

**Elwira Rewińska**

## **125 lat kina Style i kierunki filmowe**

### **„Młodzi gniewni” wobec pejzażu społecznego**

„Młodzi gniewni” angielscy ze swoimi filmami z lat 1959 – 1963 włączyli się w nurt przemian obejmujących sztukę filmową we Francji, w Polsce, także w USA. Ogólnie rzecz biorąc, zarówno Anglicy, jak i Francuzi, a także nowojorczy, przeciwstawiali się kinu komercyjnemu, ale też akademickiemu; walczyli o prawdę – moralną i artystyczną – przeciw kłamstwu i fałszowi.

Myślę, że pod uroczystą nieco deklaracją szkoły nowojorskiej z 1961 roku mogliby się podpisać twórcy europejscy, zwłaszcza, że mieli już za sobą dzieła uprawniające ich do tego: "Zapewniamy filmowców francuskich, włoskich, polskich, radzieckich i angielskich, że mogą nam zaufać. Mamy dość wszechpotężnego filmowego kłamstwa. Walczymy o nową kinematografię i o nowego człowieka".

Deklaracja, jak to deklaracja, zdać się może ogólnikowa, ale to pragnienie „nowej kinematografii” i „nowego człowieka” realizowało się całkiem konkretnie, acz rozmaicie, we wspomnianych krajach - w zależności od uwarunkowań historycznych, społecznych, politycznych, a „nowa fala” nie chciała tylko miejsca po starej. Opowiadano ludziom o sprawach, o których nie wolno było dotychczas mówić lub o sprawach, o których ludzie nie chcieli słyszeć.

W Wielkiej Brytanii zainteresowanie filmem zaangażowanym, społecznym, mimo tradycji (cenne dokumenty, o artystycznych walorach, Humphreya Jenningsa, z II wojny światowej), było niewielkie. Po wojnie, która jakby na przekór politycznej sytuacji, była czasem rozkwitu kina brytyjskiego, zmienił się charakter filmów: reakcją na suchy dokumentalizm stała się stylizacja. Na marginesie: znamienne, włoski neorealizm nie odpowiadał angielskiej publiczności – nieliczne, spóźnione nawiązania do tego stylu przeszły niezauważone – nawet melodramat Davida Leana *Spotkanie* (1945) cieszył się, mimo pochwał krytyki, umiarkowanym powodzeniem. W konsekwencji filmy pierwszej połowy lat pięćdziesiątych były ubogie, teatralne w stylu, artystycznie nijakie. Nie mogło poprawić sytuacji krótkotrwałe odrodzenie filmu dokumentalnego – ruch Free Cinema (Wolne

Kino). Młodzi dokumentaliści zrealizowali kilka interesujących obrazów o tematach zaczerpniętych „z życia”, poświęconych ludziom pracy – jednak Free Cinema jako ruch eksperymentalny, nie dotarło do szerszej publiczności. Wreszcie konkretne wydarzenia historyczne, jak się okazało, dotyczące wszystkich, spowodowały wzrost zainteresowania sztuką filmową, poruszającą współczesne problemy. Chodziło mianowicie o interwencję sueską, zakończoną utratą wpływów strefie Kanału Sueskiego (1951 – 1956). Musiały się skończyć „sny o potędze”, a przebudzeni Brytyjczycy zobaczyli prawdziwą Anglię. Za oknami swoich domów. Odtąd, przynajmniej część widzów. Zapragnęła oglądać w kinie swój kraj podobniejszy do tego, co widzieli naprawdę, tym bardziej, że wcześniej ze sceny padło wiele brutalnych, szczerych słów, za przyczyną m.in. Johna Osborne’a (data premiery sztuki *Miłość i gniew* – 8.05.1956 rok – wyznacza początek ruchu Angry Young Men – „młodych gniewnych” – nie tylko w dziedzinie teatru, lecz także w kulturze narodowej). Zaatakowane zostało z pasją filisterstwo i bezruch społeczeństwa, a szczególnie letarg intelektualny i duchowy, w jakim pogrążone było konserwatywne, kastowe królestwo. Rewolucja, jako się rzekło, zaczęła się w kręgu literatury i teatru, ale szybko ogarnęła film, chyba również dlatego, że właśnie od filmu domagano się odbicia prawdziwej rzeczywistości, a zarazem przyjęcia nowego programu estetycznego. Pierwszym zwiastunem ruchu w pełnometrażowym filmie fabularnym było *Miejsce na górze* Johna Claytona (1957), film entuzjastycznie przyjęty przez widzów. Debiutujący reżyser nie spodziewał się zapewne, że tworzy wzór realistycznego obrazu społeczeństwa, który będzie obowiązywał przez następne dziesięciolecia. Na marginesie, fabuła przypomina *Tragedię amerykańską* Teodora Dreisera, a zwłaszcza adaptację filmową tej powieści pod tytułem „Miejsce pod słońcem” z Elisabeth Taylor i Montgomerym Cliftem.

