

Dialogi polityczne brytyjskiego kina.  
Wizerunki Amerykanów i Niemców  
w kinie angielskim okresu II wojny światowej

W *Opowieści kanterberyjskiej* (*A Canterbury Tale*, 1944) Michael Powell i Emeric Pressburger przedstawiają Amerykanów, najważniejszego sojusznika Anglii w okresie II wojny światowej, z typową dla siebie przewrotnością. Z jednej strony głównym bohaterem uczynili oni bowiem amerykańskiego żołnierza, Boba Johnsona, granego przez naturšczyka, Johna Sweeta, postać skrajnie pozytywną, pełną szacunku dla obcej kultury, otwartą i wyrozumiałą. Z drugiej strony załączek głównego wątku fabularnego wyrasta ze sprzeciwu miejscowego urzędnika, Colepepera (Eric Portman), wobec obecności amerykańskiej jednostki wojskowej w jego rodzinnym hrabstwie. Aby zniechęcić miejscowe dziewczęta do wieczornych spotkań z jankesami, atakuje je w przebraniu, wylewając klej na ich włosy. Powell i Pressburger, dla których problem kulturowej alienacji i wydziedziczenia narodowego był centralnym motywem większości wspólnie zrealizowanych filmów, unikali jednoznacznych osądów, które zachęcałyby do uproszczonej wizji stosunków społecznych, zgodnej z bieżącą wykładnią geopolityczną. Z tego samego powodu ich filmy najlepiej zniosły próbę czasu. Są wyrefinowane pod względem stylu, pełne ironii i wnikliwe intelektualnie. W czasie wojny spotykały się jednak z ostrą krytyką. Sposób, w jaki Powell i Pressburger przedstawiali przede wszystkim niemieckiego agresora, kłócił się bowiem z obowiązującą linią propagandy. Z punktu widzenia ówczesnej sytuacji politycznej na świecie, a także oczekiwań angielskiego społeczeństwa – zjednoczonego w idei jedności narodowej – naturalny wydawał się ton opowiadania, w którym rzeczywistość cechowała moralna jednoznaczność, z wyrazistym wskazaniem na tych, którzy stanowią zagrożenie i tych, którym należy zaufać. Mimo to, z punktu widzenia wydzwięku, jaki miały w okresie wojny w społeczeństwie angielskim rodzime filmy, doraźność większości produkcji realizujących wyłącznie cele programowe Ministerstwa Informacji, nie zadecydowała wcale o ich większej popularności. Sympatie widzów rozkładały się równomiernie pomiędzy filmami potwierdzającymi ton i charakter oficjalnej retoryki wojennej a tymi, które ją dyskretnie kwestionowały.

## Brytyjska seria wojenna

Wybuch wojny wstrząsnął angielską kinematografią zarówno od strony organizacyjnej, jak i artystycznej. W przeciągu kilku miesięcy zmieniła się społeczna funkcja kina. Nowe okoliczności zmusiły dotychczasowych dostawców rozrywki do przewartościowania swojej roli i sprostania konieczności dziejowej. Politycy, publiczność, a także twórcy zaczęli bowiem postrzegać kino przede wszystkim przez pryzmat jego funkcji obywatelskiej. Filmy fabularne z tego okresu określane są często mianem brytyjskiej serii wojennej. Najważniejsze z nich powstały w latach 1941–1945. Rok 1941 wyznacza cezurę z dwóch powodów. Po pierwsze, do tego czasu na ekranach kin dominowały filmy wyprodukowane przed wybuchem wojny. Po drugie zaś, filmy propagandowe nakręcone przed przełomowymi dla Anglii wydarzeniami, czyli niemieckimi nalotami w połowie 1940 roku, cechuje jeszcze pewna naiwność spojrzenia, wynikająca z braku wiedzy o rzeczywistym obliczu konfliktu i nie ujednoczonej linii propagandowej. Ponadto dopiero w 1940 roku zapadły oficjalne decyzje dotyczące tego, jak kino powinno zostać wykorzystane w celach propagandowych. O ile bowiem kwestia ta nie nastroczała wątpliwości w odniesieniu do filmu dokumentalnego, o tyle problematyczne okazało się, w jaki sposób – i czy w ogóle – przekazywać treści propagandowe w filmie fabularnym. Ostatecznie władze podjęły decyzję o utrzymaniu względnie dużej swobody artystycznej twórców, w których filmach wątki i motywy wojenne mogły być podporządkowane atrakcyjnej dla widza formule filmu rozrywkowego (tzw. *propaganda through entertainment*).

W przeciwieństwie do upowszechnionych negatywnych konotacji terminu „propaganda”, w odniesieniu do kina angielskiego tego okresu powinien on być odczytywany nieco inaczej. Możliwość filmu jako narzędzia propagandy rozpoznały dekadę wcześniej państwa totalitarne: ZSRR i Trzecia Rzesza, i to właśnie tamtejsze obrazy w największym stopniu ukształtowały wizerunek filmu propagandowego z tego okresu. Szczególnie filmy niemieckie, niosące zazwyczaj jednoznacznie negatywny przekaz, mający na przykład zożyć obcy naród i zaakcentować wyższość rasy aryjskiej. Tymczasem angielskie kino propagandowe nie budowało swojego przekazu w oparciu o nienawiść i pogardę, lecz z punktu widzenia konkretnych zadań stojących przed społeczeństwem, które po raz pierwszy od czasów wojen napoleońskich znalazło się w obliczu tak poważnego zagrożenia. Filmy te miały przede wszystkim informować, wzmacniać morale społeczeństwa i kształtować w nim postawę solidarności, ostrzegać przed działalnością szpiegowską, oswajać z sojusznikami, uczyć praktycznych zachowań i – szerzej – utwierdzać w zasadności zaangażowania Wielkiej Brytanii w wojnę.

Większość filmów angielskich z okresu wojny wpisywało się w charakter kina propagandowego, niezależnie od tego, czy ich twórcami byli uznani reżyserzy i producenci, czy niszowe wytwórnie filmowe. Akcja większości rozgrywała się w realiach wojny lub odwoływała się do niej w formie metafory. Nawet szczególnie popularne w tym okresie filmy kostiumowe, sięgały często do etosu „Brytanii w stanie wojny” (Britain at War)<sup>1</sup>, na przykład *Młody pan Pitt* (*The Young Mr. Pitt*, 1942) Carola Reeda, którego akcja rozgrywała się w czasie wojen napoleońskich i rządów premiera Williama Pitta Młodszeo. Wyjątkiem były jedynie melodramaty wytwórni Gainsborough, które po sukcesie *Szarego lorda* (*The Man in Grey*, 1943, reż. Leslie Arliss) stworzyły swoistą niszę dla kina czysto rozrywkowego, pozbawionego ambicji ideologicznych.

Zjawiskiem, które ze szczególną siłą zaważyło w tym okresie na zmianie oblicza angielskiego kina była zwiększona integracja społeczeństwa w czasie II wojny światowej. Atmosfera jedności narodowej zaowocowała w planie społecznym tendencją do niwelowania różnic w strukturze klasowej kraju. Społeczeństwo angielskie, choć nadal podzielone, częściej niż dotychczas zaczęło mówić w tym okresie jednym głosem. