form przedstawiania rodziny, jej struktur, funkcji i problemów. Te dwa fakty są w zasadzie przyjmowane jako oczywistość, rzecz w tym, aby pamiętać o nich podczas czytania tekstu, oglądania filmu. Film o rodzinie (czyli coś innego niż film rodzinny) może być tekstem antropolo-

gicznym, zależy to jednak w równym stopniu od świadomości twórcy zawartego przekazu, jak i poetyki odbioru.

\*

Tadeusz Sobolewski tak pisał o filmie Mike'a Leigh *Sekrety i kłamstwa* (*Secrets & Lies*, 1995): *Oglądamy tragicomedię codzienności. Jak ci ludzie się ze sobą męczą! Jakim ciężarem jest dla nich życie! A zarazem – jak bardzo są do siebie przywiązani. I jak trudno im przychodzi okazać sobie miłość* [1996, s. 12].

Z tej właśnie wypowiedzi pozwoliłem sobie zaczerpnąć sformułowanie, które stało się tytułem niniejszego tekstu. Wydaje się ono charakterystyczne nie tylko dla tego jednego filmu, ale w ogóle dla sposobu pokazywania rodziny we współczesnym kinie brytyjskim. Filmy angielskie celebryją codzienność<sup>2</sup>. Starają się nie koncentrować na wydarzeniach wyjątkowych (jeśli nawet nie jest to świadome nawiązanie, to z całą pewnością można zauważyć podobieństwo do filmów Ozu). Najwyraźniej widać to w filmach Mike'a Leigh – poetykę codzienności jako kategorię podstawową dla tego reżysera podkreślają także Marco Bertolino i Ettore Ridola [2001, s. 20–27], jak również Anita Piotrowska [1997]. Sądzę jednak, że w pewnym stopniu można rozszerzyć tę charakterystykę na całe Nowe Kino Brytyjskie.

Poszukując źródeł takiego portretowania świata nie sposób nie pamiętać o tradycjach społecznego kina angielskiego. Chodzi, rzecz jasna, przede wszystkim o kino młodych gniewnych z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, filmy Lindsaya Andersona, Tony'ego Richardsona, Johna Schlesingera i innych. Bunt młodych gniewnych był sprzeciwem wobec tradycji filmowej (a wcześniej teatralnej), ale liczyło się zwłaszcza *ukazywanie realnego obrazu życia kraju i stanu świadomości mieszkańców Wielkiej Brytanii oraz poruszanie tematów kontrowersyjnych i bulwersujących opinię publiczną, z obrazoburczymi wizjami historii i tradycji włącznie* [Hendrykowski 1994, hasło „nowe kino angielskie”]. Próba zrozumienia stanu ducha młodego Anglika, pochodzącego z klasy robotniczej, opierała się na analizie podłoża społecznego. Psychologiczna motywacja działań podejmowanych przez bohaterów koncentrowała się na buncie wobec ograniczeń narzuconych przez obowiązującą hierarchię wartości kultury dominującej, w niej upatrując podstawowej przyczyny większości problemów. Filmy te były wyraźnym głosem młodego pokolenia, oskarżającym politykę (polityków) i społeczeństwo.

Współcześni filmowcy mają świadomość długu wobec tradycji kina młodych gniewnych. Możliwe odwołania historycznofilmowe są jednak o wiele bogatsze, co sprawia, że Nowe Kino Brytyjskie nie jest prostą kontynuacją

---

<sup>2</sup> Wprost mówi o tym Terence Davies, którego co prawda trudno uznać za twórcę reprezentatywnego dla Nowego Kina Brytyjskiego, ale codzienność i rodzina znajdują się w centrum jego zainteresowania. Zob.: A. Skwara, *Celebryjąc codzienność, celebryjąc anielskość*, „Easy Rider” 1992, nr 6–7.

utworów sprzed czterdziestu lat. Owo ukazywanie „okruchów codzienności” należy bez wątpienia do dziedzictwa neorealizmu. Ironiczne, ale pełne ciepła spojrzenie na bohaterów, to wpływ czeskiej nowej fali. Do tych inspiracji chętnie przyznają się brytyjscy reżyserzy, również ci, których twórczość trudno zaliczyć do kina społecznego, np. Terence Davies.

Bogusław Skowronek, dokonując krótkiej charakterystyki Nowego Kina Brytyjskiego, zwracał uwagę, że: było ono uwolnione od »obowiązku« wyrażania pokoleniowych buntów lub ilustrowania politycznych tez. Nie ma w nim oskarżycielskiego tonu, doraźnej publicystyki lub ataku na obowiązujący system polityczny. Jest natomiast rzetelna, lecz dyskretna obserwacja obyczajowego konkretnego, wyraźne osadzenie postaci w kontekście socjologicznym, ale traktowanym tylko jako tło dla wnikliwej analizy psychologicznej [Skowronek 2000, s. 52]. Ken Loach, zadeklarowany trockista, którego filmy są ważną częścią tej formacji, nigdy nie zrezygnował z możliwości prowadzenia dzięki kinu walki politycznej. Nawet on nie pozwala sobie jednak na to, aby dyskusja z politycznymi systemami i ich konsekwencjami, przysłoniła mu człowieka. Owszem, pozycja człowieka w świecie, jego zachowania są wynikiem oddziaływania czynników zewnętrznych, ale Loach w centrum zainteresowania stawia bohaterów.

