

Patrycja Włodek

"Rydwany ognia" i neoimperializm brytyjskiego kina dziedzictwa

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 10/2, 9-21

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Patrycja Włodek

Rydwany ognia i neoimperializm brytyjskiego kina dziedzictwa

Słowa kluczowe: kino dziedzictwa, imperializm, neokolonializm, sport w kinie

Key words: heritage cinema, vintage movies, imperialism, neo-colonialism, sport in movies

Imperializm i sport

W *Kulturze i imperializmie*, książce fundamentalnej dla studiów postkolonialnych, Edward Said zdefiniował imperializm jako „teorię, praktykę i postawy metropolii rządzącej odległym terytorium”¹.

Imperium stanowi relację, często formalną bądź też nie, w której jedno państwo kontroluje realną polityczną suwerenność innego społeczeństwa. Może to osiągnąć za pomocą siły, współpracy politycznej albo zależności gospodarczej, społecznej czy kulturalnej. Imperializm jest po prostu procesem lub polityką ustanawiania i utrzymywania imperium².

W swych książkach E. Said skupiał się przede wszystkim na kwestiach kolonialnych – europocentrycznych relacjach centrum do peryferii – wydaje się jednak zasadne rozciągnięcie, czy raczej przeszczepienie tego terminu także na to, co działo się wewnątrz samego serca imperium. Choć bowiem oczywistymi ofiarami tej ideologii i wynikającego z niej kolonializmu (będącego „zawsze konsekwencją imperializmu [...] osadnictwem na odległym terytorium”³) byli mieszkańcy podbitych terenów, to także centrum było ufundowane i zorganizowane na podobnej hierarchii dominacji i wykluczenia, także z jakiegokolwiek sprawstwa, umacnianej regułami społecznymi oraz zależnością ekonomiczną. Jak pisze Michał Paweł Markowski,

rychło jednak pojęcie dyskursywnej dominacji zostało rozszerzone na wszelkie relacje między kolonizatorami a kolonizowanymi, w związku z czym do tej drugiej grupy zaczęto zaliczać wszystkie grupy płciowe i etniczne, pozbawione kulturowej samodzielności, zmarginalizowane i poddane instytucjonalnej opresji⁴.

Powyższa uwaga pozwala przenieść rozważania także w obręb owego centrum, gdzie w literaturze i kinie – obok postkolonialnego – pojawia się też „postimperialne” przepisywanie historii przez i z punktu widzenia „innych”

¹ E. Said, *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków 2009, s. 7.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ M.P. Markowski, *Postkolonializm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 551.

(w tym kobiet, homoseksualistów, nieuprzywilejowanych warstw społecznych). Wielość przecinających się w postimperialnym świecie interesów, konfliktów i perspektyw sprawia, że i takie spojrzenie może stać się przejawem myślenia neokolonialnego, jak chociażby w filmach z nurtu określonego przez Salmana Rushdiego mianem „Raj Revival”, czyli w dziełach o brytyjskim panowaniu w Indiach⁵. Skupiając się w dużej mierze właśnie na emancypacji kobiet, rdzennych mieszkańców traktują one jako efektowne tło i często faktycznie z eskapistyczną nostalgią ukazują czasy kolonializmu (na przykład seriale *Dalekie pawilony* [*The Far Pavilions*, reż. Peter Duffell] i *Klejnot w koronie* [*The Jewel in the Crown*, reż. Jim O'Brian, Christopher Morahan], oba z 1984 roku). Stąd też ambiwalentne i dyskusyjne miejsce filmów obrazujących imperium (i filary, na których się opierało) w historii brytyjskiej kinematografii, czyli kina dziedzictwa, nurtu zapoczątkowanego *Rydwunami ognia* (*Chariots of Fire*) Hugh Hudsona z 1981 roku.

Jednym z owych filarów budujących imperialną wspianiałość (a tyczy się to nie tylko Imperium Brytyjskiego) jest sport, główny temat omawianego filmu. Co interesujące, nawet w sporcie i jego przedstawieniach – tak często zintegrowanych i podporządkowanych wymogom projektów politycznych – mogą pojawić się elementy subwersywne. Czym jest bowiem sport w nowoczesnym świecie końca XX i początku XXI wieku – w czasie skrajnej profesjonalizacji, ponoć zabijającej „piękno dyscypliny”, czego starał się dowieść Oliver Stone w *Męskiej grze* (*Any Given Sunday*, 1999), a czemu w *Moneyball* (2011) usiłował zaprzeczyć Bennet Miller? Czy stał się już wyłącznie biciem kolejnych rekordów, nie tyle dzięki nieograniczonym (zdawałoby się) możliwościom ludzkiego ciała i ducha, ile raczej wynalazkom medycznym oraz technicznym? Czy zawodnikami kieruje jeszcze coś poza oczywistą chęcią pobicia kolejnego rekordu, zdobycia medalu i triumfowania nad innymi – coś, co może jest ważniejsze od samego sportu? Czy jest tu jeszcze miejsce na wielkie gesty *fair-play* – a zwłaszcza gesty polityczne, gniewne i tragiczne, by wspomnieć tylko jeden z nieśmiertelnych symboli lat sześćdziesiątych XX wieku, dekady walk o prawa człowieka, czyli słynne zdjęcie z dekoracji Tommie’ego Smitha i Johna Carlosa, czarnoskórych biegaczy? Przyjmując (odpowiednio) złoty i brązowy medal w 1968 roku w Meksyku, przy dźwiękach hymnu Stanów Zjednoczonych i na znak solidarności z organizacjami walczącymi z rasową dyskryminacją – amerykańską wersją imperializmu i kolonializmu – wyciągają oni w górę zaciśnięte pięści w czarnych rękawiczkach. Obaj przypłacili to załamaniem karier (zaczęło się ono od wyrzucenia ich z reprezentacji). Zrobili jednak coś ważniejszego niż sport. O atmosferze politycznej towarzyszącej temu wystąpieniu niech świadczy to, że wielką cenę zapłacili również ten trzeci z podium, srebrny medalista, Australijczyk Peter Norman. Został zdyskwalifikowany na dwa lata za przypięcie na czas dekoracji znaczka organizacji Olympic Project for Human Rights (do której należeli Smith i Carlos), a nie był to koniec wyciągania wobec niego konsekwencji zawodowych⁶.

