



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Złamana Brytania". Pejzaż konfliktów społecznych w kinie brytyjskim XXI wieku

Author: Wojciech Sitek

Citation style: Sitek Wojciech. (2017). "Złamana Brytania". Pejzaż konfliktów społecznych w kinie brytyjskim XXI wieku. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Europy" (S. 49-76). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wojciech Sitek

„Złamana Brytania” Pejzaż konfliktów społecznych w kinie brytyjskim XXI wieku

W *Leo ostatnim* (*Leo the Last*, 1970), filmie poruszającym problematykę społeczną, jednak sytuującym się poza nurtem realizmu społecznego, John Boorman przedstawił surrealistyczną wizję buntu wymierzonego w symbole arystokracji. Wywodzący się z klasy posiadającej protagonista wraz z przedstawicielami londyńskiego gminu prowadzi do upadku miejscową elitę, do której sam przecież należy. Niczym tytułowy bohater filmu *Billy Kłamca* (*Billy Liar*, reż. John Schlesinger, 1963), Leon neguje swoją pozycję i realizuje osobliwą wizję przewrotu. Schizofreniczny akt sprzeciwu krejusza wobec współtworzonej wyższej warstwy społecznej nie tylko stanowi materializację przekonania o niemożności przeformułowania istniejącego systemu społecznego, lecz także wyraża absurdalność wszelkich ludzkich konfrontacji, które w ostatecznym rozrachunku skutkują wyłącznie umocnieniem obowiązującego porządku.

Starcie wykolejonych elit i nieetycznie postępującego ludu budzi przy tym ambiwalentne odczucia. Podobnie jak w twórczości Tony’ego Richardsona, a zwłaszcza w inicjującym nurt Młodych Gniewnych filmie *Miłość i gniew* (*Look Back in Anger*, 1959), zaprezentowane przez Boormana wydarzenia jawią się niczym bezsensowne i niewiele znaczące akty oporu¹. Choć więc w *Leo ostatnim* przyjmuje się – wzorem realizacji opartych na nurcie realizmu społecznego – antyburżuazyjną optykę, to nastroje towarzyszące ludowemu przewrotowi dalekie są od optymizmu. Pomimo

¹ Zob. A. MAJER: *Tony Richardson: psotnik kina*. W: *Autorzy kina europejskiego V*. Red. A. HELMAN, A. PITRUS. Kraków 2009, s. 193.

podjętych przez Leo i towarzyszącego mu tłumowi działań ukonstytuowanych „podział ludności na klasę wyższą i niższą [który – W.S.] z grubszą odpowiada dawnemu podziałowi na zwycięzców i zwyciężonych”², pozostaje niezachwiany³. W *Leo ostatnim* porządek społeczny nie ulega destabilizacji, gdyż niezmiennie okazują się narzędzia służące utrzymywaniu społecznej hierarchii, wśród których gwałt i przemoc wciąż odgrywają kluczową rolę w budowaniu dobrobytu grup uprzywilejowanych⁴. Jedynymi następstwami buntu są wahania w ocenie moralnej słuszności postępowania Leo oraz chwilowe rozchybotanie *status quo* w relacjach mas i wpływowych prominentów.

Komentujący drugą falę brytyjskiego realizmu społecznego *Leo ostatni* okazał się obrazem symbolicznym, niosącym – paradoksalnie najbardziej dosłownie – „odbicie społecznej stagnacji”⁵, o którym mówił Lindsay Anderson w kontekście kulturowego oddziaływania kina. Boorman zasugerował, że awantura wokół „kuchennego zlewu” nie przynosi recepty na liczne aberracje struktury społecznej. W *Leo ostatnim* rewolucja – w założeniach niwelująca różnice klasowe – nie jest przecież następstwem pogłębionej świadomości politycznej, lecz stanowi wyraz konformizmu przedstawicieli społecznych nizin, żądnych sensacji i taniego widowiska. Symbolicznym odzwierciedleniem społecznych niepokojów okazuje się widowiskowe zachwianie spójnością miejskiego pejzażu. Dotychczasowy porządek rozpada się wraz z arystokratyczną rezydencją, która wyznaczała niegdyś opresyjne centrum dzielnicy. Ponure gruzowisko, na które tłum spogląda otepiale i bezrefleksyjnie, nie niesie jednak nadziei na odmianę losu mieszkańców londyńskiego slumsu. Ostatecznie, kiedy na uwagę to-

² J. SZACKI: *Historia myśli socjologicznej*. T. 2. Warszawa 1983, s. 412.

³ Na marginesie głównego wątku fabularnego pojawia się w *Leo ostatnim* problematyka rozłamu w samym środowisku społecznych nizin. Także w tej sferze zaznacza się podział na zwycięzców i zwyciężonych. Wśród członków pierwszej grupy znajdują się między innymi złodzieje i stręczyciele, bogacący się kosztem najuboższych. Prawdopodobnie – w optyce autorów podejmujących problematykę procesów konfliktowych – to oni w następstwie społecznego przewrotu narzuciliby pozostałej części zbiorowości swoje prawa.

⁴ Ludwik Gumplowicz, który analizował znaczenie przemocy i podboju w procesie dziejowym, wskazywał, że państwo stanowi „organizację panowania jednych nad drugimi” i wszędzie „opanowana większość pracuje ciężko w pocie czoła na utrzymanie panującej mniejszości”. Gwałt i przemoc zaś pozostają „koniecznymi warunkami wszelkiego rozwoju społecznego”. L. GUMPLOWICZ: *System socjologii*. Warszawa 2013, s. 236–237.

⁵ L. ANDERSON: *Baczość! Baczość!*. Przeł. A. KOŁODYŃSKI. W: *Europejskie manifesty kina*. Red. A. GWÓZDŹ. Warszawa 2002, s. 124.

warzysza: „Nie zmieniłeś świata!”, Leo naiwnie odpowiada: „Ale zmieniliśmy naszą ulicę”, czym wzbudza śmiech kompanów, widz może wyłącznie utwierdzić się w przekonaniu, że życie uczestników przewrotu nie ulegnie cudownej metamorfozie.

Zainicjowana przez Leo bezowocna walka stanowi niejako podsumowanie towarzyszącego kinu społecznego realizmu wezwania do rewolucji, najpełniej wyrażonego w filmach reprodukujących hasło o konieczności przeciwstawienia anachronicznemu podziałowi społecznemu niszczącego wszystko buntu⁶. Marzenie o zniwelowaniu dysproporcji jest w filmie Boormana spuentowane myślą, że porządek społeczny nigdy nie był ani też nigdy nie będzie rezultatem russowskiej umowy społecznej, gdyż od zawsze jest on wyłącznie instrumentem „panowania jednych nad drugimi”⁷. Zawarte w *Leo ostatnim* pesymistyczne konstatacje, dotyczące konsekwencji radykalnego przewrotu i możliwości oddolnego kształtowania systemu politycznego, odzwierciedliły w pewnym stopniu zmierzch fascynacji kinem społecznym⁸. Mimo że w kolejnych dekadach nurt ten wciąż pozostawał w spektrum zainteresowania twórców pokroju Kena Loacha, Mike’a Leigha i Alana Clark’a, a społeczne niepokoje nierzadko uobecniały się w dziełach Kena Russella i Nicolasa Roega⁹, to część brytyjskich reżyserów z czasem odstąpiła od uprawiania zniuansowanej krytyki społecznej na rzecz realizowania wyraźnie krytycznych filmów wymierzonych w thatcheryzm¹⁰.

Polityczne zmiany warty w Wielkiej Brytanii sinusoidalnie poszerzały i zawężały zatem zakres poszukiwań przyczyn społecznych kryzysów,

⁶ Zob. A. KOŁODYŃSKI: *Jeżeli...* W: TEGOŻ: *100 filmów angielskich*. Warszawa 1975, s. 142.

⁷ L. GUMFLOWICZ: *System...*, s. 236. Zdaniem Gumpłowicza, nawet jeśli klasa poddanych z powodzeniem zniósłaby panowanie wyższych warstw społecznych, to z pewnością zmieniłaby ona prawo na swoją korzyść. Zob. tamże, s. 269.

⁸ Pomijam przy tym inne czynniki, które doprowadziły do znacznego zmniejszenia się liczby filmów nurtu realizmu społecznego. Najistotniejszym spośród nich był kryzys społeczno-gospodarczy, który „przyczynił się do znaczącego osłabienia rządowego mecenatu nad kulturą filmową. Najbardziej ucierpiało na tym kino społeczne, korzystające przede wszystkim z publicznych subsydiów”. B. KAZANA: *Dekada indywidualności – kino brytyjskie lat siedemdziesiątych*. W: *Historia kina*. T. 3: *Kino epoki nowofalowej*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2015, s. 1055.

⁹ Zob. tamże, s. 1084.

¹⁰ Zob. tamże; S. HARPER: *Lata osiemdziesiąte. Brytyjczycy czytują*. Przeł. M. SZCZUBIAŁKA. „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 184–196; R. MURPHY: *Proemień nadziei i mroczny koszmar – nowe kino brytyjskie*. Przeł. E. SPIRYDOWICZ. „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 47–64.

a kinematografia przyjmowała funkcję papierka lakmusowego, oddającego ideologiczne nastroje rzeczywistości. Wraz z odrodzeniem się w latach dziewięćdziesiątych kina zaangażowanego, naznaczonego retoryką post-thatcherowską i antymajorowską, wyraźnie odnowiło się zainteresowanie lewicujących twórców trudami życia w robotniczym społeczeństwie, doświadczonym przez rosnące bezrobocie, podziały klasowe i wzmagającą się przestępczość. W sprzyjającym klimacie politycznym, pod patronatem Loacha i Leigha, powróciło – choć dalekie od naturalistycznych obrazów, jakie tworzyli Młodzi Gniewni – kino podejmujące problematykę społecznych dysproporcji. Realizowane między innymi przez Michaela Winterbottoma, Lynne Ramsay, Shane’a Meadowsa i Petera Cattanea filmy portretowały „problemy społeczne bez ogródek”, a przy tym rozpatrywały ich przyczyny i obnażały fałsz „państwowotwórczej, optymistycznej ideologii”¹¹. Nie były to jednoznaczne realizacje, które poprzestawałyby na „skonstatowaniu społecznej niesprawiedliwości i obarczeniu systemu społecznego winą za ludzkie niepowodzenia”¹². Podobnie jak filmy tworzone przez Młodych Gniewnych i ich następców, dzieła te operowały wyraźnymi dychotomiami, jednak wskazani autorzy stronili od ostatecznych deklaracji. Jak zauważył Michał Oleszczyk w szkicu poświęconym kinematografii Loacha, świat jest „skonfliktowany i – by osiągnąć w nim dojrzałość – trzeba to skonfliktowanie rozpoznać i opowiedzieć się po którejś ze stron. Dojrzałość przychodzi jednak dopiero wówczas, kiedy naiwna wiara w jednoznaczny podział [...] zostaje załamana”¹³. To przesłanie nie tylko legło u podstaw zrealizowanego przez twórcę w 1995 roku filmu *Ziemia i wolność* (*Land and Freedom*), którego bohater przekonał się o „nieefektywności aktu rewolucyjnej przemocy jako środka dokonywania zmian w świecie”¹⁴, lecz także stało się motywem przewodnim realizowanych w latach dziewięćdziesiątych filmów wpisujących się w nurt realizmu społecznego.