Do Kena Loacha Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak porównują Mike’a Leigh z przenikliwością i cierpliwością entomologa przypatrującego się zawitościom relacji między ludźmi, obserwującego, jak walcząc z samotnością, ludzie uprawiają między sobą rozmaite, okrutne często gry, zakładają maski, pilnują swoich Sekretów za pomocą przemyślnych kłamstw [1999, s. 142]. Loach i Leigh nie są jedynymi gwiazdami współczesnego kina angielskiego. Jest ono reprezentowane zarówno przez reżyserów urodzonych na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych (Ken Loach – 1936, Mike Leigh – 1943), jak i młodszych od nich o dwadzieścia, trzydzieści lat (Mark Herman – 1954, Stephen Daldry – 1960, Peter Cattaneo – 1964). Nie przynależność pokoleniowa, ale pewna wrażliwość społeczna, wnikliwość spojrzenia, są przyczyną zauważalnego podobieństwa ich filmów. *Sekrety i kłamstwa* i *Życie jest słodkie* (*Life is Sweet*, 1990) Mike’a Leigh, *Wiatr w oczy* (*Raining Stones*, 1993) Kena Loacha, *Wojny domowe* (*East is East*, 1999) Damiena O’Donnella, *Billy Elliot* (2000) Stephena Daldry’ego, *Goło i wesolo* (*The Full Monty*, 1997) Petera Cattaneo, *Orkiestra* (*Brassed Off*, 1996) Marka Hermana, i wiele innych filmów, opowiadają o współczesnej Anglii, są niezwykle mocno osadzone w tamtejszej rzeczywistości społecznej. Nie można mówić o Nowym Kinie Brytyjskim bez społecznego, a właściwie społeczno-politycznego kontekstu, ponieważ wówczas nie będziemy w stanie dostrzec większości zawartych w nim sensów. Jest ono nierozzerwalnie związane z thatcheryzmem i jego konsekwencjami. Z drugiej strony wszystkie te filmy mają wymiar znacznie bar-

dziej uniwersalny, dający się tylko wówczas odczytać, gdy dokonując uogólnienia nie zapominamy o pojedynczych opowieściach.

Taka zresztą jest intencja autorów. Mike Leigh mówi o tym wprost: *Wydaje mi się, że najwięcej szans na poznanie czegoś uniwersalnego mamy zajmując się czymś szczególnym*<sup>3</sup>. Według Damiena O'Donnella *Wojny domowe* nie są filmem o rodzinie pakistańskiej z Salford, lecz o konfrontacji tradycji rodzinnej z postępem, nowych wartości ze starymi, czyli o zjawisku, które dotyka każdego z nas<sup>4</sup>. Reżyser mówił również: *Byłem przekonany, że film opowiada o latach sześćdziesiątych, choć jego akcja rozgrywa się w 1971 roku. Społeczność, której dotyczy historia z pewnością nie wyróżnia się postępowymi poglądami i styl jej życia jest dość staroświecki. Ponieważ akcja nie rozgrywa się współcześnie, możemy z większą swobodą przedstawiać bardzo aktualne problemy. Nie ma potrzeby przybierania konfrontacyjnego lub oskarżycielskiego tonu. Pozwalamy, by widz sam się domyślił, że tego typu wydarzenia mają miejsce również dziś*<sup>5</sup>.

Angielscy filmowcy opowiadają o rodzinie w podobny sposób, jak wspomniani wcześniej Yasujiro Ozu o japońskiej. Ich dzieła zawierają, rzecz jasna, wątki uniwersalne, odwołujące się do rodziny jako struktury ponadnarodowej, czy nawet szerszej – ponadkulturowej (pamiętając o niezwykle zróżnicowanych modelach rodziny na całym świecie). Postawa, nakazująca opowiadać o rodzinie żyjącej w określonym świecie, jest uczciwsza. Nie obiecuje bowiem uniwersalnych rozwiązań. Trzeba zresztą dodać, że Leigh, Loach, Cattaneo i inni, nie udają, że wiedzą jak poradzić sobie w trudnych sytuacjach, jak sprawić, żeby stosunki w rodzinie były nienaganne. Opisują rzeczywistość, starają się przyjrzeć jej niuansom, gdyż to właśnie one najczęściej decydują o wszystkim. Rozwiązania, które proponują w warstwie fabularnej, są jednostkowe. Przytrafiły się tym rodzinom, o których opowiadają filmy, nie wszystkim rodzinom angielskim.