⁵ Por. tamże, s. 20.

⁶ R. Leniarski, *Olimpijska Antygona*, „Książki” 2011, nr 3, s. 54–56.

Wbrew pozorom i podobnym historiom – osiągnięciem status legendy nie dzięki metrom i kilogramom, lecz czemuś dalece ważniejszemu – nader rzadko udaje się nakręcić film o sporcie, który byłby czymś więcej niż tylko filmem o sporcie właśnie (często nawet niezależnie od intencji twórców). Wydawałoby się – nic prostszego. Rywalizacja może być – i przecież bywa – piękną metaforą zmagania się z samym sobą, pokonywania własnych słabości, dążenia do upragnionego celu, poświęceń w jego imię. Zaskakująco często jednak sport w kinie okazuje się raczej celem autotelicznym, pragnieniem ostatecznym oraz wyłącznym skutkiem owych trudów i wyrzeczeń niż elementem większej całości, wykraczającej poza bieżnię, stadion bądź szatnię.

Kino dziedzictwa

Wielość znaczeń, jakie może nieść dyscyplina tak – zdawałoby się – nieskomplikowana jak bieganie, a także kryjący się w niej rys romantyzmu, pokazują właśnie *Rydwany ognia*, film, w roku premiery którego wielu krytyków dostrzega początki nurtu dziedzictwa (*heritage films*, czasem określane także mianem *vintage movies*) w kinematografii brytyjskiej. Jest to cykl niejednokrotnie skłaniający do odczytań łatwych i pobieżnych ze względu na powtarzalność określonych elementów, a jednocześnie, przy uważnym badaniu, bardzo wieloznaczny, a nawet całkowicie sprzeczny z tym, co najbardziej powierzchowne (a więc funkcjonujące w obiegowej opinii). Podobnie można spojrzeć na *Rydwany ognia*, najczęściej postrzegane jako „ucieleśnienie thatcherowskiej retoryki patriotycznej”⁷ lat osiemdziesiątych, w rzeczywistości jednak nie monolityczne, raczej rozłamane właśnie w kwestii owej konserwatywnej brytyjskości, utożsamianej zarówno z epoką Żelaznej Damy, jak i z nurtem *heritage*.

„Kino dziedzictwa” to termin, który wyraziście wpisał się w literaturę filmoznawczą w latach osiemdziesiątych XX wieku, choć pierwotnie opisywał brytyjskie kino kostiumowe z lat czterdziestych⁸. Później (i w odniesieniu głównie do kina brytyjskiego) zaczął oznaczać przede wszystkim dzieła odnoszące się, ogólnie rzecz ujmując, do brytyjskiej historii, tradycji i literatury. Nie są to jednak filmy historyczne, ukazujące wielkie wydarzenia zmieniające dzieje świata (choć wiele z nich ukazuje postacie historyczne), lecz obrazy skupiające się na tym, co w podręcznikach zazwyczaj jest pominięte, czyli na życiu codziennym, prywatnym – zakulisowym, czego najdobitniejszym przykładem są emblematyczne dla nurtu *Okruchy dnia* (*The Remains of the Day*, 1993, reż. James Ivory). Tak ujęta tematyka wymaga też specyficznej oprawy; ta kwestia znalazła się zresztą w centrum ideologicznego sporu wokół

⁷ S. Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, w: *The British Cinema Book*, red. R. Murphy, London 2009, s. 47.

⁸ C. Monk, *The British Heritage-film Debate Revisited*, w: *British Historical Cinema*, red. C. Monk, A. Sargeant, New York – London 2001, s. 187.

heritage. Jakość produkcji jest bowiem związana ze starannością *mise-en-scène* – scenografii, rekwizytów, kostiumów, plenerów i lokacji, obejmujących także szeroko rozumiane, materialne dziedzictwo imperialnej Wielkiej Brytanii. Za doskonale ucieleśnienie tego zjawiska – nostalgicznego zapatrzenia w prywatną przeszłość – uważa się zwłaszcza dzieła spod znaku Merchant-Ivory Productions, obrazy w reżyserii Jamesa Ivory’ego: *Pokój z widokiem* (*A Room with a View*, 1985), *Powrót do Howards End* (*Howards End*, 1992) oraz już przywołane *Okruchy dnia*. Oczywiście ich liczba jest znacznie większa, ponieważ kino dziedzictwa było – i jest nadal – dosyć popularne (a zjawisko to nie ogranicza się tylko do Anglii⁹). Przeważająca większość filmów zaliczanych do nurtu pochodzi z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku – właściwie nie rozpatruje się obrazów wcześniejszych. To dla tych właśnie dekad dramaty kostiumowe stały się reprezentatywne, ucieleśniając istotę brytyjskiej kinematografii w tamtym czasie.