W XXI wieku, w obliczu niepewnej sytuacji gospodarczej¹⁵, napływu imigrantów¹⁶, wzrostu przestępczości w Anglii i Walii w latach

¹¹ M. PRZYLIPIAK, J. SZYŁAK: *Kino najnowsze*. Kraków 1999, s. 144.

¹² Tamże, s. 143.

¹³ M. OLESZCZYK: *Ken Loach: wiedz, co popierasz*. W: *Autorzy kina...*, s. 121.

¹⁴ Tamże, s. 118.

¹⁵ Zob. T. LECHOWICZ: *Skutki kryzysu finansowego w Wielkiej Brytanii*. „Studia i Materiały” 2013, nr 16, s. 91–102.

¹⁶ W niniejszym artykule została pominięta kwestia konfliktów, do jakich dochodzi w społeczeństwach wieloetnicznych. Twórcy omawianych tu filmów w większości przypadków nie rozpatrują problemu migracji jako odrębnego zagrożenia społecznego porządku. Imigranci stanowią istotnych bohaterów filmów nurtu „zła-

2001–2003¹⁷, a także społecznego niezadowolenia z udziału Wielkiej Brytanii w wojnach w Afganistanie¹⁸ i w Iraku¹⁹, wzmożyły się nastroje konserwatywne, a wskaźnikiem nadchodzącej zmiany okazało się malejące poparcie polityczne dla Partii Pracy i premiera Tony'ego Blaira. Wówczas część twórców kina brytyjskiego zanegowała ton wypracowany przez realizatorów kina społecznie zaangażowanego i odzwierciedliła na ekranie poglądy prawicowych elit politycznych. W przeciwieństwie do swoich poprzedników, upatrujących zagrożeń społecznych w rosnących dysproporcjach między bogatymi a biednymi, częstokroć debiutujący twórcy (dysponujący odmienną niż przedstawiciele filmowego nurtu realizmu społecznego świadomością historyczną i polityczną²⁰) przyczynili się do kreacji obrazu świata, w którym konieczność utrzymania dotychczasowego porządku nie wynika z przekonania o bezsensie społecznego buntu (jak w *Leo ostatnim*), lecz jest podyktowana wyolbrzymioną groźbą rozpadu, który inicjują zdemoralizowane skupiska biedoty.

Wraz z powrotem owej „naiwnej wiary w jednoznaczny podział” Daniel Barber (*Harry Brown*, 2009), Sam Holland (*Zebra Crossing*, 2011) czy James Watkins (*Eden Lake*, 2008) wpisali stereotypowo postrzegane niziny społeczne (w rozumieniu bliskim definicji patologii społecznej) w konserwatywną narrację o upadku prawa i destrukcyjnych następstwach liberalizacji obyczajów, a także rosnącej przestępczości, będącej reakcją na brak zdecydowanych działań ze strony służb mundurowych. Wraz z restauracją prawicowych nastrojów powrócił zatem

manej Brytanii”, jednak jawią się w nich oni jako jednostki zasymilowane w ramach nadrzędnej kategorii społecznej, jaką jest „złamane społeczeństwo”.

¹⁷ Zob. Eurostat: *Dane statystyczne dotyczące przestępczości*. http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Crime_statistics/pl. Dostęp: 10.07.2016; Eurostat: *Crimes Recorded by the Police by Offence Category*. http://appsso.eurostat.ec.europa.eu/nui/show.do?dataset=crim_gen&lang=en. Dostęp: 10.07.2016; Eurostat: *Crime and criminal justice statistics*. http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Crime_and_criminal_justice_statistics. Dostęp: 10.07.2016.

¹⁸ Zob. *Britons Call for Troop Withdrawal*. http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/7725228.stm. Dostęp: 10.07.2016.

¹⁹ Zob. W. DAHLGREEN: *Memories of Iraq: Did We Ever Support the War?*. <https://yougov.co.uk/news/2015/06/03/remembering-iraq/>. Dostęp: 10.07.2016.

²⁰ Robert Murphy zwraca uwagę, że na przełomie wieków dokonała się zmiana warty w brytyjskim kinie: „[...] znaczący reżyserzy z lat 60. i wcześniejszych dekad albo zmarli [...], albo stopniowo wycofywali się z czynnej pracy [...]. Ci ze starej gwardii, którzy nadal kręcą filmy i odnoszą sukcesy [...], to indywidualiści realizujący osobiste indywidualne kino bez oglądania się na mody i wymagania rynku”. R. MURPHY: *Promień nadziei...*, s. 48.

radykałny ton oskarżania i poszukiwania winnych kryzysu. Jednocześnie filmy współczesnego wariantu *gritty*, prezentujące jedynie stereotypowe wyobrażenie „kuchennego zlewu”, zdominowały – pod względem liczby oraz widoczności w głównym obiegu kultury – brytyjską twórczość o społecznym zacięciu i zepchnęły na drugi plan filmy o lewicowej wrażliwości. Wraz z nagłym przyrostem omawianych filmów umocnił się w kinie koncept wcielania w życie bezkompromisowych rozwiązań o charakterze autorytarnym, które w największym stopniu miałyby dotknąć właśnie przedstawicieli nizin. Hołdujące zasadzie „zero tolerancji” dzieła nie stanęły zatem po stronie społecznie wykluczonych, lecz ufundowały ideologiczne zaplecze uprzywilejowanych członków społeczeństwa, budując tym samym ich kulturową hegemonię. We współczesnym wariacie *Leo ostatniego* miejskiej biedocie nie przekazywano by zatem oręża rewolucji politycznej (z którego i tak – jak zauważył Ludwik Gumplowicz – niziny społeczne nie potrafiłyby skorzystać²¹), lecz odgradzano by się od niej wysokim murem w celu utrzymania swojego dotychczasowego statusu.

Pomimo manifestowanych przez owych twórców przejawów zainteresowania społecznymi mechanizmami nurt nazywany „złamaną Brytanią”²² (w odniesieniu do obecnego w narracji torysów konstrukt, tłumaczącego rzekomy moralny, gospodarczy i społeczny upadek Wielkiej Brytanii w erze New Labour²³) nie przejawia cech wspólnych z realizowanymi niegdyś dziełami nurtu realizmu społecznego. Choć więc powstające od ponad dekady filmy podejmują problematykę społecznych

²¹ Omawiając związki między warstwami społecznymi, Gumplowicz zwrócił uwagę na niemożność zniesienia panowania „jednych nad drugimi, które jest istotą organizacji państwowej”: „A zresztą któż by miał znieść w państwie to nierówne prawo? Czy panujący? Nie zechcą! Czy opanowani? Nie zdołają”. L. GUMPLOWICZ: *System...*, s. 269.

²² Od 2010 roku frazę „złamana Brytania” (*Broken Britain*) wiąże się przede wszystkim z hasłami, jakie głosiła Partia Konserwatywna (zwłaszcza Iain Duncan Smith i David Cameron). Zob. A. GENTLEMAN: *Is Britain Broken?*. <https://www.theguardian.com/society/2010/mar/31/is-britain-broken>. Dostęp: 10.07.2016. Z kolei kwestię „złamanego społeczeństwa” (*broken society*) poruszył jeszcze Tony Blair w 1995 roku. Frazę tę później zaadaptowali konserwatyści. Zob. *The Problems of British Society: Key Issues for the 2010 Parliament*. <http://www.parliament.uk/business/publications/research/key-issues-for-the-new-parliament/social-reform/broken-britain/>. Dostęp: 10.07.2016.

²³ Zob. D. FORREST: *Social Realism: Art, Nationhood and Politics*. Newcastle upon Tyne 2013, s. 218.

nizin, to są one w dużym stopniu pozbawione kontestatorskiego sznytu oraz cech obserwatorskich, które sprzyjałyby próbom odnalezienia przyczyn cywilizacyjnych wypaczeń. Piewcy narracji o „złamanej Brytanii” niewiele uwagi poświęcają jednak oddziaływaniom środowiskowym, które w XX wieku traktowano niczym materię podatną na reformy polityczne i zmiany w strukturze społecznej²⁴. Społeczne wypaczenia w oczach konserwatystów wynikają z domniemanej uległości rządu laburzystów, który miał osłabić oddziaływanie wszystkich instytucji (z rodziną, ze szkolnictwem, z więziennictwem i policją na czele), sprzyjając tym samym moralnej degeneracji nizin społecznych. Zainteresowanie obyczajowymi konsekwencjami wyobrażonych przemian społecznych sprawiło jednak, że miejsce tropów społeczno-politycznych oraz zagadnień środowiskowych zajął w kinie brytyjskim sztafaż bezrefleksyjnego widowiska realizowanego w estetyce *ultraviolence*. Z tego względu – zdaniem Davida Forresta – współczesne filmy typu *Kidulthood* (reż. Menhaj Huda, 2006) i *Adulthood* (reż. Noel Clarke, 2008) bardziej przypominają atrakcyjnie zrealizowane teledyski niż filmy Kena Loacha²⁵. Twórcy omawianego odłamu kina, odrzuciwszy narzędzia sprzyjające namysłowi nad kondycją społeczeństwa, skoncentrowali się na nawarstwianiu kontrowersyjnych motywów i zaczęli realizować – przed czym przestrzegał Roberto Rossellini – obrazy będące wyłącznie przedmiotami rozrywkowej konsumpcji²⁶.