\*

Mirosław Przyłipiak i Jerzy Szyłak stwierdzają, że *w omawianych filmach angielskich nie ma tego łatwego optymizmu, który jest największą siłą, ale i największą słabością filmów amerykańskich* [1999, s. 144]. Nie oznacza to jednak, że są to filmy pozbawione nadziei. Anita Piotrowska pisała o twórczości Kena Loacha i Mike'a Leigh, że przepełnia ją pesymizm. Wnikliwa, pozbawiona sentymentów, obserwacja świata i ludzi, nie pozwala dostrzec szansy zmiany. *Realizm opisu jest jednoznaczny z przyjęciem smutnej prawdy o rzeczywistości* [1997b, s. 241]. Trudno znaleźć jakiegokolwiek uzasadnienie

<sup>3</sup> *Przedawkowanie sztucznej wykładziny i porcelanowych bibelotów*. Z Mikem Leigh rozmawia Isabelle Ruchti, „Positif” 1991, nr 367. Przedruk w: „Film na świecie” 1995, nr 396, s. 53 (tłum. Joanna Skłodowska).

<sup>4</sup> Cyt. za materiałami reklamowymi filmu.

<sup>5</sup> Tamże.

do optymistycznego spojrzenia na jutro: niekorzystne warunki społeczne, agresja na mniejszą i większą skalę, samotność, częściowo wynikająca z wyboru, częściowo z braku zdolności do bycia z innymi. Pesymizm ten wszakże niekiedy przygasa, co jest widoczne w przypadku Loacha, zwłaszcza, jeśli przypomnieć sobie chociażby *Życie rodzinne* (*Family Life*, 1972). Coraz silniejszy wydaje się być tak znamieny dla twórcy Kesa idealizm. Mike Leigh z kolei twierdzi, że w jego filmach zawsze kryło się przekonanie, że życie mogłoby być lepsze<sup>6</sup>. *Sekrety i kłamstwa* oraz *Wiatr w oczy* to przykłady pełne nadziei, która tym bardziej jest cenna, że nie wynika z nieumiejętności dostrzegania kłopotów dnia codziennego, ale z wiary, że istnieją wartości pozwalające przetrwać mimo wszystko. Adam Garbicz zwraca uwagę na kwestię o podstawowym znaczeniu. Loachowi nie zależy na pokazywaniu pięknych widoków. Nie próbuje nadawać swoim filmom wyszukanej formy. Z tą szarością świata kontrastuje jednak *poezja i ciepło wewnętrzne; także nieobecne przedtem u Loacha ciepło rodzinne, w ostatnich filmach pojawiające się już wśród tonów pierwszoplanowych* [1995, s. 36].

Realizm społeczny współczesnego kina angielskiego nie polega tylko na wiernym opisie środowisk ludzi z niższych i średnich klas, ale na ukazaniu szans i ograniczeń, tkwiących w nich samych i otaczających ich warunkach. Czynią tak zarówno Loach, jak również Cattaneo, Herman czy Daldry. Angielska rodzina, ukazana w tych filmach, nie jest idealna, ale dzięki temu staje się zdecydowanie bardziej wiarygodna. Od głównego nurtu kina amerykańskiego filmy brytyjskie różnią się m.in. tym, że nie ma w nich wielkich konfliktów. Zdarzają się drobne spory, uniemożliwiające wzajemne porozumienie. Ich przełamanie jest jednak często zdecydowanie trudniejsze niż cokolwiek innego. Zmaganie się człowieka z codziennością stanowi w relacjach rodzinnych wyzwanie, któremu tylko wspólnota, jaką jest rodzina, może zaradzić. W kinie, którego krytyczne ostrze skierowane było przeciwko konserwatywnej polityce reprezentowanej przez Margaret Thatcher, podkreślanie roli więzów rodzinnych miało także dodatkowe znaczenie. Negowało thatcherowski indywidualizm, piętnowało egoizm i odrzucenie społecznych więzi, wskazywało na osamotnienie jako jeden z najbardziej dojmujących skutków próby przebudowy mentalności brytyjskiego społeczeństwa. Rodzina okazywała się ważna jako wspólnota stanowiąca oparcie dla zagubionej jednostki.

W *Sekretach i kłamstwach* kwestie społeczne, aczkolwiek cały czas obecne, pozostają na drugim planie. U Mike'a Leigh pojawia się przede wszystkim pytanie o więzy rodzinne: co sprawia, że rodzina jest razem, co powoduje, iż jej członkowie są w stanie odczuwać bliskość. Na ekranie widzimy rodzinę w stadium rozpadu, podobnie jak w twórczości Yasujiro Ozu. Ich relacje od

---

<sup>6</sup> Zob. Od «*Smutnych chwil*» do «*Słodkiego życia*». Z Mikem Leigh rozmawia Judy Bloch. „Film Quaterly”, wiosna 1992. Przedruk w: „Film na świecie” 1995, nr 396, s. 45 (tłum. Izabella Stanisławska).

pewnego czasu zamieniły się w bezrefleksyjne rytuały, które, w przeciwieństwie od tych opisywanych przez Anga Lee, nie łączą rodziny, ale ją dzielą. Próby rozmów często zacierają się w stronę kłótni i wzajemnych pretensji. Cynthia i jej córka – Roxanne, obwiniają się o niepowodzenia życiowe. Roxanne wstydzi się matki, nie pozwala swojemu chłopakowi wejść do domu, tłumacząc to jej obecnością. Brat i siostra już od dawna żyją w innych światach: Maurice posiada zakład fotograficzny, Cynthia składa tekturowe opakowania. On, wracając po pracy do domu, usiłuje pocałować żonę na powitanie, ta jednak nerwowo go odtrąca, zajęta sprzątaniami.

