

Artur Piskorz

Wtedy i teraz : oglądając "Współlokatorki" Mike'a Leigh

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 8, 116-125

2012

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.

Artur Piskorz

Wtedy i teraz. Oglądając *Współlokatorki* Mike'a Leigh

Słowa kluczowe: Mike Leigh, symetria, kontrast, retrospekcja, kobiecość, męskość
Key words: Mike Leigh, symmetry, contrast, retrospection, femininity, masculinity

W pewnym sensie *Współlokatorki* (*Career Girls*, 1997) to „zapomniany” film Mike'a Leigh. Kameralna, niespełna dziewięćdziesięciminutowa opowieść nakręcona w pięć tygodni z udziałem garstki aktorów zajmuje mało eksponowane miejsce w filmografii artysty. *Współlokatorki*, oglądane w kontekście całej twórczości M. Leigh, sprawiają wrażenie katalogu stylistycznych chwytów i dramaturgicznych rozwiązań charakterystycznych dla tego reżysera, zaś nieczęste dla tego twórcy zastosowanie retrospekcji w warstwie narracyjnej wrażenie to jeszcze potęguje.

Wspomniana typowość łączy się przede wszystkim ze skłonnością Leigh do operowania z jednej strony symetrią, a z drugiej kontrastem. Dotyczy to zarówno narracji, jak i sposobu obrazowania. *Współlokatorki*, niejako wbrew ich „zapoznanemu” statusowi w filmografii reżysera, wydają się utworem mogącym służyć jako rodzaj artystycznej matrycy tego autorskiego kina. W niniejszym szkicu proponuję spojrzenie na narracyjną strukturę filmu ufundowaną na zderzeniu terażniejszości z przeszłością oraz zastosowaniu narracyjnej symetrii i kontrastu, jednocześnie biorąc pod uwagę wykorzystane przy tym środki artystyczne, jak sposób filmowania, wykorzystanie koloru, gra aktorska i muzyczna ilustracja.

Obydwa wątki narracyjne opowieści zostały ulokowane na równoległych płaszczyznach czasowych: współczesnej i retrospektywnej. *Współlokatorki* to jedyny film Leigh, w którym retrospekcja odgrywa rolę narracyjnego budulca, co – według samego reżysera – stanowi w dużej mierze wynik zbiegu okoliczności. Jak sam mówi,

standardowa procedura w wypadku wszystkich moich filmów jest taka, że lokujemy się w jakimś momencie życia danej postaci, a następnie rekonstruujemy całe lata jej życiorysu, dochodząc do współczesności. Wówczas zakotwiczam historię, która zawsze rozgrywa się w terażniejszości. [...] Podobnie było w wypadku *Współlokatorek*, kiedy konstruowaliśmy sposób życia Hannah i Annie sprzed dekady. Zazwyczaj robimy to wszystko po to, aby potem jedynie okazjonalnie czynić wycieczki do przeszłości w filmie, którego akcja rozgrywa się w terażniejszości. Ale wówczas przyszedł mi do głowy pomysł, że film może

mieć taką podwójną narrację: teraz i w przeszłości. Gdy sobie to uświadomiłem, wówczas pojawiło się wiele nowych możliwości¹.

I tak wątek współczesny został osadzony w stolicy Wielkiej Brytanii w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, zaś część retrospektywna rozgrywa się sześć lat wcześniej. Annie przyjeżdża na weekend do Londynu, aby po sześciu latach niewidzenia się odwiedzić Hannah – przyjaciółkę z czasów studenckich, z którą wówczas dzieliła mieszkanie. Obie kobiety to singielki około trzydziestki. Prowadzone przez nie rozmowy dotyczą ich współczesnej sytuacji, przeplatając się ze wspomnieniami na temat studenckiej przeszłości. Kiedy się poznały, Annie studiowała psychologię, a Hannah literaturę angielską. Częściowo pod wpływem wspomnień, a częściowo w wyniku spontanicznej decyzji, przyjaciółki odwiedzają znajome z przeszłości miejsca oraz przypadkowo spotykają osoby bliskie im w czasach studenckich. Adrian, z którym romansowała Hannah, a do którego wzdychała Annie, okazuje się zadowolonym z siebie agentem nieruchomości. Ricky, który już na studiach zdradzał objawy psychicznego niezrównoważenia, objawia się jako wyraźnie cierpiący na chorobę psychiczną mężczyzna. Dawna koleżanka, z którą dzieliły przez pewien czas mieszkanie, mija je bez słowa, uprawiając w parku jogging.