Istotą odczytań kina dziedzictwa (zwłaszcza tych pejoratywnych) są wspomniane odwołania do tradycji – coś znacznie więcej niż kostium historyczny i adaptacje wybitnych pisarzy angielskich (obecne już przecież wcześniej). Czy istotnie uosabiają one „przemysł dziedzictwa” uruchomiony w epoce thatchrowskiej przez The National Heritage Acts z 1980 i 1983 roku? W kulturze przejawiał się on podkreślaniami historycznych momentów narodowej dumy, szczególnie tych związanych ze świetnością Imperium Brytyjskiego, nad którym słońce nigdy nie zachodziło, czyli w epoce wiktoriańskiej i edwardiańskiej. Dominować więc miały, ukazane w nastroju tęskno-melancholijnym, wydarzenia związane z zarządzaniem koloniami, a zwłaszcza „perłą w koronie”, czyli Indiami, oraz świetnością brytyjskiej klasy próżniaczej. W częstym odczytaniu¹⁰ – wielokrotnie jednak podważanym i dyskutowanym – powinny one utwierdzić, a wręcz narzucić widzom przekonanie o słuszności patriarchalnej hierarchii społecznej, zdominowanej przez białych, heteroseksualnych mężczyzn podporządkowujących sobie wszystkich „innych” i „obcych”, nie tylko w koloniach, ale i w samej Anglii.

Jak wspomniałam, najbardziej charakterystyczną cechą *heritage* była jednak oprawa tych przedstawień, definiująca też określony styl życia – właśnie owo dziedzictwo, szczególnie podkreślane środkami filmowymi. Odbiorcę miało więc uwieść piękno pieczołowicie przygotowanych kostiumów, akcesoriów i rekwizytów, dostojność wiejskich posiadłości, nadzwyczajna uroda zamków i pałaców, słynnych angielskich trawników, staranność języka i fraz wygłaszanych w *royal English* przez najznakomitszych brytyjskich aktorów.

⁹ Polskie kino dziedzictwa analizie poddają m.in.: Marek Haltof w tekście *Narodowe nostalgia. Uwagi o współczesnych adaptacjach klasyki literackiej*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2007, s. 79–87, Ewa Mazierska w artykule *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish Heritage Cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2001, t. 21, nr 2, s. 167–182, oraz Sebastian Jagielski w książce *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.

¹⁰ Por. S. Hall, dz. cyt., s. 51.

To właśnie wymienione powyżej elementy legły u podstaw badawczego i krytycznego zaszufładowania – Andrew Higson, jeden z czołowych badaczy kina dziedzictwa, dość wcześnie zaczął posługiwać się niewątpliwie deprecjonującymi i lekceważącymi określeniami (przykładowo „kulturowe muzeum”¹¹), pisząc o fetyszyzowaniu oraz spektaklu przeszłości przeznaczonej wyłącznie do konsumpcji, niepoddanej krytycznemu namysłowi. Stało się tak jednak przede wszystkim dlatego, że niechętnie nastawieni do thatcheryzmu autorzy atakowali to, co uważali za wizualizację tej ideologii. Claire Monk zaznacza, że sama kategoria kina dziedzictwa zrodziła się wśród lewicowo nastawionych akademików, sugerując i dowodząc, że ocena ta była zbyt jednostronna w sytuacji, w której kostiumy i rekwizyty kryją daleko idącą ambivalencję w ukazywaniu świetności i tradycji Imperium. Fascynującym paradoksem kina dziedzictwa, odczytywanego jako wytwór sekcji propagandowej rządu Margaret Thatcher gloryfikujący konserwatywne zasady życia społecznego, jest to, jak często filmy te całkowicie przeczą zachowawczym wartościom, pokazując niesprawiedliwość i absurdy hierarchii społecznej, wręcz oddając głos wielu wykluczonym, zwłaszcza kobietom i homoseksualistom (choć faktycznie podejście do rdzennych mieszkańców kolonii jest tu raczej neo- niż postkolonialne).

Między chwałą a potępieniem

Podobne rozdwojenie ideologiczne, wynikające w równej mierze z tego, co na ekranie, jak i z utrwalonych, obiegowych odczytań, dotyczy *Rydwanów ognia*, filmu opowiadającego o przygotowaniach i starcie brytyjskich biegaczy na paryskiej olimpiadzie w 1924 roku (akcja pokazuje też kilka lat poprzedzających igrzyska). Spośród licznej ekipy służącej zarówno królowej sportu, czyli lekkoatletyce, jak i królowi Anglii, Jerzemu V, wyróżnionych zostaje czterech bohaterów: narrator, Aubrey Monague (Nicholas Farrell), Harold Abrahams (Ben Cross), Eric Liddel (Ian Charleston) i lord Andrew Lindsay (Nigel Havers). Każdego z nich motywuje co innego, ich odmienne ambicje wynikają, między innymi, z różnic w kształtujących je okolicznościach. Co innego kryje się za gniewem i złością Abrahamsa, Żyda na każdym kroku borykającego się z mniej lub bardziej zawołowanym antysemityzmem, co innego powoduje Liddlem – głęboko wierzącym chrześcijaninem i szkockim misjonarzem. Tym, co ich niewątpliwie łączy, są – ewokowane poematem Williama Blake’a *Jerusalem*, który dał też tytuł filmowi – hart, odwaga i wzniosłość, stawiające bohaterów na równi z mitycznymi herosami.