Leigh pokazuje świat składający się z okruczeń, podobnie jak życie. Dzięki podobnym krótkim migawkom, precyzyjnie rysuje kilka pełnowymiarowych portretów, jak również relacje między członkami rodziny: matką i córką, bratem i siostrą, mężem i żoną, szwagierkami. Poznajemy bohaterów: Cynthię, Roxanne, Maurice'a i jego żonę. I jeszcze Hortense, czarną okulistkę, która wydaje się nie mieć żadnego związku z rodziną Cynthii. Aż do momentu, kiedy okaże się, że jest jej córką, owocem przypadkowego związku, oddanym później do adopcji. Poszczególne fragmenty, w pierwszej chwili wyglądające, jakby należały do różnych układanek, łączą się w całość. Kolejne szczegóły poznajemy razem z bohaterami. Zaczynamy ich coraz lepiej rozumieć, odsłaniamy mniejsze i większe tajemnice, wyjaśniając ich zachowania i postawy.

Po śmierci kobiety, która ją kiedyś adoptowała i wychowała, Hortense postanawia odnaleźć matkę biologiczną. Kiedy po raz pierwszy przegląda papiery adopcyjne, w jej oczach pojawiają się łzy. Nie zdąży jeszcze ochłonać, kiedy następuje kolejny szok: okazuje się, że jej biologiczna matka jest biała. Czy to ma jakiegokolwiek znaczenie? Nie chodzi tutaj o jakiegokolwiek wygrywanie różnic etnicznych, ewentualnych problemów wynikających z koloru skóry. Leigh w ogóle nie zwraca na to uwagi. Odmienny status Cynthii i Hortense związany jest z pozycją społeczną. Ważne jest coś zupełnie innego. Na zapłakanej twarzy Hortense, przeglądającej materiały, zawierające oficjalne informacje o jej przeszłości, pojawia się nieme pytanie: dlaczego? Bezduszne papiery nie są w stanie udzielić odpowiedzi.

Hortense nie potrafi jednoznacznie wyjaśnić, czemu chce sięgnąć w przeszłość, rozbijając, być może, swój spokój i tamtej, nieznannej jeszcze, kobiety. Dziewczyna podświadomie zdaje sobie sprawę, że musi to zrobić, aby sama sobie odpowiedzieć na pytanie o to, kim jest. Rodzina jest miejscem określania i kształtowania tożsamości. Jerzy Płazewski zwrócił na to uwagę właśnie przy okazji *Sekretów i kłamstw* (1996). Hortense miała dwie rodziny i każda z nich miała wpływ na to, kim kobieta jest. Przybrani rodzice opiekowali się nią, wychowali. Dzięki nim wykształciła się. Kiedy już po śmierci przybranych rodziców poznaje swoją „drugą” rodzinę, nie może przecież pozostać obojętna także na to, co zyskuje (traci?) dzięki niej.

Przesunięcie ciężaru na rodzinę Cynthii było od początku zamiarem autora. Leigh uważa, iż rodzina, która decyduje się na adopcję jest w znacznie lepszej sytuacji niż ta, która postanawia dziecko oddać (czy wręcz porzucić)<sup>7</sup>. Zostaje to zaakcentowane w czasie rozmowy Hortense z pracownicą socjalną. Przybrani rodzice bardzo wcześniej poinformowali Hortense, że nie jest ich naturalną córką. Dla dziewczyny, przynajmniej w dzisiejszej świadomości, nie stanowiło to żadnego problemu. Najważniejsze, że rodzice ją kochali, jak sama mówi. Otrzymała dobre wykształcenie, pracuje jako okulistka. Z przybraną rodziną wiąza ją szczęśliwe wspomnienia. Nie może jednak zignorować więzi łączącej ją z matką, której nigdy nie znała.

Zanim Hortense zdecyduje się spotkać z Cynthią, jedzie najpierw obejrzeć dom, w którym ona mieszka. Co nią powoduje – ciekawość? Kim jest kobieta, która ją urodziła, a później zrezygnowała z córki i postanowiła zapomnieć? Kim jest teraz? Zapewne i ciekawość jest powodem tego rekonesansu, ale znacznie istotniejsza wydaje się być niepewność, wynikająca z tych samych pytań. Nie tylko Cynthia już niedługo będzie musiała, chcąc nie chcąc, ponownie zastanowić się nad rolą matki, ale i Hortense zostanie zmuszona odnaleźć się w roli córki. Córki kiedyś niechcianej. Szok muszą przeżyć też dwie siostry, Roxanne i Hortense, dowiadując się o swoim istnieniu. Pochodzą od jednej matki, a tak wiele je różni, poczynając od... koloru skóry, a kończąc na miejscu w hierarchii społecznej.