Sekwencja otwierająca film zdaje się stylistycznym zaprzeczeniem formuły charakterystycznej dla kina Mike'a Leigh: pędzący pociąg, stłumiony stukot kół, siedząca w komfortowym fotelu Annie, zieleń łąk migająca za oknem... Elegancko ubrana kobieta przegląda kolorowy magazyn i uśmiecha się do własnych myśli. Na stole torebka, obok plastikowy kubek z kawą, opakowanie po batonie Twix. Wszystko zamknięte w kadrze wypełnionym przestrzenią i powietrzem. Wrażenie, jakby zaszła pomyłka i rozpoczął się film jakiegoś innego reżysera. Intensywność kolorów jest tak uderzająca, że daje się przyrównać jedynie do ich eksplozji, która pojawiła się w kinie Leigh dopiero całą dekadę później, w *Happy-Go-Lucky*, czyli *co nas uszczęśliwia* (*Happy-Go-Lucky*, 2008). Barwność tej sceny wzmacnia zestawienie jej z sekwencją, która rozgrywa się w przeszłości, stanowiąc podstawowy element ikonograficznego kontrastu.

Annie jedzie pociągiem z północy na południe Anglii, do Londynu. Podobnie jak we wcześniejszym o cztery lata filmie *Nadzy* (*Naked*, 1993), przybysz z północy kraju spędza kilka dni w wielkim mieście, i – podobnie jak w tamtym filmie – powraca na północ². Wektor podróży nie jest przypadkowy. Społeczno-polityczne zróżnicowanie na mieszkańców angielskiego południa (czytaj: Londynu i okolic) oraz angielskiej północy zawsze odgrywało istotną rolę w brytyjskim społeczeństwie. Północ była – i pozostaje – obszarem kraju tradycyjnie kojarzonym z przemysłem ciężkim. W mentalności Anglików z brytyjskiego południa przybysz z północy jest kojarzony z innym (podgatunkiem człowieka, z kimś mniej okrzesanym i obcym.

¹ *Mike Leigh on Mike Leigh*, red. A. Raphael, London 2008, s. 282.

² S. O'Sullivan, *Mike Leigh*, Illinois 2011, s. 83.

Podróż na południe oznacza nie tylko migrację za pracą i lepszym życiem w stolicy, ale także wystawienie się na inny rodzaj kulturowego i emocjonalnego doświadczenia. Dla „tych z południa” ci „z północy” zawsze byli jacyś inni. Dla powracającej do Londynu Annie ów „kulturowy szok” okaże się mniej intensywny, ale symboliczne znaczenie kierunku jej podróży pozostanie.

Wspomniany wyżej sposób obrazowania w sekwencji otwierającej film zasadniczo kontrastuje z wydarzeniami ułożonymi w przeszłości. Sceny rozgrywające się współcześnie wypełnia światło i przestrzeń. Przeważają pastelowe, ale wyraziste kolory. Plany ogólne dominują nad zbliżeniami, bohaterowie nie „duszą się” w kadrze, lecz poruszają się swobodnie, z pewnością siebie, jakby opanowali indywidualną trajektorię przemieszczania się i niewchodzenia w konflikt z innymi postaciami w walce o „życiową przestrzeń” wewnątrz kadru. Sprawiają wrażenie, jakby byli pozbawieni pewnej potencjalności „stawania się”, krocząc po wytyczonej już ścieżce własnego życia i świadomie dokonując wyborów. Stąd zapewne bardziej statyczne, „zachowawcze” ujęcia kolejnych scen w sekwencji współczesnej, w której plany ogólne przechodzą w zbliżenia. Kamera pokazuje twarze, na których częściej gości uśmiech, a nie pełen napięcia grymas czy nerwowy tik, jak w części retrospektywnej.