Nurt niosący pozór społecznej troski przypomina zatem nie filmy Młodych Gniewnych, lecz amerykańskie kino kontrkontrkultury doby reaganizmu, którego przedstawiciele bagatelizowali wieloaspektowość rzeczywistości i eksponowali konfrontacyjny charakter stosunków społecznych. Tendencja ta zyskała w Wielkiej Brytanii swój polityczny kształt w powrocie do neokonserwatywnej narracji wykazującej „zagrożenia integralności i stabilności narodu”²⁷. Twórcy nurtu (pseudo)realizmu społecznego szermują zatem populistycznymi hasłami, podobnymi do tych, które głosi Partia Konserwatywna. Podążając drogą wyznaczoną przez wyrobników amerykańskiego kina nowego patriotyzmu,

²⁴ Zob. J. HALLAM, M. MARSHMENT: *Realism and Popular Cinema*. Manchester 2010, s. 184.

²⁵ Zob. D. FORREST: *Social Realism...*, s. 201.

²⁶ Zob. R. ROSSELLINI: *A Discussion of Neo-Realism*. Rozm. przep. M. VERDONE. „Screen” 1973, nr 14, s. 71.

²⁷ D. HARVEY: *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*. Przeł. J.P. LISTWAN. Warszawa 2016, s. 84.

reżyserzy między innymi *Eliminatora* (*Outlaw*, reż. Nick Love, 2007) i *Harry'ego Browna* sprowadzili społeczny konflikt do formuły starcia ze zwyrodniałymi przedstawicielami społecznej patologii. W myśl thatcherowskiego sloganu „TINA”, kino brytyjskie XXI wieku uprawomocnia silną, triadyczną (rodzina – społeczeństwo – państwo) władzę, mającą „odbudować poczucie moralnego ładu, na nowo ustanowić jakieś wartości wyższego rzędu, które by stanowiły stabilny kręgosłup społeczeństwa”²⁸.

Odrzuciwszy tradycje szkoły Johna Griersona i ruchu Free Cinema, które legły u podstaw manifestu Młodych Gniewnych²⁹, współcześni twórcy realizują swój konserwatywny manifest na wyobrażeniu o ciągłym konflikcie. Autorzy nowego nurtu społecznego koncentrują się na prezentowaniu przemocy towarzyszącej środowisku najniższej warstwy struktury społecznej. W tej uproszczonej charakterystyce dominuje zatem wizja lumpenproletariatu jako wylęgarni zachowań patologicznych³⁰. Omawiana stratyfikacja społeczna ekranowej Wielkiej Brytanii została stworzona na podstawie oświadczenia, które sporządził David Cameron w reakcji na londyńskie zamieszki z 2011 roku. Zdaniem Camerona, odpowiedzialnością za rozruchy należało obarczyć enigmatyczne „złamane społeczeństwo”. Premier nazwał tym samym – obecny już od kilku lat w narracji publicznej – wymaginowany podział na praworządnych mieszkańców Wielkiej Brytanii oraz bandytów dezorganizujących życie społeczności. W kolejnych oświadczeniach Cameron łagodził wydzwięk swojego wystąpienia i podkreślał, że w obrębie brytyjskiego społeczeństwa nie ma podziału na „my” i „oni”, a mieszkańcy Wysp Brytyjskich funkcjonują niczym zwarta grupa. Wiodącym zadaniem realizowanej polityki wewnętrznej pozostała jednak misja naprawy „złamanego społeczeństwa”, czyli tych jego przedstawicieli, którzy rujną życie „we wspaniałym kraju dobrych ludzi”³¹. Premier wysłał tym samym jasny przekaz: w przekonaniu reprezentowanych przez niego elit politycz-

²⁸ Tamże, s. 86.

²⁹ Zob. D. FORREST: *Social Realism...*, s. 15–22.

³⁰ Zachowania patologiczne określane są przede wszystkim jako „stan zakłócenia równowagi społecznej charakteryzujący się osłabieniem więzi społecznych, systemu norm i wartości społecznych i rozregulowaniem mechanizmów kontroli”. M. JAROSZ: *Samobójstwa*. Warszawa 2004, s. 68.

³¹ Zob. *PM's Speech on the Fightback after the Riots*, 2011. <https://www.gov.uk/government/speeches/pms-speech-on-the-fightback-after-the-riots>. Dostęp: 10.06.2016.

nych to nie konflikty rasowe, tarcia w wielokulturowym społeczeństwie, cięcia wydatków publicznych czy ubóstwo spowodowały występowanie aktów przemocy. Cameron nakreślił wizję, w której odpowiedzialna za zamieszki była obca Brytyjczykom grupa dysydentów, bliska całkowitemu upadkowi moralnemu.



Fot. 5. Miejski pejzaż pustoszony przez nieokiełznany żywioł. Obraz brytyjskich zamieszek z 2011 roku w filmie *Offender* Rona Scalpella

Twórcy nurtu „złamanej Brytanii” nie mocują się zatem z wieloaspektowością kryzysu społecznego, lecz koncentrują się na kreowaniu defetystycznego obrazu społecznych wypaczeń, z którymi walka wymaga siłowej konfrontacji. Inspirację dla twórców stanowią w tym względzie relacje medialne z 2011 roku, których negatywni bohaterowie oddawali się irracjonalnej potrzebie niszczenia miasta. Pod wpływem sugestywnych obrazów płonących londyńskich dzielnic autorzy nurtu kreślą paralele między społecznymi nizinami i destrukcyjnym żywiołem, który odbiera pejzażowi miejskiemu historyczną tożsamość. Wyłącznie zdecydowany akt sprzeciwu wobec dewiacyjnych zachowań miałyby pozwolić na utrzymanie spójności miejskiego krajobrazu. Brytyjska twórczość filmowa XXI wieku wpisuje się tym samym w formułę medialnych zmagania z problemami, które przywołują na myśl spontaniczne akty zbiorowego heroizmu. Przykładowo, zdaniem Rolanda Barthes’a, wysięk mieszkańców Paryża podczas powodzi z 1955 roku jawił się w medialnych relacjach niczym po-

wtórzenie czynu rewolucyjnego z 1848 roku³². Podobny nastrój towarzyszył między innymi wydarzeniom z Chicago z 1871 roku i z Fukushimy z 2011 roku. Okoliczności, jakie zapanowały po wielkim pożarze amerykańskiego miasta, zyskały symboliczny wymiar sprzeciwu wobec francuskiej i angielskiej architektury oraz obecnego w amerykańskich metropoliach hiszpańskiego i chińskiego kolorytu miejskiego³³. Wspólna odbudowa miasta stała się tym samym ruchem na rzecz kształtowania amerykańskiej tożsamości, wyrażającej się w architekturze odpornych na ogień, niezawodnych konstrukcji ze szkła i stali³⁴. Z kolei historia bohaterskiej „pięćdziesiątki z Fukushimy” okazała się formą przedłużenia etosu samurajskiego wspartego na ideałach shintoistycznych³⁵. Owe silnie zmitologizowane akty konsolidacji, choć dokonywały się w imię czytelnych i jasno określonych idei, sprzyjały także umocnieniu narracji ideologicznej, zaspokajającej nieuświadomione potrzeby tożsamościowe członków zbiorowości.

Zasadność wiązania społecznych potrzeb z konsolidacyjnym charakterem wszelkich konfrontacji potwierdzają intuicyjne rozstrzygnięcia Ludwika Gumpłowicza, który zwrócił uwagę, że to „nie sielankowy stan pokoju [...], ale wieczna wojna była normalnym stanem ludzkości po wszystkie czasy”³⁶. W strukturze społecznej wyznaczonej przez „system segmentów homogenicznych i podobnych do siebie”³⁷ wszelkie antagonizmy wykazują swoją przydatność w procesie wypracowywania społecznej solidarności. Z tego względu „złamane społeczeństwo” okazało się wygodnym, na bieżąco modyfikowanym zjawiskiem, uosabiającym wszystkie te zachowania, które są uznawane za naganne. Jako abstrakcyjny model, nie jest ono zatem rysą na wizerunku brytyjskiego imperium, lecz stanowi wentyl bezpieczeństwa dla spetryfikowanego w swym kształcie systemu, mierzącego się z problemami współczesności³⁸. Utrzymanie po-

³² Zob. R. BARTHES: *Mitologie*. Przeł. A. DZIADEK. Warszawa 2000, s. 90.

³³ Zob. P. BENNIE: *The Great Chicago Fire of 1871*. New York 2008, s. 103.

³⁴ Zob. tamże, s. 102–104.

³⁵ Zob. M. SKARŻYŃSKI: *Kultura polityczna w stanie klęski żywiołowej. Studium przypadku – Fukushima*. „Przeгляд Strategiczny” 2013, nr 1, s. 67.

³⁶ L. GUMPOWICZ: *System...*, s. 223.

³⁷ J. SZACKI: *Historia myśli...*, s. 429.

³⁸ Slavoj Žižek pisał: „Niebezpieczeństwa związane z powiększającą się przestrzenią multikulturowej pozaklasy (czyli środowisk wykluczonych lub wykluczających się), biurokratyzmem i panoptyczną władzą (władzą spojrzenia) oraz katastrofami naturalnymi, nie bazują jednak na wyimaginowanych koncepcjach totalitarnej władzy, lecz wskazują jednoznacznie na defekty wypaczonego »demokratyzmu«”. Zob. S. ŽIŽEK: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010, s. 31.

rzędu społecznego wymaga istnienia owej „złamanej Brytanii” – konstruktu niezbędnego w społeczeństwie, w którym musi się znaleźć miejsce zarówno dla „warunków koniecznych dla powszechnego dobrobytu, jak i swoistej przeciwwagi, w postaci równoważącego rozwój i postęp ubóstwa, niedostatku i społecznych niepewności”³⁹. Trwające w 2011 roku konsolidacyjne „igrzyska przemocy”, którymi w medialnych przekazach zawładnęli przestępcy i chuligani, sprowadziły w gruncie rzeczy społecznie wykluczonych „do takiego stanu [...], w którym można by ich użyć do zaspokojenia własnych potrzeb”⁴⁰. W wyniku próby obudzenia – omówionej przez Stanleya Cohena – „paniki moralnej”⁴¹ wykreowano obraz patologicznego grona, które należy poddać wzmożonej kontroli instytucjonalnej.