Leigh ujmuje swoich bohaterów przede wszystkim w zbliżeniach. To oni są w centrum jego zainteresowania. Świat społeczny ważny jest o tyle, o ile wpływa na ich losy. Zbliżenia pozwalają także skoncentrować się na twarzach. Są takie sceny, w których nic innego się nie liczy. Zbliżenie twarzy, zwłaszcza w niektórych momentach, odsłania nie tylko ją, ale całego człowieka [Sobolewski 1996]. Leigh nie waha się pokazać bohaterów w sytuacjach intymnych, np. w toalecie. Nie ma w tym nic z podglądactwa. W takich chwilach, wtedy, gdy nie ma nikogo w pobliżu, nawet najbliższych, spadają wszelkie maski. Na twarzach pozbawionych ochraniających grymasów i ostrych słów, pojawia się samotność, smutek i zmęczenie.

Co jakiś czas Leigh pokazuje nam Maurice'a, wykonującego swoją pracę, robiącego zdjęcia. Nie są jedynie przerywnikiem, nie mają również znaczenia czysto informacyjnego. O zajęciu Maurice'a moglibyśmy się dowiedzieć w jakikolwiek inny, w dodatku o wiele krótszy sposób. Do zakładu przychodzą różne osoby: starzy, młodzi, kobiety, mężczyźni, sami i w towarzystwie innych. Chcą uwiecznić pamiętne chwile, dokonać zapisu, chroniącego przed działaniem czasu. Uśmiechają się do siebie, tulą. Niektórzy, zaraz po zrobieniu fotografii, odsuwają się, z ich twarzy znikają uśmiechy. „Ślicznie”, mówi fotograf, i po chwili magiczny moment, o ile w ogóle zaistniał, przepada. Przez

---

<sup>7</sup> Por.: *Z Mikem Leigh rozmawia Michel Ciment*, „Positif” 1996, nr 427. Cyt. za materiałami reklamowymi filmu.



zaledwie krótki czas obserwujemy wielu ludzi, przybierających maski, aby oni sami, oraz inni, którzy będą mieli okazję zobaczyć kiedyś te fotografie, mogli spojrzeć na zapis szczęścia. Fakt, iż nie musi być ono koniecznie prawdziwe, jest w tym momencie absolutnie drugorzędny<sup>8</sup>.

Leigh stara się nie oceniać postaw prezentowanych przez bohaterów. Nie podejmuje w zasadzie kwestii roli rodziny, ponieważ wydaje mu się ona oczywista. Rodzina daje nadzieję. Mimo wszelkich kłótni, animozji, sekretów i kłamstw, tylko dzięki niej bohaterowie otrzymują szansę na osiągnięcie pewnej harmonii. Oczyszczający wybuch, pozwalający na przełamanie niewidocznych barier, które dawno wyrosły między członkami rodziny, przynosi ukojenie. Hortense, Cynthia, Roxanne, Maurice, na nowo zdobywają rodzinę. Zbudowali ją dzięki mozolnemu wysiłkowi odzierania samych siebie z nałożonych masek, ujawniając swoje tajemnice i marzenia. Leigh wnikliwie przygląda się rodzinnym mikrorelacjom. Usiłuje do czegoś dotrzeć. Warto może zwrócić uwagę na pewien fakt. Tytuł filmu: *Sekrety i kłamstwa*, został narzucony przez producenta. Mike'owi Leigh bardziej odpowiadało słowo *Truth (Prawda)*. Gdyby odnosić je do kwestii poznawczych, musiało by zabrzmieć ironicznie. Wydaje się jednak, że reżyser odnosi je do wiary w moc więzi rodzinnych, będących właśnie czymś prawdziwym, umożliwiającym przetrwanie każdego czasu.

\*

Interesujący wizerunek angielskiej rodziny przedstawiają *Wojny domowe* Damiana O'Donnella. Podkreślają inny problem, obecny nie tylko w Wielkiej Brytanii, choć w Polsce mimo wszystko jeszcze słabo postrzegany. Zaczęć może od pewnej obserwacji, właściwie dosyć oczywistej, ale pozwalającej dzięki temu uświadomić sobie pewną charakterystyczną cechę naszej współczesności. Kiedyś w londyńskim metrze zauważyłem młodą (prawdopodobnie) muzulmankę. Od stóp do głowy spowita była w czarne szaty, które otulały ją tak szczelnie, że nie było widać nic oprócz czubków palców. Wydawała się być odcięta od otaczającego ją świata, żyć w rzeczywistości odległej nie tyle geograficznie, co kulturowo. W całym wizerunku coś jednak nie pasowało, jeden szczególnie zasadniczo różnił się od reszty. Na nogach miała bielutkie adidasy. Te dwa elementy stroju stanowiły symboliczne połączenie dwóch kultur, które zderzają się w codzienności. *Wojny domowe*, ekranizacja sztuki Ayub Khan Din'a, są sygnałem, że może to być także przyczyną konfliktów wewnątrz rodziny.

Rzecz w tym, że określenie „angielska rodzina” jest w filmie O'Donnella co najmniej wieloznaczne. Konflikt pokoleń w rodzinie George'a i Elli Khanów został wzmocniony przez zderzenie dwóch kultur. George jest pakistań-

---

<sup>8</sup> Motyw fotograficznego zapisu pamięci kojarzy się mocno z *Dalekimi głosami, spokojnym życiem (Distant Voices, Still Lives, 1988)* Terence'a Daviesa.

skim imigrantem, mieszkającym w Wielkiej Brytanii, Ella to Angielka z Lancashire. Kim są ich dzieci? Pytanie o ich kulturową tożsamość określa całą fabułę (akcja filmu rozgrywa się w roku 1971, ale problem ten nic nie stracił ze swojej aktualności). Ojciec pragnie akceptacji społeczności pakistańskiej, dzieci – lokalnej. On żyje, w pewnym sensie, dniem wczorajszym, one jutrzejszym. Fakt, że są kochającą się mimo wszystko rodziną, czyni ten spór jeszcze bardziej dramatycznym. Łatwiej byłoby dokonywać ocen, gdyby George był przedstawiony jako pozbawiony serca okrutnik, prześladowający bliskich.

Tymczasem pan Khan jawi się jako postać chyba najbardziej tragiczna. Nie ulega wątpliwości, że jest bardzo przywiązany do swojej rodziny, kocha żonę i dzieci. Problem polega na tym, że George wychował się w zupełnie innej kulturze, według innych zasad. Usiłuje teraz wpoić je swoim dzieciom. Można by rzec, iż nie zdaje sobie sprawy z tego, jak bardzo wrosły one, jedne bardziej, pozostałe mniej, w świat cywilizacji zachodniej. Byłoby to jednak uproszczenie, pozwalające na obciążenie George'a winą za zaistniałą sytuację, bez jakichkolwiek okoliczności łagodzących. Jest on postacią o wiele bardziej skomplikowaną. Wie doskonale, że dzieci wyznają zupełnie inny świat wartości i cierpi z tego powodu. Czy jest w tym coś dziwnego?

George usiłuje żyć w jedności ze społecznością pakistańską, być przez nią akceptowanym i szanowanym. Jest to społeczność bardzo zamknięta, żyjąca poniekąd obok świata. Kiedy dzieci chcą postępować według obyczajów obcych George'owi, nie potrafi sobie z tym poradzić. Nie umie ich przekonać, nie znajduje argumentów, nie umie się poddać. Uznałby to za klęskę nie tylko wychowawczą, ale wręcz całego życia. Narasta w nim frustracja, która co rusz kończy się wybuchem i użyciem siły. Przeżywa tragedię, ponieważ musi wyrzec się syna, który przyniósł wstyd rodzinie, uciekając z własnego wesela. W oczach społeczności pakistańskiej, ojciec okryłby się hańbą, gdyby postąpił inaczej. Kolejne dzieci stają wobec mniej lub bardziej ważnych życiowych dylematów: wyboru partnera, zawodu, własnej religijności, sposobu spędzania wolnego czasu, rodzaju jedzenia... Czy sytuacja się powtórzy?

W pierwszych scenach Damien O'Donnell w kapitalny sposób wykorzystał przestrzeń świata przedstawionego do ukazania swoistej równoległości życia bohaterów. Dzieci biorą udział w chrześcijańskiej procesji, ale ukrywają to przed ojcem, który akurat wraca z meczetu. Nie jest to z ich strony przejaw religijnego zaangażowania. Starają się po prostu wtopić w lokalną społeczność. W pewnym sensie jest to zarazem nieśmiały bunt przeciwko ojcu. Khan podziwia procesję, ale wściekłby się, gdyby zobaczył w niej swoją rodzinę. Korzystając z równoległych i prostopadłych ulic, dzieci omijają ojca i przyłączają się z powrotem do procesji. Przejście jedną czy drugą ulicą nie stanowi tutaj problemu autentyczności czy sztuczności życia rodzinnego, bliskości czy oddalenia. Dzieci żyją razem z ojcem, rodziną, a w pewnym sensie osobno.

Starają się omijać kłopotliwe chwile, ale nie mogą udawać, że ich nie ma. Starają się zrozumieć nawzajem, ale nie potrafią.

Ella zdecydowanie staje po stronie dzieci. Wydaje się jej naturalne, że chcą same stanowić o swoim życiu. Usiłuje przy tym zrozumieć postępowanie męża. Zrozumieć, to nie znaczy – zaakceptować. Ella jest gotowa na rozbitcie rodziny – krzyczy do George'a, że jeśli nie potrafi ich zrozumieć, powinien odejść. Dochodzi do awantury. Nie mamy jednak wątpliwości, że to ostateczność, której będą starali się unikać. Po trudnych chwilach przychodzi pojednanie. Właściwie nie wiemy, jak dalej potoczą się losy rodziny. Jedno jest pewne – czują, że są rodziną (George tyle lat po ślubie ciągle stara się uwodzić Ellę, co sprawia jej przyjemność). Sposób w jaki Damien O'Donnell kończy *Wojny domowe* jest charakterystyczny dla całego kina brytyjskiego. O sprawach najważniejszych, deklaracjach, mówi bez patosu, melodramatyzmu, wielkich słów, co nie oznacza, że bez emocji. Pytanie: „Chcesz filiżankę herbaty?“, które słyszy George od żony, jest potwierdzeniem stałości ich związku, opartej na wspólnym przeżywaniu codzienności.

Czy historia opowiedziana przez Damiena O'Donnella mogłaby się wydarzyć współcześnie, w jakimkolwiek innym miejscu? Odpowiedzi nie trzeba długo szukać. Podobne zdarzenia, często kończące się w znacznie bardziej tragiczny sposób, nie są czymś niespotykanym. Zróżnicowanie etniczne współczesnych społeczeństw sprawia, że bliskie stają się sobie osoby wychowywane w różnych kulturach, odmiennych systemach wartości i modelach rodziny. Problemem może (choć, rzecz jasna, nie musi) stać się wzajemna akceptacja samych zainteresowanych, kiedy po krótkiej chwili zauroczenia i fascynacji innością, pojawia się konieczność tolerancji Inności. Związane z nią trudności mogą mieć jednak znacznie większy zakres. Jeżeli rodzina którejkolwiek ze stron wyznaje poglądy radykalne, dochodzi do zdecydowanego konfliktu wartości, a uwikłane mogą być w to całe rody bądź nawet grupy etniczne. Znamienne wydarzenia miały miejsce w Szwecji<sup>9</sup>.

W 1981 roku kurdyjska rodzina opuściła górską wioskę w południowo-wschodniej Turcji i wyemigrowała do Szwecji. Od tego momentu do zbrodni minęło przeszło 20 lat. Dla ojca, mającego w chwili zabójstwa 56 lat, Rahmiego Sahindała, ten czas nic nie zmienił. Ciągle żył w świecie zasad, obowiązujących w kurdyjskiej wiosce. Uważał, że według nich powinna żyć również jego córka, Fadime. Ona jednak wychowywała się już w Szwecji i system wartości ojca był dla niej czymś obcym. Próbowwała, wbrew woli rodziny, żyć jak młoda Szwedka, świadoma swoich praw, mająca równe prawa jak mężczyźni. Taka postawa była dla konserwatywnych Kurdów nie do zaakceptowania. Miejsce kobiety w ich społecznościach jest ściśle określone. Muszą się

---

<sup>9</sup> O historii zabójstwa Fadime piszę na podstawie artykułu Tomasza Walata, *Honor Kurda*, „Polityka” 2002, nr 7.

one nie tylko dostosować do tradycji, ale nie mają przede wszystkim prawa wyboru. To ojciec, bądź starszyzna, decydują o ich losie.

Fadime umawiała się ze szwedzkim rówieśnikiem. Kiedy rodzina się o tym dowiedziała, życie dziewczyny stało się niezwykle uciążliwe. W oczach bliskich stała się zwykłą dziwką. Fadime nie była jednak zwykłą kurdyjską dziewczyną, nie mającą pojęcia, co wokół niej się dzieje. Wniosła oficjalną skargę na policję. W 1998 roku odbył się proces, który zakończył się wyrokami skazującymi dla ojca i brata dziewczyny, ale ukarano ich jedynie grzywnami. Fadime opuściła dom i rozpoczęła studia daleko od domu. Pozornie odcięła się od dotychczasowego życia. Historia ta miała jednak ciąg dalszy. Rodzina poczuła się ośmieszona, ojciec natomiast odebrał to jako osobistą zniewagę i utratę honoru, zwłaszcza w oczach starszyzny z Kurdystanu, do której zwrócił się o radę. Decyzja zapadła. Los dziewczyny został przesądzony. Ojciec zastrzelił dwudziestosześcioletnią córkę.

Przypadek Fadime nie był jedyny. W podobny sposób życie straciło przynajmniej kilka dziewcząt. Historia Fadime zdarzyła się naprawdę, losy rodziny Khanów są filmową fikcją, a Rahmiego Sahindala i George'a Khana wiele łączy. Obydwaj pochodzą z ludów o innej niż europejska strukturze rodziny. Istnieje wszakże między nimi olbrzymia różnica, polegająca na odmiennej hierarchii wartości (pytanie, na ile wynikającej z kulturowych norm, na ile z osobistych predyspozycji). George, mimo wszystko, na pierwszym miejscu stawia rodzinę (choć właściwie – w pewnym sensie – Rahmi Sahindal również!), szczęście jej członków. Sam nie może pogodzić się z ich wyborami, ani nawet ze swoją reakcją na nie. Jest rozdarty między chęcią dostosowania się do wymogów wielowiekowej tradycji, przyswojonej w procesie jego socjalizacji, a pragnieniem zapewnienia dobrych warunków żonie i dzieciom. Problem polega na tym, że oni inaczej rozumieją te pojęcia.