Część retrospektywna natychmiast uderza swą monochromatycznością, wypraniem z kolorów, monotonią barw. Rzeczywistość jest skąpana w stalowych odcieniach błękitu, w szarościach, w jednostajnych, burych kolorach. Kręcone z ręki ujęcia budują atmosferę niepokoju, rozedrgania i niestabilności. Mnogość zbliżeń konstruuje klaustrofobiczną przestrzeń, tworząc wrażenie osaczenia bohaterów przez otaczającą rzeczywistość, zamknięcia ich we własnym świecie, skoncentrowania na własnym wnętrzu bez poświęcania uwagi otoczeniu. Nerwowość wzmacniają krótkie ujęcia, gwałtowne cięcia, przekrzywione kadry, skupienie na detalu i szczególe. Wszystko to sprawia wrażenie „punktowego” strukturyzowania przestrzeni, jakby składała się ona jedynie z izolowanych, wzajemnie niepowiązanych fragmentów.

Współlokatorki łączy z *Nagimi* także sposób operowania kolorem czy technika filmowania. Leigh podkreśla, że

sceny współczesne zostały nakręcone w podręcznikowy sposób i nasycone pełnią kolorów na taśmie 35 mm. Część retrospektywna została nakręcona kamerą z ręki na taśmie 16 mm z wykorzystaniem procesu *bleach bypass*, który zastosowaliśmy także w *Nagich*. Dało to bardzo interesujący efekt³.

Natomiast w sposobie filmowania współczesnej i retrospektywnej części *Współlokatorek* wybór właściwej strategii jest, według reżysera, odpowiedzią na pytanie:

³ *Mike Leigh on Mike Leigh*, dz. cyt., s. 282.

czy jest to ujęcie postaci znajdującej się w jakimś pomieszczeniu, czy też jest to ujęcie pomieszczenia, w którym znajduje się dana postać? [...] To dwie zupełnie różne rzeczy. Czy mówimy coś na temat cech danego pomieszczenia, czy też mówimy coś o samej postaci znajdującej się w tym pomieszczeniu?⁴

Mając w pamięci tę wypowiedź, można wnioskować, że realizując sekwencję współczesną we *Współlokatorkach* reżyser chciał zarejestrować „pomieszczenie wraz ze znajdującymi się w nim postaciami”, zaś w części retrospektywnej koncentrował się na „postaciach znajdujących się w jakimś pomieszczeniu”.

Tego rodzaju różnicowanie w obrazowaniu można interpretować jako próbę wizualnego oddania dwóch odmiennych stanów świadomości bohaterek. Jednostajna kolorystyka sekwencji retrospektywnej klóci się ze stereotypowym wyobrażeniem młodości jako dynamicznego, wielobarwnego i beztroskiego okresu życia. Leigh, jakby wbrew powszechnemu przekonaniu, że to młodość jest zawsze ciekawsza i bardziej kolorowa od wieku dojrzałego, pokazuje coś wręcz przeciwnego: młody człowiek jest zbyt niedojrzały, aby zobaczyć i docenić subtelność oraz wielości odcieni i barw otaczającego świata, i dopiero przekroczenie granicy dorosłości umożliwia dostrzeżenie jego wielowymiarowości i wielobarwności. Niczym Annie, dla której oglądany po latach nieobecności Londyn „wygląda tak samo, ale sprawia inne wrażenie”. Zapewne przez sześć lat jej nieobecności miasto niewiele się zmieniło, tym niemniej przez bohaterkę jest odbierane zupełnie inaczej. Studentka i dojrzała kobieta odmiennie spoglądają na te same miejsca, których wspomnienie zniekształcił wpływ czasu, które nabrały innego kolorytu, których obraz w pamięci zatarły bądź wypaczyły kolejne doświadczenia i przeżycia, na nowo kształtujące sposób patrzenia i odbioru otaczającego świata. Dlatego też Annie i Hannah spotkają się w rzeczywistości „takiej samej, choć innej”.

Kontrastowy charakter obydwu sekwencji dodatkowo podkreśla ścieżka dźwiękowa. Części retrospektywnej towarzyszy rockowa muzyka popularnego w latach osiemdziesiątych, a wyrosłego z punkowej stylistyki zespołu The Cure. Wykrzyczane utwory zespołu wpisują się pulsującym rytmem w rozedrganą rzeczywistość studenckich lat Hannah i Annie. Utwory grupy znalazły się na ścieżce dźwiękowej głównie dlatego, że muzycy okazali się fanami twórczości reżysera i wyrazili zgodę na bezpłatne wykorzystanie ich twórczości⁵. Zapewne dlatego tak uderzające wrażenie robi muzyczne tło sekwencji współczesnej. W zderzeniu z rockowym brzmieniem The Cure fragmenty filmu pełne łagodnych rytmów smooth jazzu i nastrojowej, soulowej wokalizy zdają się sugerować, że młodzińczy okres „burzy i naporu”, manifestujący się muzycznym gustem, bohaterki mają już za sobą.