Sposób ukazania sportu w *Rydwanach ognia* sugeruje jednak nie tylko wielość jego znaczeń na planie prywatnym, ale też ich wspólną sumę w przestrzeni publicznej. Co interesujące, właśnie w tym miejscu pojawia

¹¹ A. Higson, *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*, Oxford 2003, s. 1.

się rysa, szczelina w pozornie jednolitej wymowie ideologicznej leżącej u podstaw filmu, uważanego (w dużej mierze słusznie) za doskonale przystający do thatcherowskiego modelu dziedzictwa. Rozłamanie to można określić hasłem: „Anglicy wobec swoich, Anglicy wobec obcych”, a przejawia się ono zarówno w samej fabule, relacjach między postaciami, jak i w podejściu twórców do prezentowanych wydarzeń, skądinąd w znacznym stopniu opartych na faktach. Tam więc, gdzie Anglicy – biegacze – zestawiani są z innymi, a konkretnie z Amerykanami, do głosu dochodzą wszystkie ich faktyczne i domniemane cnoty oraz narodowy triumfalizm (daleki jednak od bezwstydu). Natomiast tam, gdzie ukazane są wewnętrzne relacje oparte na odwiecznej hierarchii społecznej i rasowej, pojawia się wyraźny element krytyczny. To, który z nich przeważa, jest w dużej mierze kwestią interpretacji. Jak słusznie zauważa Ellis Cashmore, „skłonność do moralizatorstwa jest tu zarówno siłą, jak i słabością, w zależności od oczekiwań odbiorcy”¹².

Pozornie *Rydwany ognia* rzeczywiście sprawiają wrażenie hymnu gloryfikującego minioną świetność, „zapomniany triumf”¹³ ukazany tu w retrospekcji – bohaterowie są wspominani na pogrzebie Abrahamsa w 1978 roku. Film rozpoczyna się więc od motto: „Chwalmy sławnych mężów i ojców, którzy nas poczęli” i nieprzypadkowo rozgrywa przed 1924 rokiem. Chodzi nie tylko o konkretną olimpiadę, ale też o fakt, że zauważalne były już wówczas pojedyncze skutki społeczne I wojny światowej, takie jak rosnąca frustracja¹⁴ – potwornie okaleczeni weterani, bagażowi na stacji w Cambridge, nosząc walizki młodych studentów, stwierdzają: „Po to poszliśmy na wojnę. Żeby takie gnojki mogły się uczyć” – 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 protestanckiego) stanowiących o istocie tego, co brytyjskie. W taki właśnie sposób lekkoatletyka jest opisywana przez rektorów kolegów w Cambridge (John Gielgud i Lindsay Anderson¹⁵): jako „ważny element procesu edukacyjnego kształtujący charakter, odwagę, uczciwość, samozaparcie, a przede wszystkim lojalność i oddanie wobec innych”, czyli konglomerat cech, w ich konserwatywnym przekonaniu, konstytuujących Imperium. Dlatego z pewną dozą niechęci przyjmują oni fakt, że najszybszym studentem – i to od kilkuset lat – oraz reprezentantem kraju na olimpiadzie okazuje się Abrahams, nie tylko Żyd, ale i syn finansisty z City („Czymże jest finansista?” – „Nie wiem. Prawdopodobnie pożyczka pieniądze”). Ich pogarda jest zauważalna, lecz ukrywana za chłodną maską

¹² E. Cashmore, *Chariots of Fire: Bigotry, Manhood and Moral Certitude in an Age of Individualism*, „Sports in Society” 2008, t. 11, nr 2–3, s. 159–173, [online] <http://www.staffs.ac.uk/elliscashmore/articles/chariots_of_fire.pdf>, dostęp: 31.12.2013.

¹³ C. Monk, dz. cyt., s. 181.

¹⁴ Film całkowicie pomija jednak społeczne tło lat 1919–1924 (kiedy toczy się akcja); składały się na nie przede wszystkim problemy na rynku pracy, strajki, zubożenie znacznych części społeczeństwa.

¹⁵ Reżyser innego słynnego filmu ze sportem w tle, czyli *Sportowego życia* (*This Sporting Life*, 1963).

uprzejmości – nie na tyle jednak, by miała ująć uwadze młodego człowieka. Podczas rozmowy z Abrahamsem nie okazują mu więc niechęci i lekceważenia jawnie (co czyni chociażby portier w uczelnianym kolegium), lecz wytykają zachowanie niegodne brytyjskiego dżentelmena – „w swej pogoni za sukcesem zatraciłeś ideały”. Antysemickie uwagi wygłaszają między sobą. W czasach, w których „sekunda mniej lub więcej nie robi różnicy”, zawodnicy sami sobie wykopują dołki startowe w bieżni, a istotnym elementem rywalizacji w lekkoatletyce jest jej amatorski charakter – etos nie wygranej, lecz samej rywalizacji – grzechem Abrahamsa jest profesjonalizacja i zaangażowanie (za pieniądze) zawodowego trenera. Co gorsza – z punktu widzenia rektorów – Sam Mussabini (nominowany do Oscara Ian Holm) jest pół-Arabem i pół-Włochem. W jednej ze scen, po wyścigu, stwierdza on: „Zawody? To żarty. Widziałem zamieszki lepiej zorganizowane”. I choć kwestia profesjonalizacji sportu jest w filmie ukazana w sposób ambiwalentny – jego prawdziwe piękno jednak leży poza nią – to właśnie wzruszenie Mussabiniego, gdy jego podopieczny zdobywa upragnione złoto, jest szczere. Nie jest taka natomiast celebrowanie rektorów, podszyta snobizmem, bigoterią i obłudą. Co charakterystyczne, trener jest wykluczony z obiektów sportowych (a wnosząc z losów jego i Abrahamsa, jest to wyłączenie znacznie wykraczające poza stadion olimpijski), nie może więc na własne oczy oglądać dekoracji. Również widzowie jej nie obserwują, zmuszeni do podzielenia ograniczonego punktu widzenia Mussabiniego. Cześć brytyjskiej fladze wciąganej na maszt przy dźwiękach hymnu oddaje on w pokoju hotelowym i – patrząc na uroczystość przez okno – staje na baczność ze zdjętym na znak szacunku kapeluszem w dłoni.