Filmowy szablon „złamanego społeczeństwa” – choć jeszcze nienazwany – zrodził się na początku XXI wieku. Realizowane przez brytyjskich twórców filmy stały się więc bezpośrednim odbiciem „znaczących kierunków społecznych naszych czasów”⁴². Jednym z owych kierunków okazał się trend do poszukiwania winnych brytyjskiego kryzysu wśród niższych warstw społecznych. Interwencyjnie zabarwione dzieła, określane mianem *brit grit*, w pełni odzwierciedliły uproszczone podziały, których nazwę zaproponował później premier Wielkiej Brytanii. Postacie antagonistów w filmach typu *Bullet Boy* (reż. Saul Dibb, 2004), *Poprawczak* (*Dog Pound*, reż. Kim Chapiron, 2010) i *Ill Manors* (reż. Ben Drew, 2012) zajęli przedstawiciele nizin, reprezentowani przez prymitywnych, zdemoralizowanych chuliganów, którzy nie obawiają się policji i nie myślą o konsekwencjach swoich czynów. Obrazy te zreprodukowały wizję dwubarwnego świata, w którym bezpodstawną wrogość Goffmanowski „normalsom”⁴³ okazuje tak zwana „pozaklasa” – konceptualna warstwa społeczna, która miałaby się odznaczać wysoką częstotliwością urodzeń w związkach pozamałżeńskich, nagminnością występowania zachowań o charakterze przestępczym oraz wypadnięciem z rynku pracy⁴⁴. Kino

³⁹ Zob. A. ZIĘTEK: *Jean Baudrillard wobec współczesności*. Kraków 2013, s. 183.

⁴⁰ L. GUMPOWICZ: *System...*, s. 223.

⁴¹ Zob. S. COHEN: *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. London 2002.

⁴² L. ANDERSON: *Baczność!*..., s. 124.

⁴³ Zob. E. GOFFMAN: *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Przeł. A. DZIERŻYŃSKA, J. TOKARSKA-BAKIR. Gdańsk 2005.

⁴⁴ Zob. R. LISTER: *Bieda*. Przeł. A. STANASZEK. Warszawa 2007, s. 135. Ruth Lister podkreśla trudności w zdefiniowaniu pojęcia *underclass* oraz w udowodnieniu, że *underclass* (w rozumieniu podklasy społecznej) istnieje. Pojęcie to – na co zwracają

„złamanej Brytanii” niezamierzenie dowodzi zatem, że w czasach społecznych kryzysów pod wszelkimi hasłami solidarnościowymi kryje się także „nieusuwalne piętno”⁴⁵, oddalające wybranych członków zbiorowości (przede wszystkim reprezentantów „pozaklasy”) od ogólnoludzkiej wspólnoty.

Istotna zmiana kulturowa wpłynęła na podejście twórców filmowych do społecznych nizin. W przeciwieństwie do Mike’a Leigha, który mając na myśli wykluczonych, wspominał: „Robię filmy o nas, nie o nich”⁴⁶, twórcy nurtu „złamanej Brytanii” realizują filmy „o nich, nie o nas”. Zakładając inkluzyjność podejście Leigha wiązało się z poszukiwaniem akcentów, które służyłyby budowaniu społecznej solidarności. Strategia przyjęta przez współczesnych twórców ma z kolei wyraźny charakter ekskluzywny i opiera się na mechanizmach wykluczania oraz kreślenia opozycji pomiędzy „nami” i demonizowanymi „innymi”⁴⁷. Filmy „złamanej Brytanii” opisują zatem świat, którego podstawą jest konflikt. „Inni”, a przede wszystkim odstająca od cywilizacyjnych standardów „pozaklasa”, są w nim największym zagrożeniem⁴⁸. Polityczny model „złamanej Brytanii”, w rozumieniu formy społecznego dyscyplinowania, odrzuca tę „część zastanej ludności, uznając, że jest »nie na swoim miejscu«, »nie pasuje do reszty« lub stanowi »element niepożądany«”⁴⁹. Podobnie jak zwykle się „wewnętrzne konflikty kultury źródłowej [...] rozładowywać w kategoriach konfliktu pokoleniowego”⁵⁰, tak brytyjski konflikt kulturowy

uwagę Hartley Dean i Peter Taylor-Gooby – „służy [...] raczej symbolicznemu marginalizowaniu tych, którzy są objęci tą definicją, aniżeli definiowaniu tych, którzy są zmarginalizowani”. Tamże, s. 136.

⁴⁵ Tamże, s. 139.

⁴⁶ A. PIOTROWSKA: *Mike Leigh – o teatrze życia codziennego* [hasło]. W: B. KOSECKA, A. PIOTROWSKA, W. KOCOŁOWSKI: *Panorama kina najnowszego 1980–1995*. Kraków 1997, s. 237.

⁴⁷ Kiedy system społeczny staje się niewydolny, wtedy wspomniane przez Gumpowicza gwałty i podboje dokonywane są zawsze na ludziach różnoplemiennych, ponieważ „tkwi głęboko w człowieku [...] pewne współczucie dla »swoich«”. L. GUMPOWICZ: *System...*, s. 238.

⁴⁸ Prawicowy komentator Bruce Anderson stwierdził w 2003 roku: „Prawie całą biedę we współczesnej Wielkiej Brytanii można znaleźć pośród członków zdemoralizowanej i naprawdę niebezpiecznie oddzielonej *underclass*”. „The Independent” z 23.06.2003. Cyt. za: R. LISTER: *Bieda...*, s. 136.

⁴⁹ Z. BAUMAN: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2004, s. 13.

⁵⁰ E. BALDWIN, B. LONGHURST, S. MCCracken, M. OGBORN, G. SMITH: *Wstęp do kulturoznawstwa*. Przeł. M. KACZYŃSKI, J. ŁOZIŃSKI, T. ROSIŃSKI. Poznań 2007, s. 382.

dotyczy przede wszystkim spolaryzowanego świata, w którym dochodzi do konfrontacji pomiędzy „normalsami” a budzącymi odrazę „ludźmi-odpadami”⁵¹. Twórcy nurtu, ignorujący klasowe i ekonomiczne wpływy, głównym przedmiotem swojego zainteresowania czynią problem Baumannowskich „ludzi na przemiał”.

Niczym w konserwatywnych fantazjach reaganautów, pragmatyczny cel polityczny „złamanej Brytanii” ujawnia się w filmach za sprawą przesadnej kreacji świata, w którym „złamane społeczeństwo” stanowi jednoznacznie negatywną grupę odniesienia. Zestawiając ponury nastrój, właściwy brytyjskiemu realizmowi społecznemu, z profilem sensacyjnego widowiska⁵², twórcy formują przerysowany, wystylizowany i sztuczny u podstaw konstrukt społeczny. W tym odrealnionym świecie, wypreparowanym ze skrawków tabloidowych informacji, społeczny konflikt wynika przede wszystkim ze skrajnej stereotypizacji klasy niższej. W *Broken* (reż. Rufus Norris, 2012) mieszkańcy jednej tylko ulicy realizują niemal wszystkie „fantazje” o dysfunkcyjnych społecznych nizinach⁵³. Z kolei w filmie *Ill Manors* nie ma nawet jednej bezdyskusyjnie pozytywnej postaci. Podobnie zatem jak w latach siedemdziesiątych rażące uproszczenia i upodobanie do sensacyjnych wiadomości⁵⁴ dewaluowały – zdaniem Richarda Hoggarta⁵⁵, założyciela Centre for Contemporary Cultural Studies na Uniwersytecie w Birmingham – brytyjską powieść i prasę, tak w kinie „złamanej Brytanii” obraz świata przypomina mozaikę zaczerpniętych z brukowców skrajności. Za naturalizmem w prezentowaniu przemocy i brutalności podąża zatem antynaturalizm pozbawionego wiarygodnego tła socjopolitycznego świata, w którym bezprzyczynowa i pozbawiona motywacji przemoc stanowi podstawę „idealnego” wzorca patologii.

⁵¹ Zob. Z. BAUMAN: *Życie...*, s. 13.

⁵² Współczesne kino brytyjskie jest pod wyraźnym wpływem kierunku New Laddism, charakteryzującego kinematografię lat dziewięćdziesiątych. Zob. R. MURPHY: *Promień nadziei...*, s. 53–55.

⁵³ Mieszkańców dwóch sąsiadujących domów jednorodzinnych można scharakteryzować przez pryzmat zaburzeń psychicznych, niewydolności wychowawczej, niepełnych rodzin, problemów alkoholowych, spirali kłamstw, wulgarności, agresji i przemocy, seksu nieletnich i niechęci wobec policji.

⁵⁴ Zob. E. BALDWIN, B. LONGHURST, S. MCCracken, M. OGBORN, G. SMITH: *Wstęp...*, s. 141.

⁵⁵ Zob. R. HOGGART: *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*. Przeł. A. Ambros. Warszawa 1976.



Fot. 6. „Nosimy czerń, by ludzie nas nie widzieli” – pokoleniowa deklaracja młodych chuliganów z filmu *Ill Manors* Bena Drewa

Wzór idealny najsilniej manifestuje się w formule osiedlowych gangów, których znakiem rozpoznawczym są sportowe ubrania, stanowiące w brytyjskim kinie uniwersalny motyw generujący strach⁵⁶. Czytelna identyfikacja wizualna sprawia, że przedstawiciele tych łatwo rozpoznawalnych grup unikają „normalni”, w tym także przedstawiciele służb publicznych. W konsekwencji przestępcy deklarujący: „Nosimy czerń, by ludzie nas nie widzieli” (*Ill Manors*), stają się w diegezie filmowej instytucjonalnie niewidoczni. Paradoksalnie, nadmierna środowiskowa widoczność osiedlowych *hoodies* nie przekłada się, zdaniem twórców, na wyostrenie systemowego spojrzenia na problem przestępczości. Dziennikarz Nick Davies, autor książki *Mroczne serce. Szokująca prawda o niewidocznej Wielkiej Brytanii*, przedstawiał się swego czasu jako „badacz wiktoriański penetrujący odległą dżunglę»: »inny«, »nieodkryty kraj«, zamieszkały przez biednych⁵⁷. Powstały w 1998 roku sensacyjny obraz biedy, w większym stopniu wywołujący przerażenie niż skłaniający do walki z kryzysem⁵⁸, stał się wyraźną inspiracją dla twórców filmowych. W omawianych dziełach owa „odległa dżungla” wymyka się percepcji ze-

⁵⁶ Zob. J. GRAHAM: *Hoodies Strike Fear in British Cinema*. <https://www.theguardian.com/film/2009/nov/05/british-hoodie-films>. Dostęp: 10.07.2016.

⁵⁷ R. LISTER: *Bieda...*, s. 144.

⁵⁸ Zob. tamże.

wewnętrznego obserwatora. Obszary, które zajmują przedstawiciele nizin, można badać wyłącznie w trakcie bezpośredniej ich eksploracji. Terytoria „złamanego społeczeństwa” wyznaczane są najczęściej przez monumentalne blokowiska (*Red Road*, reż. Andrea Arnold, 2006), w których obręb wtargnąć można wyłącznie podziemnymi przejściami (*Harry Brown*), ciemnymi alejkami (*Zebra Crossing*) lub ścieżkami, które prowadzą wzdłuż zdegradowanych terenów poprzemysłowych (*Piggy*, reż. Kieron Hawkes, 2012). Ekranowe dzielnice „złamanego społeczeństwa” pozostają niejawnie nie tylko dlatego, że ich bywalcy pragną pozostać niewidoczni. Budzącego strach *terra incognita* nie chcą także odkryć współobywatele, stroniący od złowrogiego towarzystwa społecznie wykluczonych.

W twórczości nurtu „złamanej Brytanii” manifestuje się przekonanie, że system utrzymywania porządku publicznego zawiódł i doprowadził do zaostrenia się społecznego kryzysu. Prezentując losy pozbawionych autorytetów dzieci, brutalnych nastolatków i tkwiących w alkoholizmie dorosłych, reżyserzy forsują tezę o niedoskonałości instytucjonalnej Wielkiej Brytanii. W przeciwieństwie do kina Młodych Gniewnych, w którym buntownicy rzucali wyzwanie instytucjom⁵⁹, współczesna kinematografia brytyjska kreuje wizję świata pozbawionego wszelkich form nadzoru. Nurt wyrażający tęsknotę za silną władzą centralną wyraźnie powiela zatem nastrój polityczny towarzyszący czasom thatcheryzmu. O ile jednak między innymi oglądana jeszcze w latach osiemdziesiątych *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange*, reż. Stanley Kubrick, 1971) sugerowała, że „przemoc – stosowana przez omnipotentny aparat bezpieczeństwa – prowadzi jedynie do zdehumanizowanego totalitaryzmu”⁶⁰, o tyle w XXI wieku twórcy uznają zaostrenie prawa za działanie na rzecz ograniczenia społecznych wypaczeń.

W omawianych filmach winą za przejawy społecznej patologii obarczane są – w duchu konserwatywnej narracji – rozbite i nieprzygotowane do realizowania obowiązków wychowawczych rodziny, których niewydolność instytucjonalna idzie w parze ze stanem ubóstwa. Odzwierciedlany na ekranie problem ponawiania złych wzorców przywołuje zatem na myśl pochodzące z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku badania Oscara Lewisa. Amerykański antropolog „kulturę ubóstwa”⁶¹ definiował

⁵⁹ Zob. R. MARSZAŁEK: *Nowy film angielski*. Warszawa 1968, s. 31.

⁶⁰ Sam film zaś okazał się „satyrą na Wielką Brytanię, z jej biurokracją, stereotypami, przekonaniem o wyższości i konserwatyzmem”. R. SYSKA: *Film i przemoc*. Kraków 2003, s. 126.

⁶¹ Autorzy *Wstępu do kulturoznawstwa* zwracają uwagę, że Lewis w swoich pracach wyliczył około siedemdziesięciu cech, które charakteryzują kulturę ubóstwa,

jako „pewną subkulturę z jej własnymi strukturami i logiką, jako sposób życia, który przekazywany jest z pokolenia na pokolenie”⁶². W kinie „złamanej Brytanii” można odnaleźć wyimki z jego pisarstwa, które przywołują tradycję „charakterystyczną dla kultury amerykańskiej, a polegającą na łączeniu biedy z indywidualną odpowiedzialnością, winą, wymiarem i osądem moralnym”⁶³. W rozpatrywanym nurcie życie mieszkańców angielskich dzielnic biedoty nierozzerwalnie związane jest więc z przestępczością, zachowaniami dezorganizującymi rodzinę, ze samoniszczeniem i z instytucjonalnymi rodzajami patologii społecznej⁶⁴.

Dzieci – zwłaszcza te, które są pozbawione kontroli ze strony silnego ojca – mają w omawianej twórczości styczność z przemocą (*Bullet Boy*; *Wielka ekstaza Roberta Carmichaela / The Great Ecstasy of Robert Carmichael*, reż. Thomas Clay, 2005) i przestępczością jako osobliwą schedą po rodzicach (*Starred Up*, reż. David Mackenzie, 2013) lub starszym rodzeństwem (*Chuligani / Neds*, reż. Peter Mullan⁶⁵, 2010; *Adulthood*). W toku dorastania pojawia się też problem używek (*Kidulthood*; *Somers Town*, reż. Shane Meadows, 2008), wczesnej inicjacji seksualnej (*Broken*) oraz zagrożenia chorobami psychicznymi (*Poprawczak*; *Zniknięcia / The Disappeared*, reż. Johnny Kevorkian, 2008). Dzieci „złamanego społeczeństwa”, walczące o przetrwanie w domach rodzinnych, przenoszą destrukcyjne zachowania także na relacje rówieńnicze. Osiedlowe bójkę (*Zebra Crossing*), wymuszenia i kradzieże (*Broken*) oraz szykany (*Kidulthood*) stają się elementem patologicznej rywalizacji o opacznie rozumiany szacunek. Z kolei dysfunkcyjni rodzice, pochłonięci własnymi problemami, między innymi: „[...] brak zintegrowania z głównymi instytucjami społecznymi i lęk przed nimi; niski poziom zorganizowania społeczności w slumsach oraz identyfikacji z miejscem; krótki okres dzieciństwa; wczesna inicjacja seksualna; wolne związki [...]; skłonności autorytarne i częste użycie przemocy”. E. BALDWIN, B. LONGHURST, S. MCCracken, M. OGBORN, G. SMITH: *Wstęp...*, s. 140.

⁶² O. LEWIS: *La Vida*. London 1967, s. XXXIX. Cyt. za: R. LISTER: *Bieda...*, s. 133.

⁶³ E. TARKOWSKA: *Bieda, historia i kultura*. W: *Zrozumieć biednego*. Red. E. TARKOWSKA. Warszawa 2000, s. 22. Należy jednak zwrócić uwagę, że „Lewis nigdy nie twierdził, że biedny jest winien swemu ubóstwu”. Tamże.

⁶⁴ Zob. M. JAROSZ: *Samobójstwa...*, s. 70–71.

⁶⁵ Kilkakrotnie przywoływany w niniejszym artykule tytuł *Chuligani* jest przykładem specyficznym, dlatego konieczne jest poczynienie pewnego zastrzeżenia. Podobnie jak w przypadku filmu *To właśnie Anglia* (*This Is England*, reż. Shane Meadows, 2006), akcja *Chuliganów* została osadzona w historycznych realiach. Oba dzieła – choć reprodukują obraz kultury *lads*, charakteryzującej środowiska robotnicze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku – wyraźnie naznaczone są XXI-wieczną narracją „złamanego społeczeństwa” (którego zapowiedź niejako stanowią).

nie dostrzegają trudnego położenia dzieci. Uchybienia socjalizacyjne w filmowych realiach nie wynikają bowiem z nadmiernej dyscypliny, lecz są rezultatem rodzicielskiej nadopiekuńczości lub braku należytej opieki. Matka z *Wielkiej ekstazy Roberta Carmichaela*, która kibicuje muzycznej karierze syna, staje się zatem nieczuła na potrzeby nastolatka popadającego w uzależnienie od narkotyków. W *Kidulthood* ojciec pobitej dziewczyny bez obiekcji akceptuje historię o niefortunnym upadku, a samotna matka z *To właśnie Anglia* z zadowoleniem przekazuje syna pod opiekę skinheadów. Ignorowane dzieci z czasem przenoszą agresję na lekceważących je dorosłych, wygłaszając przy tym manifest okrutnego i skazanego na upadek pokolenia (*Eden Lake*).

Krótki okres dzieciństwa sprawia, że młodzi bohaterowie bezkrytycznie powielają złe wzorce i powtarzają los swoich opiekunów. W *Somers Town* osamotniony syn polskiego emigranta zarobkowego, który w dzień pracuje, a w nocy spotyka się z przyjaciółmi, w młodym wieku sięga po alkohol. Z kolei zaprezentowany w filmie *Harry Brown* obraz odurzonej używkami matki przestępcy, bezpodstawnie awanturującej się z funkcjonariuszami policji, daje wgląd w możliwy przebieg procesu wychowawczego. Podobny mechanizm zachodzi w *Starred Up*, gdzie nastoletni bohater aranżuje spotkanie z ojcem w więzieniu, wcześniej powielając jego przestępczy los. W filmach „złamanej Brytanii” silnie manifestuje się obecność „kręgów deprivacji”. Joseph Keith, sekretarz stanu do spraw świadczeń społecznych w rządzie Margaret Thatcher, wskazywał, że „rodzice, którzy byli w jakiś sposób upośledzeni w dzieciństwie, wydają na świat i wychowują potomstwo równie upośledzone”⁶⁶. Zainteresowanie brytyjskich twórców „błędym kołem upośledzenia”, a raczej jego uproszczonym i zredukowanym do pojęcia moralności wariantem, przekłada się na kreację przejawianego obrazu społecznych nizin, które są obszarem ciągłego nawarstwiania się przestępczych doświadczeń.

Zdaniem reżyserów, równie dysfunkcyjne co życie rodzinne jest współczesne szkolnictwo. W wyniku zluźnienia norm obyczajowych filmowi uczniowie urzeczywistniają na terenie szkół zhiperbolizowany model „kumpelstwa” (*lads*), będący w rozumieniu Paula Willisza kluczem analitycznym, służącym zrozumieniu antyszkolnej postawy, jaką przeja-

⁶⁶ „Nieodpowiedni rodzice – Niewłaściwe wychowanie dzieci – Dzieci upośledzone społecznie, emocjonalnie i intelektualnie – Niepowodzenia w szkole – Nisko płatna, niewymagająca kwalifikacji praca, która nie pozwala wyrwać się z kręgu – Nietrwale małżeństwa, mało satysfakcjonujące życie rodzinne”. E. BALDWIN, B. LONGHURST, S. MCCracken, M. OGBORN, G. SMITH: *Wstęp...*, s. 142.

wiają dzieci pochodzące z robotniczych rodzin⁶⁷. W ekranowej, skrajnie wystylizowanej rzeczywistości kultywujący siłę „kumple” budują swoją pozycję w hierarchii, za podstawę przyjmując niechęć do nauczycieli oraz kolegów z klasy – zwłaszcza Willisowskich *ear'oles*, wzorowych uczniów szanujących nauczycieli i regulaminy. W *Chuliganach* wraz z zażyciem używek w towarzystwie nowo poznanych „kumpli” dokonuje się swoisty obrzęd przejścia głównego bohatera, który rezygnuje z pozycji kujona na rzecz partycypacji w kulturze *lads*. Później, wskutek zmiany garderoby, inicjacji seksualnej oraz walki z wrogimi grupami „kumpli”, nastolatek utrwala swój autorytet. Status ekranowych chuliganów, którzy pracę intelektualną uznają za skrajnie sfeminizowaną⁶⁸, wzmacniają także ucieczki z lekcji i próby rozkładu procesu edukacyjnego, zwłaszcza przez słowne konfrontacje z nauczycielami.

W wyniku niechęci do przymusu szkolnego młodzi ludzie stają się zakładnikami uboższego języka (tak zwanego „kodu ograniczonego”, wedle socjolingwistycznej koncepcji Basila Bernsteina⁶⁹) i kwalifikacji niewystarczających do podjęcia życia w społeczeństwie⁷⁰. Trudności w zaspokojeniu podstawowych potrzeb w dorosłej egzystencji sprzyjają, zdaniem filmowców, podjęciu decyzji o wkroczeniu w świat przestępczy. W wyobrażeniu twórców „złamanej Brytanii” kultura *lads* nie prowadzi w XXI wieku do reprodukcji robotniczego wzorca klasowego, lecz stanowi wstęp do działalności przestępczej. Nie dość zatem, że obowiązek edukacyjny jest w filmowych realiach powszechnie lekceważony, to system szkolnictwa zawodzi także w procesie kształtowania postaw moralnych. Pedagodzy obawiają się swoich podopiecznych i wolą odwracać wzrok niż podejmować próby korygowania postaw (*Kidulthood*). Samym nauczycielom nie sprzyja także niski poziom szacunku, jakim w społeczeństwie darzy się ich zawód. W efekcie w *Broken* to nie nastoletnia intrygantka spotyka się z ostracyzmem, lecz nauczyciel niesłusznie oskarżony przez nią o gwałt.

⁶⁷ Willis prowadził badania w latach siedemdziesiątych XX wieku. Zob. P.E. WILLIS: *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough 1977. W omawianych filmach nie tłumaczy się ideologicznych, kulturowych i ekonomicznych podstaw występowania postawy „kumpelskiej”.

⁶⁸ Zob. tamże, s. 145–155.

⁶⁹ Zob. B. BERNSTEIN: *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*. W: *Język i społeczeństwo*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1980, s. 95–100.

⁷⁰ Zob. A. MEARING: *Basic Skills for Society*. <https://www.theguardian.com/education/2000/jun/20/furthereducation.theguardian2>. Dostęp: 10.07.2016.

Choć członkowie „złamanego społeczeństwa” funkcjonują w kulturze, w której „wolność jest dobrem”⁷¹, to w omawianych realizacjach nie ujawnia się tęsknota za wolnością. W kinie „złamanej Brytanii” uliczne konfrontacje postrzegane są niczym zapowiedź starć z regulaminami konkretnych instytucji. Egzystencja oparta na brutalnej rywalizacji jest dla przedstawicieli społecznej patologii „formą obrony oraz reakcją [...] na swą marginalną sytuację społeczną”⁷². Więzienie stanowi zatem – w perspektywie filmowych bohaterów – wariację na temat znanych z dnia codziennego instytucji – koszar, szkoły czy fabryki⁷³. Przedstawiciele „złamanego społeczeństwa”, przyzwyczajeni do brutalnej rywalizacji, z łatwością odnajdują się więc w odosobnionych przestrzeniach. Dla grupy traktującej izolację jako naturalną kolej rzeczy funkcjonowanie w społeczeństwie stanowi wyłącznie okres przygotowań do podjęcia rywalizacji więziennej. W świecie kultu siły bowiem każda słabość może zwiastować upadek. Kiedy jeden z bohaterów filmu *Poprawczak* ujawnia swoje wesołe usposobienie, prędko staje się ofiarą wymuszeń, kradzieży, a w końcu także gwałtu. Podobny los spotyka ufnego mężczyznę o chłopięcej fizjonomii w *Przeniesieniu* (*Ghosted*, reż. Craig Viveiros, 2011). Zakłady poprawcze i więzienia są przestrzenią degeneracji, gdyż – w optyce filmowych osadzonych – sytuacja wymaga od nich podjęcia niekończącej się walki o szacunek. Stworzona w *Poprawczaku* hierarchia nie promuje – pomimo deklaracji opiekunów – pozytywnych zachowań, lecz sprzyja znęcaniu się starszych więźniów (skazanych za poważne przestępstwa) nad osadzonymi, którzy trafili do zakładu ze stosunkowo błahych powodów. Proste reguły życia w odosobnieniu sprawiają jednak, że przedstawiciele „złamanego społeczeństwa” prędko oswajają się z surowymi warunkami⁷⁴. Kiedy zatem nastoletni bohater *Starred Up* zostaje – z uwagi na wyczerpanie się możliwości wychowawczych zakładu poprawczego – przeniesiony do więzienia, następuje jego błyskawiczna adaptacja do rygorystycznych zasad.

W reżyserskiej optyce jednostki łatwo poddające się prizonizacji, czyli „stopniowej asymilacji podkulturowych norm i wzorców zachowań”⁷⁵, po

⁷¹ M. FOUCAULT: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 2009, s. 224.

⁷² A. POSERN-ZIELIŃSKI: *Kultury etniczne w pluralistycznej cywilizacji amerykańskiej*. „Etnografia Polska” 1979, t. 23, z. 1, s. 91.

⁷³ Zob. tamże, s. 225.

⁷⁴ Zob. E. GOFFMAN: *Charakterystyka instytucji totalnych*. W: *Elementy teorii socjologicznych*. Red. W. DERCZYŃSKI, A. JASIŃSKA-KANIA, J. SZACKI. Warszawa 1975, s. 162–167.

⁷⁵ M. CIOSEK: *Psychologia sądowa i penitencjarna*. Warszawa 2001, s. 215.

opuszczeniu zakładów karnych przenoszą walkę o szacunek także na ulice. Tak więc pobyt w placówce o charakterze izolacyjnym stanowi wyłącznie preludeum spirali przemocy, która dotyka nie tylko innych przedstawicieli społecznej patologii, lecz także członków wyższych warstw społecznych. Z czasem miejskie ulice stają się strefami wojny, gdyż policja – równie nieudolna jak pozostałe instytucje społeczne – nie potrafi sprostać wyzwaniom przestępczości XXI wieku. W ekranowych wizjach Wielkiej Brytanii funkcjonariusze są zresztą zupełnie niewidoczni. Kiedy przypadkiem pojawiają się w dzielnicach opanowanych przez gangi, częstokroć sami stają się ofiarami przestępstw (*Chuligani; Harry Brown; Offender*, reż. Ron Scalpello, 2012). Zluzowanie norm zachowania i brak instytucjonalnego nadzoru sprzyjają więc totalnej eskalacji przemocy. Wtedy zdemoralizowane dzieci prowadzą w lesie brutalne polowanie na małżeństwo reprezentujące klasę średnią (*Eden Lake*), nastoletni narkomani mordują mieszkających za miastem przedstawicieli klasy wyższej (*Wielka ekstaza Roberta Carmichaela*), a bandy chuliganów terroryzują lokatorów śródmiejskich blokowisk (*Eliminator*). Nagła eksplozja przestępczych zachowań nie rzadko jest więc czytelnym nawiązaniem do – leżących u ideologicznych podstaw nurtu – zdarzeń z 2011 roku (*Offender*).

Zdaniem twórców nurtu „złamanej Brytanii”, pośrednią winę za ruchy ponosi także zubożnięte społeczeństwo. Reżyserzy bagatelizują jednak uwarunkowania środowiskowe i pociągają do odpowiedzialności zanurzoną w „bagnie behawioralnym”⁷⁶ ludność z olbrzymich dzielnic mieszkalnych. W tym zamkniętym świecie, którego granice wyznaczają wielopiętrowe, żelbetowe molochy, istnieją – według filmowców – wyłącznie dwie podgrupy społeczne. Do pierwszej należą przyzwyczajeni do zamkniętych przestrzeni placówek resocjalizacyjnych przestępcy, którzy w zatłoczonych, anonimowych osiedlach stają się niewidoczni. Drugą grupę – mniej liczną, jak mogłoby się wydawać – współtworzą „zwykli” ludzie, którzy ze strachu (lub z ignorancji) przyzymkają oczy na wybryki chuliganów. Wyłączona z instytucjonalnego nadzoru brytyjska miejska dżungla staje się więc idealnym schronieniem dla przestępców. Paradoksalnie, w owych architektonicznych więzieniach⁷⁷ przestępcy funkcjonują niczym wolni ludzie, a żywot „normalsów” sprowadzony jest do symbolicznej niewoli. Będący więźniami swojego losu, „zwyčajni” ludzie marzą

⁷⁶ Zob. E.T. HALL: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. HOŁÓWKA. Warszawa 1978, s. 220.

⁷⁷ Obraz brytyjskich dzielnic mieszkalnych przekonująco zaprezentowano w subtelny filmie *Red Road*.

więc o ucieczce z przypominających amerykańskie *inner cities* posępnych osiedli⁷⁸.