⁴ S. Tobias, *Mike Leigh Interview*, [online] <<http://www.avclub.com/articles/mike-leigh,14323/>>, dostęp: 12.06.2012.

⁵ *Mike Leigh on Mike Leigh*, dz. cyt., s. 280.

Uwidaczniają się także różnice zarówno w relacjach między głównymi bohaterkami, jak i w ich zachowaniu. Pewna gwałtowność interakcji charakteryzująca czasy studenckie była podszyta nierzadko bolesną bezpośredniością i brakiem delikatności. Wystarczy wspomnieć uwagi Hannah pod adresem wyglądu Annie. W rozmowach wyczuwało się zaczeźność, chęć postawienia na swoim, stałą gotowość do słownej utarczki. Po latach złościwości i napięcia odeszły. Hannah, witając Annie na dworcu King's Cross, komplementuje jej wygląd. Obie kobiety zamieniły buntowniczy, bezkompromisowy i awangardowy styl czasów studenckich na mainstreamowy sznyt tytułowych „kobiet kariery”.

Kontrast podkreśla także aktorska gra. Sean O'Sullivan zauważa, że w części retrospektywnej

zostajemy wystawieni na zdumiewający ciąg tików i manieryzmów w wykonaniu Lyndy Steadman i Katrin Cartlidge, grających role Annie i Hannah, podczas gdy Kate Byers jako Claire daje coś w rodzaju popisu normalności, siedząc i obserwując, i uśmiechając się krzywo od czasu do czasu do niczym widz oglądający duet aktorek komediowych. Tym, co odróżnia *Współlokatorki* od wcześniejszych przykładów pozornej aktorskiej niezborności [w filmach Mike'a Leigh – A.P.] [...] jest fakt, że to, co manieryczne i realistyczne [...] jest wykorzystane nie po to, aby odróżnić jedną postać od innej; w przypadku *Współlokatorek* te same bohaterki przemieszczają się między tym, co manieryczne i co realistyczne. Innymi słowy, Annie i Hannah funkcjonują w tym filmie jako naprzemienne stylizowane i uprawdopodobniane w dwóch różnych wcieleniach⁶.

Tiki i manieryzmy Annie i Hannah w części retrospektywnej budzą skojarzenia z aktorską manierą obecną w filmach z wcześniejszego okresu w twórczości Leigh: przerysowane gesty bohaterów wtrąconych w stan niemal histerycznego rozedrgania i emocjonalnego rozchwiania, idiosynkrazje ich zachowania wyniesione do drugiej, czy wręcz trzeciej, jak w wypadku Ricky'ego, potęgi. Jeśli nawet znajduje to swoje dramaturgiczne uzasadnienie, to zdecydowanie ociera się o przerysowanie czy zwyczajne aktorskie przeszarżowanie. Leigh odpiera te zarzuty, twierdząc, że w części retrospektywnej Hannah nie jest sobą, że po prostu gra, „wymyśla” samą siebie, że jest zbyt młoda, aby wiedzieć, kim jest, wobec czego odgrywa jedną z możliwych ról⁷. Takie wyjaśnienie wydaje się dość prawdopodobne. W młodości człowiek wchodzi w różne role i zakłada różne maski. Podświadomie konstruuje różne wersje własnej osobowości, nie będąc pewien, która z nich stanie się tą dominującą. Jednocześnie trudno uciec od refleksji, że w tym wypadku ta przesadność gestów i zachowań niebezpiecznie ciąży ku karykaturze, a przez to zmienia bohaterów w kukiełki, których fizyczność, rozmaite gesty, grymasy, jąkanie się i wymachiwanie rękami bardziej odpycha, niż przyciąga uwagę.

⁶ S. O'Sullivan, dz. cyt., s. 86.