Czy *Wojny domowe* są w stanie przekonać brytyjskich Pakistańczyków do zmiany poglądów? Pomijając wątpliwości związane z prawomocnością ocenięcia odmiennych niż europejska wizji rodziny, można chyba przypuszczać, że nie takie zadanie postawili sobie twórcy filmu. Według realizatorów chodzi raczej, bardziej ogólnie, o wezwanie do tolerancji. Leslee Udwin, producentka, mówiła: *Byłam obecna przy jednym z pierwszych czytań sztuki na scenie i spodobała mi się, ale gdy zobaczyłam sztukę premierową na scenie Royal Court w 1996 roku, zakochałam się w niej po uszy. Niewiarygodny był sposób, w jaki przedstawienie zjednoczyło wszystkich widzów – jestem Żydówką i nie mam żadnych pakistańskich, lub nawet angielskich przodków, a jednak mężczyzna, którego widziałam na scenie był moim ojcem. Byłam zszokowana, wzruszona i niezwykle poruszona faktem, że to co widzę jest mi znajome. Wyczuwałam tę samą reakcję, te same uczucia wśród ludzi wokół mnie – wszyscy śmiali się i płakali w tym samym momencie. Tak niesamowity odbiór sztuki*

zapewniał jej uniwersalizm, opowiada bowiem o buncie przeciw władzy rodzicielskiej, który żadnemu z widzów nie jest obcy<sup>10</sup>.

Wypowiedzi promujące film trzeba traktować z dystansem, ale ta akurat brzmi bardzo wiarygodnie. Film O'Donnella opowiada o rodzinie, o buncie i pojednaniu. W tym akurat przypadku chodzi o rodzinę z pogranicza kultur, angielsko-pakistańską. Uogólnienie tych relacji pozwala bardziej zaangażować się widzowi niezwiązanemu z żadną ze społeczności, odnaleźć wspólne punkty z własnym życiem. Przy okazji jednak Ayub Khan Din i Damien O'Donnell przedstawiają niełatwą codzienność rodziny wielokulturowej. Czynią tak jednak z wyraźnie określonego punktu widzenia. Nie sposób w tym momencie oprzeć się pewnej myśli. Może widoczna w *Wojnach domowych* wiara w rodzinę więcej mówi o brytyjskich filmowcach, niż o pakistańskich rodzinach.

\*

W filmach brytyjskich, *Sekrety i kłamstwa* i *Wojny domowe* będą tu dobrym przykładem, znajdziemy mocne przeświadczenie, że nie można opowiadać o rodzinie w ogóle. Każda rodzina funkcjonuje w ramach konkretnego społeczeństwa, systemu wartości, norm i wzorów kulturowych, oraz, co oczywiste, akceptowanych bądź nie, modeli samej rodziny. Ponadto każda rodzina posiada swoją historię i doświadczenia, wspólne i indywidualne, rodziny jako całości i jej członków. Tylko takie studium, nieważne czy naukowe, literackie czy filmowe, które weźmie to po uwagę, będzie mogło spróbować dotrzeć do jakichś sensów (bo czy prawd, tego już nie wiem).

Historie opisane przez Mike'a Leigh i Damiena O'Donnella, jak również innych reżyserów brytyjskich, ukazują rodzinę w wielu wymiarach. Traktują ją jako element życia społecznego, łącząc socjologiczną obserwację z politycznymi deklaracjami. Dostrzegają, że wielokulturowość i kwestie etniczne stały się czynnikami coraz bardziej wpływającymi na modele rodziny. Filmy te są kolejnym dowodem na to, że pojęciu „rodzina” należy nieustannie nadawać nowe znaczenia i uważnie przyglądać się już istniejącym. Określenie „tradycyjna rodzina”, nawet w kręgu kultury europejskiej, jest coraz mniej precyzyjne i uprawnione. Tym cenniejsze wydaje się być zauważalne w filmie brytyjskim przekonanie, że bycie rodziną nie polega na jakichkolwiek instytucjonalnych nakazach i zakazach, ale stanowi rodzaj relacji międzyludzkich.

#### Literatura:

Bertolino M., Ridola E., *Fuori dai denti. Il nuovo cinema inglese*, Venezia 2001.

Cegiełkówna I., *Więzy rodzinne*, „Easy Rider” 1997, nr 10/11.

Garbicz A., *Brat Loach*, „Kino” 1995, nr 4.

Garbicz A., Klinowski J., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950-1959*, Kraków 1987.

Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

---

<sup>10</sup> Cyt. za materiałami reklamowymi filmu.

- Piotrkowska A., *Ken Loach – kino empatii*, [w:] B. Kosecka, A. Piotrkowska, W. Kocołowski, *Panorama kina najnowszego 1980–1995. Leksykon*, Kraków 1997b.
- Piotrkowska A., *Mike Leigh – o teatrze życia codziennego*, [w:] B. Kosecka, A. Piotrkowska, W. Kocołowski, *Panorama kina najnowszego 1980–1995. Leksykon*, Kraków 1997a.
- Płazewski J., *Wartości rodzinne w natarciu*, „Kino” 1996, nr 7–8.
- Przylipiak M., Szyłak J., *Kino najnowsze*, Kraków 1999.
- Skowronek B., *Anglicy górą! Czyli rzecz o nowoczesnym kinie społecznym*, [w:] A. Pitrusa (red.), *Kino końca wieku*, Kraków 2000.
- Sobolewski T., *Witamy w rodzinie*, „Kino” 1996, nr 7–8.
- Stachówna G., *Śmiech przez łzy – o filmowej komedii romantycznej*, [w:] K. Loska (red.), *Wokół kina gatunków*, Kraków 2001.