W kinie „złamanej Brytanii” trudno zatem dostrzec znane z komedii romantycznych⁷⁹ pejzaże majestatycznego Londynu i urokliwej prowincji. Ich miejsce zajęły omijane przez „normalsów” śródmiejskie zaułki oraz zapadła prowincja. Zaniebane dzielnice oraz peryferie są w filmach silnie powiązane ze stylem życia „złamanego społeczeństwa”. Po pierwsze, w analizowanych filmach zdegradowany krajobraz częstokroć odzwierciedla kondycję społeczeństwa. Erozja przestrzeni miejskiej wiąże się z postępującą zapaścią moralną pozaklasy. Następstwem upadku obyczajów jest zintensyfikowana gettoizacja, stwarzająca warunki sprzyjające kumulacji niepożądanych zachowań. Szczególnie niebezpieczna, zdaniem reżyserów kina „złamanej Brytanii”, jest ekspansja dewiacji, która miałaby wykraçać poza obszary przedmiejskie i konsekwentnie degradować miejskie centra. W efekcie filmowe śródmieścia są sukcesywnie anektowane przez chuliganów, złodziejów, paserów i handlarzy narkotykami, a pod wpływem ich działalności przestrzeń miasta przekształca się na podobieństwo opuszczonych dzielnic (4.3.2.1, reż. Noel Clarke, Mark Davis, 2010). Po drugie, to właśnie architektura sprzyja zachowaniom patologicznym. Wyłączone z uczciwego życia przestrzenie stanowią w kinie „złamanej Brytanii” wyraźną antytezę urbanistycznych koncepcji zapobiegania przestępczości. Odległe od wizerunków nowoczesnych europejskich metropolii, „miasta w mieście” stanowią jeden z czynników skłaniających do popełniania zbrodni. Ekranowy pejzaż sprzyja wszelkim destrukcyjnym zachowaniom, wśród których morderstwa (*A Day of Violence*, reż. Darren Ward, 2010; *Piggy*) są niewiele rzadsze niż bójki w ciemnych alejkach (*Kidulthood*), uliczne porachunki (*Zebra Crossing*), pobicia (*Offender*), kradzieże (*Adulthood*), prostytutka (*Ill Manors*) czy handel narkotykami (*Harry Brown*).

W omawianej twórczości porównania wiążące brytyjskie ulice ze strekami wojny nie są więc bezpodstawne. Malejące poparcie społeczeństwa dla udziału brytyjskich wojsk w konfliktach zbrojnych w Afganistanie i w Iraku jest częściowo powiązane z przeświadczeniem, że najważniejszy front uformował się na brytyjskich ulicach. Zdaniem twórców *Harry’ego Browna*, *Eliminatora* i *Butów nieboszczyka* (*Dead Man’s Shoes*, reż. Shane Meadows, 2004), konflikt między „normalsami” a zdegenerowanymi

⁷⁸ Zob. J. GRAHAM: *Hoodies Strike...*

⁷⁹ Zob. R. MURPHY: *Promień nadziei...*, s. 52.

przedstawicielami nizin powinni rozstrzygnąć żołnierze lub weterani. Wezwanie do brutalnego rozprawienia się z problemami jest pochodną mniemania o niemożności zdyscyplinowania „złamanego społeczeństwa” zgodnie z literą prawa. Przedstawiciele brytyjskiej armii są w oczach bohaterów filmowych nadzieją dla społeczeństwa, któremu doskwiera niewydolność instytucjonalna. Ta ostatnia manifestuje się w całkowitej inercji i uległości policji (*Harry Brown*). Przedstawiciele brytyjskich instytucji, nierzadko zdemoralizowani, lokują się w bliskim sąsiedztwie przedstawicieli „złamanej Brytanii”. W ekranowej rzeczywistości skorumpowani policjanci bratają się z przestępcami (*Hiena / Hyena*, reż. Gerard Johnson, 2014), a strażnicy więzienni zażywają narkotyki razem z osadzonymi (*Offender*); wychowawcy w zakładach poprawczych są psychicznie niestabilni (*Poprawczak*), nauczyciele zaś flirtują z nastoletnimi uczennicami (*Wielka ekstaza Roberta Carmichaela*).

W wykreowanym świecie środowisko „złamanego społeczeństwa” błyskawicznie poddaje się mechanizmom „kryminalizacji biedy”. Niemal każdego członka społecznych nizin twórcy postrzegają niczym potencjalnego wykołajeńca. Przestępczy wzorzec ulega w kinie „złamanej Brytanii” ciągłemu ponowieniu, natomiast słabość brytyjskich instytucji wpływa na nieograniczone rozprzestrzenianie się dewiacyjnego stylu życia. Masowość patologicznych zachowań uzmysławia widzowi ewolucyjny charakter wyobrażeń brytyjskich twórców o społecznych nizinach. David Forrest zwrócił uwagę, że następstwem upadku brytyjskiego przemysłu u schyłku XX wieku był zanik filmowego bohatera zbiorowego. Miejsce kolektywu w kinie społecznym lat dziewięćdziesiątych zajęły jednostki i grupy rodzinne⁸⁰, a problematyka kryzysu dotyczącego klasę robotniczą stała się pretekstem do zobrazowania jednostkowej stagnacji, alienacji i społecznej marginalizacji⁸¹. Wraz z ideologiczną zmianą warty, kiedy „nowe” usytuowało się naprzeciw „starego”⁸², bohater zbiorowy wrócił do łask, jednak jego postawę zaprezentowano w odmiennym świetle. Choć w omawianych filmach pojawiają się jednostki wymykające się uogólniającemu spojrzeniu, to bohater kina „złamanej Brytanii” jest przede wszystkim członkiem grupy pozbawionym wszelkich cech indywidualnych. Przedstawiciele tej jednolitej masy są podobnie ubrani w sportową odzież, posługują

⁸⁰ Zob. D. FORREST: *Social Realism...*, s. 168.

⁸¹ Zob. J. HALLAM: *Film, Class and National Identity: Re-Imagining Communities in the Age of Devolution*. In: *British Cinema, Past and Present*. Eds. J. ASHBY, A. HIGSON. London 2000, s. 261. Cyt. za: D. FORREST: *Social Realism...*, s. 168.

⁸² Zob. R. MARSZAŁEK: *Nowy film...*, s. 7.

się identycznym slangiem i kultywują te same antywartości. Stadne zachowania sytuują ich w pozycji drapieżników, pragnących być ostatnim ogniwem łańcucha pokarmowego. W kinie „złamanej Brytanii” mogą ich zatem poskromić jedynie zwolennicy stosowania tak zwanej większej brutalności. Z biegunowego postrzegania rzeczywistości wynika popularność – właściwej czasom restauracji konserwatywnych nastrojów – figury samozwańczego stróża prawa. Choć brytyjscy samotni mściciele, podobnie jak amerykańskie ikony nurtu *vigilante* (Paul Kersey, Harry Callahan, Frank Castle), naruszają prawne granice, by strzec społecznego ładu, to nierzadko ich działania są dalece bardziej radykalne niż poczynania ich odpowiedników zza oceanu oraz samych przestępców (*Buty nieboszczyka*, *Harry Brown*, *Piggy*).



Fot. 7. Weteran w starciu z małomiasteczkowym gangiem. Paddy Considine jako samotny mściciel w filmie *Buty nieboszczyka* Shane'a Meadowsa

Uproszczona motywacja psychologiczna postaci koresponduje więc wyraźnie z oczywistym wydźwiękiem ideologicznym nurtu. Bogata reprezentacja brytyjskich filmów wpisujących się w narrację o „złamanym społeczeństwie” stanowi o sile omawianego trendu i jego społecznej popularności. Kino, sprowadzające się do kreślenia stereotypowego wizerunku społecznych nizin oraz piętnowania (rzekomych) instytucjonalnych wypaczeń, przypomina jednak wyłącznie narzędzie służące wskazywaniu

negatywnych grup odniesienia. Sprzyjając szeroko pojętym interesom grup uprzywilejowanych, twórcy stworzyli obraz świata, w którym dążenie do utrzymania dotychczasowego porządku społecznego wymaga zawiązania sojuszu manifestującego „wrogość w stosunku do innych grup”⁸³. Paradoksalnie, winą za społeczny kryzys zostało obarczone środowisko nie tylko pozbawione możliwości nawiązania równorzędnego dialogu z elitami, ale także zdane na polityczne decyzje możliwych. W ramach strategii oskarżania ofiary⁸⁴ wykreowano tym samym życzeniowy konflikt, w którym skonfrontowano zdegenerowanych przedstawicieli nizin społecznych ze strapionymi „normalsami”, pragnącymi jedynie bezpieczeństwa i sprawiedliwości. Funkcjonowanie silnego państwa, które potencjalnie wyeliminowałoby z przestrzeni publicznej reprezentantów pierwszej grupy, miałoby zatem przysłużyć się budowie społecznej szczęśliwości⁸⁵ w postaci czystej i nieskażonej wspólnoty⁸⁶.

Bagatelizujący społeczne uwarunkowania twórcy brytyjskiego kina XXI wieku, z uwagi na swoisty kompleks interwencjonizmu, nie odzwierciedlili na ekranie kryzysu już zdiagnozowanego, lecz postanowili – w wyniku manipulacji – powołać do życia nowy konflikt. Reżyserzy, ukazując kształt stosunków społecznych, zlekceważyli obserwatorski wymiar społecznego realizmu i włączyli w narrację sensacyjne akcenty, sprzyjające reprodukcji dominującej ideologii. Choć zatem świat – będący rezultatem efekciarskiej manipulacji – jest legitymizowany dającym pozór realizmu systemem stylistycznym, to korekcja barwna czy zdjęcia z ręki nie przesłaniają faktu, że rzeczywistość społeczna została przez twórców przeobrażona po to, by „wykreować atrakcyjną dla widza historię osadzoną w »barwnych« realiach”⁸⁷. W kinie „złamanej Brytanii” problematyka wykluczenia społecznego okazuje się zatem wyłącznie „pretekstem do propagowania pewnych intrygujących, wstrząsających, przyprawiających o »mrowienie w łydkach« bądź też dostarczających przyjemności zjawisk”⁸⁸.

W wyobrażeniu współczesnych twórców brytyjskich, agresywne uposobienie przedstawicieli nizin społecznych nie jest „konsekwencją

⁸³ J. SZACKI: *Historia myśli socjologicznej*. T. 1. Warszawa 1983, s. 411.

⁸⁴ Zob. R. LISTER: *Bieda...*, s. 144.

⁸⁵ Zob. M. FOUCAULT: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. KĘSZYCKA. Warszawa 1987, s. 80.

⁸⁶ Zob. M. FOUCAULT: *Nadzorować...*, s. 194.

⁸⁷ G. SKONIECZKO: *Medium – kapitalizm – przemoc*. Kassovitz, Zonca, Kounen o bolączkach społeczeństwa francuskiego. W: *Lustra i krzywe zwierciadła. Społeczne konteksty kina i telewizji*. Red. K. KLEJSA, G. SKONIECZKO. Kraków 2002, s. 146.