⁷ *Mike Leigh on Mike Leigh*, dz. cyt., s. 281.

Wątpliwości rodzą się także w innej kwestii. Chociaż Hannah i Annie spotykają się ponownie zaledwie po upływie sześciu lat, wydaje się, że minęła cała epoka. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że te pół tuzina lat nie tylko znacząco wpłynęło na wygląd bohaterek, ale także na ich zachowanie i poglądy. Żadna z nich nie odczuwa już potrzeby odgrywania roli, wcielania się w kogoś innego. Gestykulacja jest pozbawiona dawnej nadmiernej ekspresywności, zniknęła większość tików i spazmów, a dialogów nie wypełnia już napastliwa agresja i zaczepność. Zachowanie obu kobiet stało się bardziej konwencjonalne albo bardziej zwyczajne. Ta zmiana w ich zachowaniu uwidacznia się tym bardziej w trakcie przypadkowego spotkania z Rickiem. Już w części retrospektywnej zdradzał on objawy jeśli nie psychicznego niezrównoważenia, to z pewnością borykania się z poważnym problemem emocjonalnym. Od biedy mógł jeszcze uchodzić za kogoś określonego mianem *freak*, outsidera, osobę emocjonalnie chwiejną i skonfliktowaną z samą sobą. Ekscentryzm jego zachowania w sekwencji współczesnej nie tylko potwierdza wcześniejsze przypuszczenia, ale wręcz skłania do refleksji, że Ricky boryka się z zasadniczym problemem psychicznym i wpływ czasu jedynie pogorszył jego stan. Tym, co zaskakuje, jest fakt, iż obie bohaterki uświadamiają to sobie dopiero po wielu latach. Wszystkie te zmiany być może dają się logicznie uzasadnić, ale w połączeniu z nieprawdopodobieństwem szeregu innych narracyjnych koincydencji odsłaniają pewne słabości scenariusza.

Narracyjne rozbieżności na dwie płaszczyzny czasowe, dwie konwencje kolorystyczne oraz dwa typy muzycznej ilustracji to najbardziej oczywiste przykłady konstrukcyjnej symetrii obecnej w filmie. Do symetrii cechującej się podobieństwem elementów można zaliczyć imiona bohaterek, Annie i Hannah, które brzmią (i wyglądają) niemal identycznie. Przykładem kontrastu służyć będzie natomiast wygląd i charakter kobiet: Hannah jest wysoką, długowłosą brunetką, zaś Annie stosunkowo drobną, krótko ostrzyżoną blondynką. Hannah to ekstrawertyczka, wypowiada swoje opinie bezkompromisowo i zdecydowanie, lubi słowne gierki i kalambury („Are you Mr Lance by any chance?” – pyta agenta nieruchomości). Jest osobą twardo stąpającą po ziemi i niepoddającą się złudzeniom. Dynamiczna i samodzielna, zdecydowanie bardziej krytycznie nastawiona do rzeczywistości, wie, że może liczyć tylko na siebie. Annie to jej przeciwieństwo: nieśmiała, wycofana i nazbyt emocjonalnie reagująca na otoczenie. W wieku trzydziestu lat w dalszym ciągu mieszka u swojej matki i z obawą myśli o usamodzielnieniu się, lękając się podejmowania ważnych życiowych decyzji.

Obydwie kobiety łączy dramatyzm przeżyć z dzieciństwa. I znowu – o ile doszukiwać się tutaj można „symetryczności” czy wspólnoty przeżycia (ojciec jednej i drugiej zostawił rodzinę, kiedy bohaterki miały osiem lat) – o tyle, prawem kontrastu, dzieli je stosunek do własnych matek:

Annie: – Jestem za bardzo uzależniona od swojej matki.

Hannah: – Moja matka jest za bardzo uzależniona ode mnie⁸.