*Miejsce na górze* to film o bezwzględnym karierowiczu, osadzony mocno w realiach współczesnego życia – tłem akcji jest brzydkie i smutne miasto przemysłowe północnej Anglii, częsta sceneria filmów tego nurtu. Był to „film dla dorosłych” – pozbawiony uproszczeń, gwałtowny w tonie, wyzbyty pruderii w traktowaniu seksu, szokujący realizmem. I takie miały być te filmy „młodych gniewnych” – prowokujące, wzbudzające gorące dyskusje, często

Z komentarzem [M1]: M

Z komentarzem [M2R1]:

kontrowersyjne, ale nigdy nie obojętne. Filmy, które ukazywały trudne problemy, nie stawiając kropek nad „i”...

Wkrótce po *Miejscu na górze* pojawiła się na ekranach kin filmowa wersja *Miłości i gniewu* Tony Richardsona (oryginalny tytuł filmu i sztuki – *Obejrzyj się z gniewem*). Bohaterem jest buntowniczy intelektualista, „buntownik bez powodu”(?), który nienawidzi mieszczańskiego świata wartości, w jakim została wychowana jego żona. Bezlitośnie wyśmiewa wszystkie społeczne i obyczajowe konwenanse. Film, którego realizację przeforsował sam Osborne, dość dokładnie odpowiada sztuce – treścią, duchem, ale zarazem jest to adaptacja filmowa, wyzyskująca filmowe środki wyrazu dla podniesienia wartości oryginału (np. wręcz brawurowy impet dialogów, monologów, szczególnie tych wygłaszanych przez zachwycającego Richarda Burtona, wzmocniony został przez kontrasty wizualne i słuchowe). Młodzi gniewni słusznie uważali, że tylko agresywność wyrazu i przewartościowanie norm społecznych może przynieść odnowę kulturalną. Ten ekspresyjny styl, wyraźnie niebrytyjski, będzie charakterystyczny dla twórczości Richardsona (*Smak miodu*, *Samotność długodystansowca*), a w *Miłości i gniewie* jest szczególnie efektywny i ... efektowny. Mimo to filmowa *Miłość i gniew* była, zdaniem krytyki, tylko powtórzeniem scenicznych sukcesów Johna Osborne'a. Prawdziwy przełom zapoczątkował dopiero film Karela Rejsza *Z soboty na niedzielę* (1960), też zresztą adaptacja, tym razem powieści Alana Sillitoe. Sytuację swojego bohatera, Artura Seatona, znał pisarz i autor scenariusza w jednej osobie, ze swych doświadczeń życiowych, co sprawia, że po raz pierwszy pokazane zostało współczesne środowisko proletariackie w sposób autentyczny, a jego przedstawiciel jest człowiekiem z krwi i kości. Był to bohater zbuntowany, jakby Jimi Porter z *Miłości i gniewu*, ale mocno związany z rzeczywistością: robotnik, jeden z tysięcy anonimowych, szarych ludzi, zdeterminowanych całkowicie swoją sytuacją społeczną. Znakomita kreacja Alberta Finneya, stanowiąca jeden z głównych walorów filmu, pogłębiła go psychologicznie. Nota bene, w nowych filmach pojawiło się całe pokolenie utalentowanych aktorów, z praktyką teatralną i telewizyjną, takich jak wspomniany Albert Finney, Richard Harris, Rita Tushingham, Tom Courtenay. I tak jak są aktorzy Wajdy, Zanussiego, Kieślowskiego, Felliniego, Viscontiego i jak można mówić o aktorach francuskiej „nowej fali” – Jean – Pierre Leaud, Anna

Karina, Jean Belmondo, Jeanne Moreau i inni – tak samo są aktorzy nowego kina angielskiego.