Wobec innych

Relacja między władzami uczelni a Abrahamsem – związana z wątkiem jego indywidualnych zmagania – zalicza się raczej do podszytej krytycyzmem kategorii „Anglicy wobec swoich”; stąd negatywny obraz zmurszałych reprezentantów instytucji imperialnych. Natomiast w rywalizacji międzynarodowej, w bezpośrednim starciu reprezentacji mocarstwa przemijającego i nadchodzącego, czyli brytyjskiej i amerykańskiej, ocena jest w swej wymowie jednoznaczna i sięga zresztą daleko poza granice patriotyzmu. Chodzi tu nie tylko o zgodne z prawdą historyczną zwycięstwo Abrahamsa w biegu na sto metrów i Liddela na czterysta (pokonali oni Amerykanów, Jacksona Scholza i Horatio Fitcha¹⁶)

¹⁶ W filmie pokazano zwycięstwo Liddela na czterysta metrów nad Charlesem Paddockiem. Tak naprawdę to jednak Abrahams pokonał Paddocka na sto metrów (Amerykanin dobiegł piąty), a ten z kolei dystansował Liddela na dwieście metrów (Liddel był trzeci, Paddock drugi). Historię startu Brytyjczyków na olimpiadzie w Paryżu opisali m.in.: W.J. Weatherby w biografii Erica Liddela *Chariots of Fire*, San Francisco 1983, i E. Cashmore w cytowanym już artykule *Chariots of Fire: Bigotry, Manhood and Moral Certitude in an Age of Individualism*.

oraz fikcyjne drugie miejsce lorda Lindsaya¹⁷ w biegu przez płotki, ale także o sposób ukazywania tych dwóch drużyn i źródeł ich sukcesów.

Krótkie sceny z treningu oraz migawki ukazujące przybycie Amerykanów na olimpiadę oraz ich późniejsze zachowanie podczas przygotowań i startów ukazują dwie wiodące cechy. Pierwszą jest arogancja i nadmierna pewność siebie – trener Charliego Paddocka całkowicie lekceważy Erica Liddela (czyli przyszłego zwycięzcę) w biegu na czterysta metrów, stwierdzając, że jako sprinter nie poradzi on sobie z rozłożeniem sił. Amerykanie są więc tak zaufani w sobie, że nie respektują przeciwnika (chwalebny wyjątkiem jest Scholz, o czym poniżej) ani nie zadają sobie trudu, by go zrozumieć, co w efekcie ich gubi. Brytyjskimi dobrymi manierami i elementarnym szacunkiem dla przeciwnika wykazują się zaś nie tylko zawodnicy reprezentujący Koronę, lecz również obecny na olimpiadzie książę Walii, ściskając każdemu dłoń i życząc mu powodzenia.

Drugą cechą Amerykanów, równie negatywnie ocenianą, jest wspomniana już wyżej profesjonalizacja – tutaj całkowita, niezłagodzona ludzkim zachowaniem, emocjami i wzruszeniem Sama Mussabiniego. Scena z treningu amerykańskiej drużyny swą dyscypliną, surowością i dehumanizacją przywodzi na myśl wojskowy dryl – trenerzy krążą między zawodnikami z tubami, wykrzykując do nich polecenia, ci natomiast mechanicznie wykonują kolejne ćwiczenia, wkładając w nie z pewnością dużo wysiłku, ale niekoniecznie serce. Nie ma tu mowy ani o prawdziwym zaangażowaniu wyrastającym ponad ambicje, ani o honorze – liczy się tylko zimna rywalizacja, nieomal laboratoryjna precyzja zapowiadająca przyszłość dyscyplin sportowych (i nie tylko). To nieprzyjemne wrażenie wsparte jest nagrodzoną Oscarem muzyką Vangelisa, jakże inną od tej z pamiętnej sceny początkowej, ukazującej w zwolnionym tempie głównych bohaterów biegnących po plaży.

Stare, dobre, brytyjskie wartości zostają zatem w *Rydwanach ognia* zestawione z nowoczesną amerykańskością, z nadchodzącym supermocarstwem reprezentowanym przez superludzi. Choć przecież niepozbawiona wad, Anglia jest więc idealizowana – przez sam sposób ukazania drugiej strony. Zawodnicy brytyjscy bynajmniej nie potrzebują morderczych treningów, by osiągać sukcesy, dla nich jest to raczej coś naturalnego, zdobywanego oczywiście ciężką pracą, ale nie za wszelką cenę. Każdy z nich ma swoją metodę, sugerującą pewną wyższość nad wynalazkami Nowego Kontynentu. Liddel biega po szkockich wzgórzach, wspomagany przez kochających i wiernych przyjaciół oraz niesiony pragnieniem chwalenia swym talentem Boga, Abrahams wprowadzie zatrudnia zawodowca Mussabiniego, ale rodzi się między nimi emocjonalna więź, jak między ojcem a synem. Lord Lindsay osiąga swój sukces z arystokratyczną nonszalancją (choć w przeciwieństwie do Amerykanina Paddocka wcale nie jest arogancki, wręcz skromny i niezwykle lojalny), czarującą

¹⁷ Postać ta była wzorowana na prawdziwym lekkoatlecie, lordzie Davidzie Burghleyu (i jego metodach treningowych). Nie był on jednak rówieśnikiem Abrahamsa i nie startował w Paryżu, nie zgodził się też na wykorzystanie swego nazwiska w filmie.

swobodą i fantazją. Pokazuje to jedna z bardziej znanych scen, w której Lindsay trenuje bieg przez płotki w swojej posiadłości, wyposażonej w nieodłączny, doskonale utrzymany trawnik. Na każdej przeszkodzie kamerdyner ustawia napełnioną po brzegi lampkę szampana, lord zaś musi pobiec tak, by nie wylała się ani jedna kropla¹⁸.

Wobec swoich

Na poziomie jednostkowym, w opowiadaniu o poszczególnych bohaterach, a zarazem czterech różnych postawach, akcent położony zostaje na to, czym dla każdego z nich jest „szansa prawdziwej wielkości”, wspomniana w otwierającym film przemówieniu. Znakomita większość obrazu koncentruje się bowiem nie na rywalizacji z Amerykanami, lecz wewnętrznych zmaganiach poszczególnych postaci i ukazaniu ich motywacji. Te zaś są bardzo niejednorodne, dzięki czemu sam sport zyskuje szerokie znaczenie. Co niezwykle istotne, dzięki zróżnicowaniu pomiędzy zawodnikami, z których nie wszyscy odnoszą przecież sportowy sukces, twórcy wskazują też, co – poza „nadzieją w sercach i skrzydłami u stóp” – może przynieść sukces. Paradoksalnie, ścieżki prowadzące do chwały niekoniecznie potwierdzają tezę o lansowaniu w *Rydwanach ognia* narodowego triumfalizmu w służbie Koronie. Spośród czterech głównych bohaterów medalu nie zdobywa tylko jeden – Aubrey Monague. Jest on zarazem jedynym, który swój start w olimpiadzie poświęca właśnie ojczyźnie, chcąc przede wszystkim, by rodzice i rodacy byli z niego dumni. Nie motywuje go więc nic poza najprościej pojętym patriotyzmem, brak mu wewnętrznej gorączki, głębszych potrzeb, fantazji. Dlatego przegrywa. Nie jest to z pewnością przypadek, ponieważ Monague to postać fikcyjna. Gdy przeżywa swą klęskę, Abrahams – dopiero oczekujący na start – nazywa go człowiekiem „zadowolonym”. Podsumowuje – może nawet z pewną dozą zazdrości – jego prostolinijność i naiwność, sympatyczną przeciętność, której nie można przypisać żadnemu z pozostałych trzech bohaterów.

Dla Abrahamsa bieganie jest bronią – przeciw ostracyzmowi, dyskryminacji, wzgardliwym określeniom „Żyd”, „finansista” słyszanim z ust „prawdziwych Brytyjczyków”. Zaznaczone jest zresztą, że bohater nie brał udziału w I wojnie światowej (był za młody), więc areną zmagania jest dla niego stadion, a nie pole bitwy. Abrahams nosi w sobie wielki gniew pomieszany z chorobliwą dumą, bieganiem dowodzi sobie i innym (choć nie najbliższym, przyjaciółom i narzeczonej – im nie musi), jak wiele jest wart. Gdy już to pokaże, gdy będzie najlepszy, szybszy od „najszybszych ludzi świata” (czyli Amerykanów), zyska wreszcie swego rodzaju wewnętrzny spokój, nie będzie musiał nigdy więcej dostrzegać mniej lub bardziej zawołowanych inwektyw. Zwycięstwo to coś, czego mu nikt nie odbierze. Powoduje więc nim nie chęć służenia

¹⁸ Sytuacja ta była wzorowana na rzeczywistych treningach wspomnianego powyżej lorda Davida Burghleya.

chwale ojczyzny, a nawet nie próba wykupienia się w łaski jej przedstawicieli – jak dalece ma je w pogardzie, pokazuje scena, w której wyjaśnia profesorom w Cambridge, że „pan Mussabini jest pół-Arabem”, co oczywiście wywołuje ich oburzenie. Wartość ma wyłącznie pragnienie zaspokojenia własnej ambicji. Wszystko inne – poza wyzwaniem – jest mniej istotne lub całkiem nieważne.

Warto przy okazji zauważyć, że grający Abrahamsa Ben Cross był „twarzą” kina dziedzictwa lat osiemdziesiątych (potem rolę tę przejęła cała grupa znakomitych aktorów, takich jak Anthony Hopkins, Emma Thompson, Helena Bonham-Carter). Cross zdobył dużą popularność, grając w *Dalekich pawilonach*, serialu należącym do podnurtu *heritage*, jakim jest wspomniane już *Raj Revival*, czyli filmy pokazujące brytyjskie panowanie w kolonialnych Indiach. To właśnie w filmach z tego nurtu ujawniało się prawdziwie neokolonialne podejście – o czym może świadczyć sam fakt, że Indusa gra biały aktor, stając się istotnym argumentem dla przeciwników całego brytyjskiego kina dziedzictwa.

W *Rydwanach ognia* również w wypadku Liddela (z powodu pochodzenia jest on zresztą postacią podobnie marginalizowaną jak Abrahams) kraj jest zepchnięty na plan dalszy. Spojrzenie bohatera na patriotyzm bynajmniej nie wynika jednak z wewnętrznych szkocko-angielskich konfliktów (jest niewątpliwie lojalnym poddanym). Odsunięcie to dokonuje się wprost, Liddel musi bowiem dokonać pewnego istotnego wyboru związanego z wiarą. Jako żarliwy chrześcijanin i misjonarz, dodatkowo poddany presji ze strony siostry dewotki, pragnie „dzień święty święcić” i nigdy nie biega w niedzielę. Okazuje się jednak, że eliminacje w jego dyscyplinie – biegu na sto metrów, w którym jest zdecydowanym faworytem – wypadają właśnie wtedy. Liddel, motywowany nakazem sumienia, odmawia więc startu, mimo że naciskają na niego – mniej lub bardziej uprzejmie – nie tylko przedstawiciele władz brytyjskiego związku olimpijskiego, przerażeni perspektywą utraty „pewnego” medalu, ale i sam książę Walii. Znaczące jest oczywiście to, że – nieudanej – perswazji próbuje tu sam przedstawiciel monarchii. Mimo misyjnego zaangażowania Liddela w Chinach (gdzie się zresztą urodził) nie jest też tak, że jego religijność ukazano jako jedną z owych brytyjskich cnót fundujących wspaniałość Imperium. Oczywiście w tym świecie jest powszechnie akceptowana hierarchia, zaznaczona również w pertraktacjach z bohaterem: najpierw ojczyzna i Korona, potem wszystko inne. Patriotyzm i religijność, nawet jeśli ta druga wchodzi w skład tego pierwszego, nie są ani równoważne, ani zamienne. Co więcej, wiara Liddela ma charakter podobny do ambicji Abrahamsa – jest indywidualną, wewnętrzną siłą napędzającą bohatera, wypływającą z jego wnętrza, a nie ukształtowaną w toku edukacji, socjalizacji i wychowania. Wierze Liddela bliżej do jego biegania – bohater żywi przekonanie, że jedno i drugie jest znakiem Bożej łaski, startuje więc, by „uczcić Boga”, i zawsze w momencie przekraczania mety unosi głowę ku niebu. Inną dostrzeganą przez niego analogią między religią a sportem jest zawarty w nich obu egalitaryzm. Wszyscy, kobiety i mężczyźni, mają takie same szanse w bieganiu, podobnie jak są równi w oczach Stwórcy. Również Abrahams widzi w sporcie szansę na zaprzeczenie

społecznym hierarchiom i ustalenie nowych – nie dziedzicznych, lecz opartych na samodzielnie wypracowanych, indywidualnych zasługach. To ich postawa jest zapowiedzią przyszłości.

Duchowa postawa Liddela umożliwiła – jedyny w filmie – moment pozytywnego ukazania Amerykanina. Przed startem Scholz – najwyraźniej także żarliwym chrześcijanin – w geście solidarności daje Liddelowi kartkę ze wspierającym jego postawę cytatem z Ewangelii¹⁹. Jako jedyny w swej drużynie widzi też w Szkocie zagrożenie dla mierzącego się z nim Paddocka, ponieważ zdaje sobie sprawę, że kieruje nim coś, czego nie dostrzegają inni, skupieni jedynie na pomiarach wytrzymałości fizycznej i kwestiach właściwego rozłożenia sił w biegu.

Eric Liddel zdobywa jednak upragnione – przez siebie i przez innych – złoto olimpijskie. Jest to okazja, by uczcić prawdziwie piękny gest *fair-play*, współtworzący charakter lorda Lindsaya i pokazujący wszelkie uroki sportu sprzed epoki ścisłych regulaminów i zaawansowanej profesjonalizacji. Już podczas zawodów Lindsay oddaje bowiem „swoj” start na czterysta metrów Liddelowi, argumentując, że to Liddel ma większe szanse na tym dystansie niż on sam²⁰. Dla lorda najistotniejsza jest gra zespołowa, dobro drużyny, przyjaźń i lojalność. Zostało to zaznaczone już w pierwszej części filmu, podczas biegu uczelnianego w Cambridge. Początkowo ma startować tylko Abrahams, gnany ambicją bycia najlepszym studentem, i to od kilkuset lat. Jako drugi na linii staje jednak Lindsay – nie tyle jednak po to, by wygrać, ile by bardziej zmotywować Abrahamsa, dać mu przeciwnika, z którym mógłby się mierzyć i dzięki temu lepiej pobiec²¹. Dla Lindsaya sport jest więc swego rodzaju kaprysem, rozrywką, jednocześnie pozwalającą mu budować relacje międzyludzkie, pielęgnować przyjaźń, pokazywać bezinteresowność. Jest dżentelmenem, prawdziwym amatorem, czyli tym, którego pobudką są pasja i miłość. Dla niego to wszystko jest ważniejsze niż start w imię chwały Imperium, choć oczywiście tak zbudowany portret lorda ma na celu współtworzenie obrazu angielskiej wspaniałości. Może jest to wręcz celowe przeciwstawienie się, jakże częstemu, obrazowi gnuśnego, nadętego i zarozumiałego brytyjskiego arystokraty.