Annie otwarcie przyznaje się do poczucia braku samodzielności, uzależnienia od czegoś lub kogoś. Zazdrości przyjaciółce jej pewności siebie i życiowej niezależności. Wyznanie natychmiast spotyka się z ripostą Hannah: „Tyle że ja nie miałam specjalnie wyboru, prawda?”. Twarda postawa wobec życia jest w mniejszym stopniu wynikiem jej świadomego wyboru, a bardziej koniecznością. Być może ona, w skrytości ducha, zazdrości Annie, że tej jest w jakiś sposób łatwiej, że ma inne problemy, że omijają ją troski, z którymi musi mierzyć się Hannah. Te dwie różne postawy przekładają się także na sposób postrzegania przez bohaterki ich codzienności. „Masz wszystko, czego ci potrzeba” – stwierdza Annie, zachwycona londyńskim mieszkaniem Hannah. „Nie powiedziałabym” – natychmiast ripostuje przyjaciółka.

Interakcja bohaterek sprawia wrażenie, jakby przeglądały się w samych sobie niczym w zwierciadle, na przemian dostrzegając pozytywne cechy tej drugiej, jednocześnie ignorując własne zalety. Hannah, bezustannie wyrażając swoją krytykę, ociera się o malkontenctwo. Równocześnie emanuje pewnością siebie, życiowym zahartowaniem, dystansem do rzeczywistości i brakiem skłonności do rozczulania się nad sobą. Przeciwnie Annie, która jest w swych osądach znacznie ostrożniejsza, starając się w każdej sytuacji dostrzec coś pozytywnego. Wydaje się jakby uczulona na życie, wobec którego nie potrafi wytworzyć żadnej bariery ochronnej. Znajduje to swój wyraz zarówno w jej neurotycznym zachowaniu, jak i w zewnętrznym wyglądzie. Annie, w sekwencji retrospektywnej, zmaga się z egzemą na policzku, którą bezskutecznie stara się ukryć, przekrzywiając głowę i zapuszczając włosy. Uważa, że przypadłość czyni ją nieatrakcyjną w oczach mężczyzn. Dodatkowo cierpi na lęk wysokości, ma alergię na mleko (herbata bez mleka? Jakie to nieangielskie!), zaś bujanie się w hamaku wywołuje u niej zawroty głowy. Także skłonność do alkoholu i papierosów jedynie podkreśla bezradność czy brak silnej woli. Emocjonalnie krucha i charakterologicznie chwiejna, Annie zdaje się być szczególnie podatna na wszelkie możliwe przypadłości.

Po premierze filmu *Nadzy* Leigh spotkał się nie tylko z uznaniem odbiorców i krytyki. Przez długi czas reżyser musiał również odpierać powtarzające się raz za razem zarzuty o mizoginię wpisaną jakoby w treść filmu. Środowiska feministyczne wysnuły prosty wniosek, że skoro filmowy bohater traktuje kobiety w taki, a nie inny sposób, to nie stanowi to nic innego, jak tylko wyraz negatywnego stosunku do kobiet samego reżysera. Gdyby przyjąć podobnie absurdalny sposób myślenia w wypadku *Współlokatorów*, wówczas film powinien wywołać lawinę oskarżeń o mizoandrię, gdyż wszyscy mężczyźni, których napotykają na swej drodze Hannah i Annie, to karykatury męskości. *Współlokator*ki są filmem dla mężczyzn bezlitosnym.

⁸ Wszystkie cytaty dialogów pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.

Zakładając, że postacie Hannah i Annie, przy wszystkich różnicach ich wyglądu i charakteru, tworzą komplementarną wersję kobiecości, to ich męskimi odpowiednikami będą filmowe postacie Adriana i Ricky'ego.

Obydwaj mężczyźni to koledzy Hannah i Annie z okresu studiów. Ricky sprawia wrażenie wrażliwego i inteligentnego, ale te pozytywne cechy przytłacza jego niezorganizowana i chaotyczna osobowość. Ricky to życiowa fajtłapa, słoń w składzie porcelany, osoba, którą można przy sporej dozie dobrej woli uważać za miłą i pewnie polubić, ale z którą bardzo trudno żyć na co dzień. Zachowanie Rickiego ma w sobie cechy przerysowania, naddatku. Przesadna gestykulacja, zacinalanie się, natrętne tiki, niechłujny wygląd i otyłość nie zachęcają do bliskości. Kumulacja ruchów, nad którymi nie panuje, w połączeniu z nerwowymi tikami budzi irytację i zniecierpliwienie. Kwintesencją jego zachowania jest scena, w której wchodząc spóźniony na wykład, usilnie stara się nie wzbudzać uwagi, nie przeszkadzać, ale równocześnie swą niezdarnością wywołuje tyle hałasu i zamieszania, że nie sposób go nie zauważyć – miast zająć pierwsze wolne miejsce na sali, z uporem przeciska się między rzędami. Ricky wydaje się dotknięty społecznym autyzmem: niewłaściwie ocenia reakcje otoczenia bądź ich w ogóle nie dostrzega, funkcjonując w mentalnym zawieszeniu między całkowitym wycofaniem a nadwrażliwością. I kiedy niezdarnie usiłuje wyrazić swoje uczucia w stosunku do Annie, nie wzbudza tym w niej żadnego entuzjazmu. Odrzucony, zamyka się w sobie.