W interpretacji Finney'a Artur jest młodzieńcem o gwałtownej naturze, na niemiłe mu zjawiska reaguje spontanicznym, nieco infantylnym sprzeciwem (choć potrafi dojrzałe zachować się w trudnej sytuacji z kobietą). Przykuty do swego warsztatu przez sześć dni w tygodniu, dopiero z soboty na niedzielę ma okazję w pełni zademonstrować swój nonkonformizm. A w ostatniej scenie filmu rzuca kamieniami w domki jednorodzinne – znak i symbol życiowej stabilizacji. Film ten jednogłośnie krytycy uznali za najlepszy film roku, a zainteresowanie, jakie wzbudził, sprawiło, że powodzeniem cieszył się również kolejny film Richardsona *Smak miodu* (1961) z Ritą Tushingham. Ostry realizm społeczny wzbogacony tu został tonem liryzmu, delikatnym i ciepłym – jakby twórca chciał złagodzić kanciastą rzeczywistość. W Anglii, gdzie nigdy nie przyjął się neorealizm, odkrywający „poezję nędzy”, dawało to nowe wrażenie, tworzyło nową jakość. Jest to znowu ekranowa wersja dramatu scenicznego Shelagh Delaney. Bohaterowie, brzydka i niekochana Jo oraz zamknięty w sobie, nieśmiały Geoff, osamotnieni, bez przyszłości, są społecznymi rozbitkami, ale wzajemny kontakt wzbogaca ich wewnętrznie, pozwala zachować godność. I po raz kolejny największym atutem filmu są świetni wykonawcy: debiutująca na ekranie Rita Tushingham, Murray Melvin (oboje nagrodzeni w Cannes) oraz Dora Bryan, doskonała aktorka charakterystyczna, teatralna i filmowa, wyróżniona nagrodą Brytyjskiej Akademii Filmowej. Mimo nieco rozwichrzonej konstrukcji – film jest zbiorem luźnych epizodów, którym spistości nadają ludzkie charaktery – i nie proponując właściwie żadnych nowych rozwiązań formalnych, ten skromny film wywarł duży wpływ na całą szkołę dzięki swemu głębokiemu humanizmowi i rezygnacji z łatwej dydaktyki. W 1962 roku krytyka entuzjastycznie przyjęła trzeci „gniewny” obraz Richardsona – *Samotność długodystansowca* – jako najdojrzalszy film tego reżysera, nie szczędząc jednak uwag wynikających z narzucającego się podobieństwa z filmem *Czteryście batów* Francois Truffaut'a. (zwłaszcza w scenach u psychologa). Adaptacja małej powieści Alana Sillitoe i autobiograficzny w dużej mierze film francuskiego reżysera opowiadają o „trudnych” chłopcach, wiecznych uciekinierach przed społeczeństwem, którego nie akceptują, któremu się opierają. Długi bieg, trwający niemal cały film (podczas

gdy bohater Truffaut'a ucieka w ostatniej, półtoraminutowej scenie, na nadmorską plażę – a film kończy się stop-klatką: chłopcem zatrzymanym w triumfalnym pędzie do... dokąd?) ma charakter metaforyczny. *Bieg, czyli życie*, jak powiedział o filmie Andrzej Kijowski. Wreszcie debiutuje w filmie fabularnym „ostatni z gniewnych”, Lindsay Anderson, twórca głośnych dokumentów *Urodzeni w czwartek* (1953), *Oscar i Hale targowe w Londynie* (1957), Grand Prix na MFF w Wenecji.