Konflikt ideologiczny

Rydwany ognia są dużo trudniejsze do jednoznacznej oceny proponowanej w nich ideologii niż inne filmy z nurtu *heritage*, takie jak wymienione dzieła Ivory’ego, a zwłaszcza *Raj Revival* (choć z odmiennych powodów). O ile w *Raj Revival* anglocentryzm i patriarchalizm, na których ufundowane było

¹⁹ W rzeczywistości to nie Scholz dał Liddelowi kartkę, lecz masażysta drużyny amerykańskiej.

²⁰ Naprawdę grafik biegów był znany wiele miesięcy wcześniej, Liddel podjął więc decyzję ze znacznym wyprzedzeniem, co pozwoliło mu odpowiednio się przygotować na dłuższy dystans.

²¹ W rzeczywistości bieg ten ukończył właśnie lord Burghley, na którym wzorowano postać Lindsaya.

Imperium, są promowane, o tyle Ivory konsekwentnie je podważa i krytykuje. Z kolei *Rydwanów ognia*, choć koncentrują się wyłącznie na mężczyznach, ich ambicjach i zmaganiach²², nie sposób jednoznacznie zaliczyć do grupy dzieł gloryfikujących epokę thatcherowską i wykorzystanych do podnoszenia patriotycznej świadomości podczas wojny o Malwiny-Falklandy (toczonej z Argentyną w 1982 roku)²³. Reżyser filmu, Hugh Hudson, i nagrodzony Oscarem scenarzysta, Colin Wellend, nie są bowiem całkiem konsekwentni w opiewaniu brytyjskich cnót – ani też w wytykaniu wad. Wydaje się jednak, że jednoznaczność w ocenie tego, co na ekranie, jest potrzebna jedynie w kontekście dyskusji o kinie dziedzictwa, nadal toczonej w odniesieniu do politycznych podziałów w Wielkiej Brytanii lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Oglądając film współcześnie, można widzieć w nim metaforę tamtych czasów, ale też od nich abstrahować, tęskniąc po prostu za epoką, gdy sport był sprawą heroiczną, gdy możliwe były gesty wielkie (jak ten Lindsaya) i polityczne (Abrahams zwycięża i jako sportowiec, i jako Żyd) – niekoniecznie zaś za „starą, dobrą Anglią”. Ponadto truizmem jest przecież stwierdzenie, że jedną z najważniejszych ról sportu jest budowanie plemiennej jedności i wzbudzanie patriotycznej dumy. Hudson i Wellend czynią to – bardziej dając się jednak porwać mitycznemu wręcz urokowi lekkoatletyki niż nacjonalizmowi – zastanawiając się jednocześnie nad ekskluzywnością kategorii narodu oraz funkcjonującymi w społeczeństwie mechanizmami wykluczania/włączania. Odbierając swojego Oscara, Wellend powiedział wprawdzie: „British are coming”, ale nie powiedział przecież: „British are perfect”.

Bibliografia

- Cashmore E., *Chariots of Fire: Bigotry, Manhood and Moral Certitude in an Age of Individualism*, „Sports in Society” 2008, t. 11, nr 2–3, s. 159–173, [online] <http://www.staffs.ac.uk/elliscashmore/articles/chariots_of_fire.pdf>, dostęp: 31.12.2013.
- Hall S., *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, w: *The British Cinema Book*, red. R. Murphy, London 2009.
- Higson A., *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*, Oxford 2003.
- Jagielski S., *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.
- Leniarski R., *Olimpijska Antygona*, „Książki” 2011, nr 3.
- Markowski M.P., *Postkolonializm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009.
- Monk C., *The British Heritage-film Debate Revisited*, w: *British Historical Cinema*, red. C. Monk, A. Sargeant, New York – London 2001.
- Said E., *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.

²² Było to zresztą zgodne z niepisaną maskulinistyczną regułą ówczesnych igrzysk, będących „wyłącznie męskim zmaganiem... z aplauzem pań jako nagrodą” (za: E. Cashmore, dz. cyt.).

²³ Tamże.

Streszczenie

Autorka prezentowanego tekstu omawia kwestię napięcia ideologicznego między post- i neoimperialnym podejściem do przeszłości Wielkiej Brytanii w tak zwanym kinie dziedzictwa – na przykładzie filmu Hugh Hudsona *Rydwany ognia* (1981). Kwestię tę analizuje w oparciu o wizerunek i rolę sportu oraz sportowców – film opowiada bowiem o starcie lekkoatletów na olimpiadzie w Paryżu w 1924 roku. Uwzględnia także stosunek bohaterów do własnej tradycji i kultury oraz sposób ukazania głównych rywali – przedstawicieli Wielkiej Brytanii i kolejnego globalnego imperium, Stanów Zjednoczonych.

Summary

***Chariots of Fire* and Neo-Imperialism in British Heritage Cinema**

The author focuses on ideological tensions between post- and neo-imperialism in depicting Great Britain's historical past in so-called heritage cinema (vintage movies), in particular in *Chariots of Fire*, directed by Hugh Hudson (1981). Since the movie's main subject is sport – the British runners in the Paris Olympics in 1924 – the image of sportsmen and sport itself becomes a key problem in relation to British culture and tradition, as well as relations with the English team's greatest rival, the new-born empire – the United States of America.