Poczucie zranienia, ale i pograżanie się we własnym, zamkniętym świecie przekłada się na agresywną postawę wobec obu przyjaciółek, kiedy te odwiedzają go w jego rodzinnym mieście. Ricky nie cieszy się z wizyty, interpretując ją jako próbę naigrywania się z okazanej kiedyś słabości. Ostatecznie Rickiego nie sposób traktować jako osoby poczytalnej. Kiedy w sekwencji współczesnej Hannah i Annie niespodziewanie spotykają go na schodach prowadzących do kamienicy, w której wynajmowały w przeszłości pokój, mężczyzna siedzi skulony, trzymając w rękach ogromnego pluszowego słonia. Prezentuje sobą żaloszny widok, nie potrafi się wysłowić, sprawia wrażenie ducha z przeszłości nawiedzającego miejsce znane bohaterkom z minionych lat. Wyznanie, które czyni („Jestem niczym sawant idiota, tyle że nie wiem jeszcze, jakim jestem sawantem”), jedynie potwierdza jego niezrównoważenie.

Z kolei Adrian – całkowite przeciwieństwo Rickiego – to w czasach studenckich obiekt westchnień obu kobiet. Bardziej atrakcyjny, ale równocześnie mniej inteligentny, mniej interesujący jako człowiek. Wie, że podoba się kobietom i skrupulatnie to wykorzystuje. Początkowo adoruje Hannah, by potem, bez skrupułów, wdać się w romans z Annie. Nie ukrywa przy tym, że znajomość z obiema kobietami traktuje przelotnie i zabawowo. W jednej ze scen, wychodząc z sypialni Hannah, natychmiast zaczyna podrywać Annie. Otwarciem deklaruje, że nie zamierza wiązać się z żadną z kobiet na dłużej, epatując bezceremonialnością i brakiem taktu. Po czułym pocałunku z Annie natychmiast wygłasza swe credo: „Wagina. Fajnie ją

odwiedzić, ale nie sposób zamieszkać tam na stałe”. Adrian traktuje kobiety instrumentalnie, niczym playboy, dla którego każda okazja sprawienia sobie przyjemności jest dobra.

W trakcie spotkania po sześciu latach z Hannah i Annie zachowanie Adriana jedynie potwierdza słuszność osądu z przeszłości. Nie tylko nie rozpoznaje obu kobiet (co w mniejszym stopniu wynika ze zmian w ich wyglądzie, a raczej zaświadcza o ewidentnych potknięciach w scenariuszu), ale również niewiele pamięta z przeszłości. Zapewne ma za sobą wiele podobnych przelotnych związków, a Hannah i Annie to zaledwie część jego „kolekcji”. Ku zaskoczeniu kobiet, i wbrew deklaracjom z przeszłości, Adrian jest żonaty i ma dzieci. Wydaje się bezrefleksyjny, cyniczny, pusty. Konsument efektów społecznej i ekonomicznej polityki rządu Margaret Thatcher?