Andersona, czołowego twórcę ruchu Free Cinema przestała jakby interesować sama obserwacja typowych zjawisk i w *Sportowym życiu* ważniejszy jest pejzaż emocjonalny niż fizyczny. Film ten poświęcił reżyser problemowi sportowego sukcesu, dzięki któremu zwykły robotnik staje się bohaterem dnia, choć nie zmienia swego niskiego statusu społecznego. I w tym znaczeniu jest też *Sportowe życie* filmem odburzającym jeden z typowych mitów awansu społecznego na Zachodzie. Na ostateczny kształt filmu wpłynęła akcja wybranego do głównej roli, Richarda Harrisa (nie takie znów rzadkie zjawisko w dziejach filmu – np. casus Zbyszka Cybulskiego w *Popiele i diamentach*). Scenariusz opracowany był zresztą wspólnie z Harrisem, w którym Andersona fascynowała witalność, wręcz agresywna fizyczność. „Zawsze zaczynam od postaci i sytuacji” powiada brytyjski reżyser, przywołując na myśl „lirycznego bohatera w dramatycznej sytuacji” Andrzeja Wajdy. Jest to chyba najgłębszy film „młodych gniewnych” – Anderson przeobrażyła tu model kina zaangażowanego społecznie, wzbogacając go skomplikowaną psychologią postaci. W ogóle w filmach Anglików płaszczyzna społeczna jawi się niejako wtórnie: jest ona widziana oczami człowieka samotnego, psychologicznie i indywidualnie określonego. I w tym odmienny jest „gniewny” bohater od bohatera neorealizmu włoskiego, nie mówiąc o anty-bohaterze nowofalowym, który „stroji miny”, nie bardzo wiedząc, dlaczego.

Nie zawsze usta otwarte do krzyku wykrzycały protest, gniew, nie zawsze podniesiony kamień musi być rzucony. Sami „gniewni” chyba byli świadomi niedalekich perspektyw swego gniewu – świadczyć o tym może zamykający cykl ich filmów „serio” *Billy kłamca* (1963), komedia Johna Schlesingera. Sceneria jest ta sama, bohater dość ma posadki, groszorbóskich rodziców, braku perspektyw, wzbiera w nim też – rzekomo – gniew i bunt. Analogie z poprzednimi filmami

przywołuje obsadzenie w roli tytułowej Toma Courteney'a, niezapomnianego biegacza z *Samotności długodystansowca*. Ale w pewnym momencie analogie się kończą, film staje się niemal „aktem auto da fe tamtej kinematografii”: buntownik okazuje się w działaniu smarkaczem, tchórzem. Dezerteruje. Courteney – Billy bezlitośnie karykaturuje pseudobuntownicze gesty rówieśników, odmawiając im realnego znaczenia. Tak oto komedia jest punktem dojścia twórczości młodej, gniewnej. Kolejnym dowodem na to, że skończył się okres ostrego realizmu społecznego jest ogromny sukces filmu Johna Schlesingera *Darling* (1965). Aktorka, której powierzono rolę Diany, Julie Christie, stała się uosobieniem wszystkich cech nowej epoki. Film, będący „subtelnym studium losu pięknej kobiety, która idzie przez życie jak przez scenę” jest gorzki. Portret tytułowej bohaterki i środowisk, przez które przechodzi, kreślony jest z pasją, nie pozbawioną ironii. Tak więc „młodzi gniewni”, nieco zmęczeni, nadal pozwalają widzieć swoje niezadowolenie, przeświadczeni o anachronizmie i absurdalności wielu form życia społecznego, nie tylko przecież w Anglii. Fakt, że filmy stają się bardziej uniwersalne, nie musi oznaczać ich komercjalizacji. Także metaforyczne obrazy nie muszą być ucieczką przed rzeczywistością – przykładem *Służący* Josepha Loseya z 1963 roku.

Oczywistym jest zatem, że filmy przejmujące, nieobojętne wobec spraw człowieka zrosniętego ze swoim miejscem i uwikłanego w swój czas, powstawały i w późniejszych latach, realizowane przez wspomnianych twórców – *Jeżeli* (1968) i *Szczęśliwy człowiek* (1974) Lindsaya Andersona czy *Ta przeklęta niedziela* Johna Schlesingera z 1971 roku – film, który ze względu na swą wymowę wszedł na ekrany po rocznym oczekiwaniu i mimo Grand Prix w Karlovych Varach trafił jedynie do wąskiego rozpowszechniania.

P.S. Kontynuatorem kina młodych gniewnych jest Ken Loach, poczynając od jego debiutu fabularnego – *Kes* (1969) po ostatnie tytuły – *Ja, Daniel Blake* (2016) i *Nie ma nas w domu* (2019). Również filmy tzw. kina proletariackiego czy nowego kina brytyjskiego – *Goło i wesoło* (1997) Petera Cattaneo, *Orkiestra* (1996) Marka Hermana czy *Billy Elliot* (sic!) (2000) Stephena Daldry – bohaterem, problematyką, scenerią i poetyką nawiązują do tego ważnego dla kina brytyjskiego (i światowego) nurtu.