⁸⁸ Tamże.

jakiegoś zdarzenia, ale przede wszystkim własnością świata przedstawionego⁸⁹. Jako że zachowania patologiczne są w kinie „złamanej Brytanii” związane z nieodgadnionym instynktem, to zawarte w nim przesłanie jest jednoznacznie pesymistyczne. Filmy te, uznając brytyjską „pozaklasę” za reprezentację wroga wewnętrznego, sprowadzają stosunki społeczne do wymiaru nieuniknionej konfrontacji. Mechanizmy wyostrzania wad i pozabawiania bohaterów z nizin wszelkich zalet nie tylko integrują „zdrową” tkankę społeczną, lecz także stanowią uzasadnienie wzmacniania kompetencji instytucji społecznych. W przeciwieństwie zatem do marzeń o zniwelowaniu różnic klasowych, bohater współczesnego wariantu *Leo ostatniego* wyraża niechęć wobec społecznych nizin, które zagrażają realizacji – snutyh w podziemiach rezydencji – planów utrzymania władzy.

Bibliografia

- ANDERSON L.: *Bacznosc! Bacznosc!*. Przeł. A. KOŁODYŃSKI. W: *Europejskie manifesty kina*. Red. A. GWÓZDŹ. Warszawa 2002.
- BALDWIN E., LONGHURST B., MCCRACKEN S., OGBORN M., SMITH G.: *Wstęp do kulturoznawstwa*. Przeł. M. KACZYŃSKI, J. ŁOZIŃSKI, T. ROSIŃSKI. Poznań 2007.
- BARTHES R.: *Mitologie*. Przeł. A. DZIADEK. Warszawa 2000.
- BAUMAN Z.: *Życie na przemiał*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2004.
- BENNIE P.: *The Great Chicago Fire of 1871*. New York 2008.
- BERNSTEIN B.: *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*. W: *Język i społeczeństwo*. Red. M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1980.
- Britons Call for Troop Withdrawal*. http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/7725228.stm. Dostęp: 10.07.2016.
- CIOSEK M.: *Psychologia sądowa i penitencjarna*. Warszawa 2001.
- COHEN S.: *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. London 2002.
- DAHLGREEN W.: *Memories of Iraq: Did We Ever Support the War?*. <https://yougov.co.uk/news/2015/06/03/remembering-iraq/>. Dostęp: 10.07.2016.
- Eurostat: *Crime and criminal justice statistics*. http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Crime_and_criminal_justice_statistics. Dostęp: 10.07.2016.
- Eurostat: *Crimes Recorded by the Police by Offence Category*. http://appsso.eurostat.ec.europa.eu/nui/show.do?dataset=crim_gen&lang=en. Dostęp: 10.07.2016.

⁸⁹ R. SYSKA: *Film...*, s. 196.

- Eurostat: *Dane statystyczne dotyczące przestępczości*. http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Crime_statistics/pl. Dostęp: 10.07.2016;
- FORREST D.: *Social Realism: Art, Nationhood and Politics*. Newcastle upon Tyne 2013.
- FOUCAULT M.: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. KĘSZYCKA. Warszawa 1987.
- FOUCAULT M.: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 2009.
- GENTLEMAN A.: *Is Britain Broken?*. <https://www.theguardian.com/society/2010/mar/31/is-britain-broken>. Dostęp: 10.07.2016.
- GOFFMAN E.: *Charakterystyka instytucji totalnych*. W: *Elementy teorii socjologicznych*. Red. W. DERZYŃSKI, A. JASIŃSKA-KANIA, J. SZACKI. Warszawa 1975.
- GOFFMAN E.: *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Przeł. A. DZIERŻYŃSKA, J. TOKARSKA-BAKIR. Gdańsk 2005.
- GRAHAM J.: *Hoodies Strike Fear in British Cinema*. <https://www.theguardian.com/film/2009/nov/05/british-hoodie-films>. Dostęp: 10.07.2016.
- GUMPLOWICZ L.: *System socjologii*. Warszawa 2013.
- HALL E.T.: *Ukryty wymiar*. Przeł. T. HOŁÓWKA. Warszawa 1978.
- HALLAM J.: *Film, Class and National Identity: Re-Imagining Communities in the Age of Devolution*. In: *British Cinema, Past and Present*. Eds. J. ASHBY, A. HIGSON. London 2000.
- HALLAM J., MARSHMENT M.: *Realism and Popular Cinema*. Manchester 2010.
- HARPER S.: *Lata osiemdziesiąte. Brytyjczycy szczytują*. Przeł. M. SZCZUBIAŁKA. „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.
- HARVEY D.: *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*. Przeł. J.P. LISTWAN. Warszawa 2016.
- HOGGART R.: *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*. Przeł. A. AMBROS. Warszawa 1976.
- JAROSZ M.: *Samobójstwa*. Warszawa 2004.
- KAZANA B.: *Dekada indywidualności – kino brytyjskie lat siedemdziesiątych*. W: *Historia kina*. T. 3: *Kino epoki nowofalowej*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2015.
- KOŁODYŃSKI A.: *Jeżeli...* W: TEGOŻ: *100 filmów angielskich*. Warszawa 1975.
- LECHOWICZ T.: *Skutki kryzysu finansowego w Wielkiej Brytanii*. „Studia i Materiały” 2013, nr 16.
- LEWIS O.: *La Vida*. London 1967.
- LISTER R.: *Bieda*. Przeł. A. STANASZEK. Warszawa 2007.
- MAJER A.: *Tony Richardson: psotnik kina*. W: *Autorzy kina europejskiego V*. Red. A. HELMAN, A. PITRUS. Kraków 2009.
- MARSZAŁEK R.: *Nowy film angielski*. Warszawa 1968.
- MEARING A.: *Basic Skills for Society*. <https://www.theguardian.com/education/2000/jun/20/furthereducation.theguardian2>. Dostęp: 10.07.2016.
- MURPHY R.: *Promień nadziei i mroczny koszmar – nowe kino brytyjskie*. Przeł. E. SPIRYDOWICZ. „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.

- OLESZCZYK M.: *Ken Loach: Wiedz, co popierasz*. W: *Autorzy kina europejskiego V*. Red. A. HELMAN, A. PITRUS. Kraków 2009.
- PIOTROWSKA A.: *Mike Leigh – o teatrze życia codziennego* [hasło]. W: B. KOSECKA, A. PIOTROWSKA, W. KOCOŁOWSKI: *Panorama kina najnowszego 1980-1995*. Kraków 1997.
- PM's *Speech on the Fightback after the Riots*. 2011. <https://www.gov.uk/government/speeches/pms-speech-on-the-fightback-after-the-riots>. Dostęp: 10.06.2016.
- POSERN-ZIELIŃSKI A.: *Kultury etniczne w pluralistycznej cywilizacji amerykańskiej*. „Etnografia Polska” 1979, t. 23, z. 1.
- PRZYLIPIAK M., SZYŁAK J.: *Kino najnowsze*. Kraków 1999.
- ROSSELLINI R.: *A Discussion of Neo-Realism*. Rozm. przepr. M. VERDONE. „Screen” 1973, nr 14.
- SKARŻYŃSKI M.: *Kultura polityczna w stanie klęski żywiołowej. Studium przypadku – Fukushima*. „Przegląd Strategiczny” 2013, nr 1.
- SKONIECZKO G.: *Medium – kapitalizm – przemoc. Kassovitz, Zonca, Kounen o bołączkach społeczeństwa francuskiego*. W: *Lustra i krzywe zwierciadła. Społeczne konteksty kina i telewizji*. Red. K. KLEJSA, G. SKONIECZKO. Kraków 2002.
- SYSKA R.: *Film i przemoc*. Kraków 2003.
- SZACKI J.: *Historia myśli socjologicznej*. T. 1–2. Warszawa 1983.
- TARKOWSKA E.: *Bieda, historia i kultura*. W: *Zrozumieć biednego*. Red. E. TARKOWSKA. Warszawa 2000.
- The Problems of British Society: Key Issues for the 2010 Parliament*. <http://www.parliament.uk/business/publications/research/key-issues-for-the-new-parliament/social-reform/broken-britain/>. Dostęp: 10.07.2016.
- WILLIS P.E.: *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough 1977.
- ZIĘTEK A.: *Jean Baudrillard wobec współczesności*. Kraków 2013.
- ŻIŻEK S.: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010.

Wojciech Sitek

„Broken Britain”

The landscape of social conflicts in the 21st century British cinema

Summary

In the 21st century, some British filmmakers negated the tone developed by the directors of the socially engaged left-wing cinema and expressed on screen the views of the right-wing political elites. As seen by the conservatists, social perversions stemmed from the alleged docility of the Labour Party government, which supposedly weakened the in-

stitutions, thereby enticing moral degeneration of the lowest classes. In British films of the 21st century, the social crisis was blamed on the envisioned social pockets of the demoralized poor, labeled as „broken society” (in relation to the construct present in the Tories’ narration explaining the alleged moral, economic and social decline of Great Britain). In the cinema of „broken Britain”, the exaggerated threat of social collapse became the grounds for a wishful confrontation of the degenerate representatives of lower classes with the distressed „squares” pinning their hopes upon the restoration of a strong government.

Wojciech Sitek

« La Bretagne brisée »

Le paysage de conflits sociaux dans le cinéma britannique du XXIe siècle

Résumé

Au XXIe siècle, une partie de cinéastes britanniques ont nié le ton élaboré par les réalisateurs du cinéma socialement engagé à caractère gauchiste, et ont représenté sur l’écran les idées des élites politiques de droite. Aux yeux des conservateurs, les déviations sociales résultaient de la soumission présumée du gouvernement des travaillistes qui a dû affaiblir l’influence de toutes les institutions, en favorisant par là la dégénération morale des bas-fonds de la société. Dans les films britanniques du XXIe siècle, ce sont les concentrations des gens pauvres démoralisés – désignées par le nom de « société brisée » (en se référant à la conception présente dans la narration des torys traduisant la chute morale, économique et sociale de la Grande-Bretagne) – qui ont été chargées de la responsabilité pour la crise sociale. Dans le cinéma de la « Bretagne brisée », la menace exagérée de la dégradation sociale est devenue le fondement de la confrontation souhaitable de représentants dénaturés des bas-fonds de la société avec des « normaux » chagrinés, plaçant leurs espoirs dans la restauration d’un pouvoir fort.