Nazwisko byłej brytyjskiej pani premier nie padło przypadkowo. Choć Mike’a Leigh trudno określić jako twórcę kina stricte politycznego, to niewątpliwie jego ideowe preferencje ujawniają się w różnej formie w większości filmów. Co prawda, lewicowe inklinacje Leigh nie zmieniają na szczęście jego filmów w propagandowe agitki, ale antykonserwatywne sentymenty pozostają w jego utworach wyraźnie obecne. *Współlokatorki* są przykładem filmu, którego narrację, niczym wstrząsy wtórne, punktuje post-Thatcherowskie aluzje, odsyłające to traumy wywołanej dekadą rządów Żelaznej Damy. I być może dlatego Leigh nie mógł sobie odmówić satysfakcji wymierzenia kuksańca konserwatystom, którzy w roku premiery filmu oddawali władzę po 18 latach dzierżenia steru rządów. Jakże inaczej interpretować sekwencję filmu, w której obie bohaterki, spontanicznie odpowiadając na prasowe ogłoszenie, oglądają przeznaczone na sprzedaż mieszkanie pana Evansa? To bardzo zabawny, choć ewidentnie przeszarżowany fragment filmu. Evans, jako jeszcze jedna wariacja na temat męskości, nie ma niczego interesującego do zaoferowania, a raczej funkcjonuje jako archetyp Thatcherowskiego „nowego człowieka”: na oko trzydziestoletni yuppie, zainteresowany jedynie zarabianiem pieniędzy i hulaszczym trybem życia. Evans jest karykaturą człowieka. Kimś, kogo nie sposób do końca brać poważnie. Śmieszny, a przy tym całkowicie pozbawiony poczucia humoru. Miotający seksistowskie uwagi pod adresem obu kobiet, otumaniony alkoholem i narkotykami, jest aż nadto łatwym obiektem kpín. Leigh wynosi Evansa do symbolu thatcheryzmu, czyniąc z niego ucieleśnienie konserwatywnych rządów, które wmówiły obywatelom, że należy się bogacić i używać życia. Hedonistyczny yuppie jawi się niczym oszalały na punkcie konsumpcji nieokrzesany samiec, pragnący mieć wszystko w zasięgu swej ręki i zakładający, że wszystko jest do kupienia. Karykatura zawiera w sobie jakiś element prawdy, ale w tym wypadku postać Evansa kreślona jest nazbyt grubą kreską. Ani on, ani jego luksusowy apartament nie wzbudzają zarówno entuzjazmu, jak i zainteresowania bohaterek.

Epizod w mieszkaniu Evansa stanowi rodzaj narracyjnego „naddatku”. Evans jest postacią pojawiającą się jedynie w wątku współczesnym.

W pewien sposób zaburza to symetrię struktury, choć można uznać, że zostaje częściowo zrekomensowane przelotnym spotkaniem bohaterek z Claire. Ta ostatnia, ze słuchawkami na uszach, przebiega tuż obok Hannah i Annie w parku, nieświadoma ich obecności. Jak wcześniej Adrian i Ricky, tak i Claire pojawia się niespodziewanie niczym duch z przeszłości, przywołując falę wspomnień. Jej obecność dopełnia narrację, domyka krąg retrospekcji, wzmacnia symetrię (trzy kobiety, trzech mężczyzn).

Ostateczne jednak domknięcie następuje w chwili, kiedy Hannah zostaje się z przyjaciółką na dworcu King's Cross. Obydwie kobiety mają za sobą sentymentalną podróż w przeszłość, dzięki której terażniejszość odsłania swe nieco inne oblicze. Młodość definitywnie staje się zamkniętym rozdziałem. Wyprawa śladami wspomnień kończy się w nostalgicznej tonacji, w stanie zadumy i zawieszenia. Pozostaje świadomość końca kolejnego etapu w życiu i ostatecznego wkroczenia w dorosłość.

Współlokatorki (Career Girls)

Wielka Brytania, 1997 (87 min)

reżyseria: Mike Leigh
 scenariusz: Mike Leigh
 zdjęcia: Dick Pope
 montaż: Robin Sales
 scenografia: Eve Stevart
 muzyka: Marianne Jean-Baptiste/Tony Remy
 dźwięk: George Richards
 producent: Simon Channing Williams
 wytwórnia: Channel Four Films/Matrix Films/Thin Man Films
 obsada: Katrin Cartlidge (Hannah), Lynda Steadman (Annie), Kate Byers (Claire), Mark Benton (Ricky), Andy Serkis (pan Evans), Joe Tucker (Adrian) i in.

S u m m a r y

Now and then. Watching Mike Leigh's *Career Girls*

This article concentrates on the description of film narration based on the effect of symmetry and contrast. These two elements are also present in the filming style and the use of color and acting. The author argues that the creative use of such artistic means by the filmmaker contributes to the deepening of the psychological portrait of the on-screen characters.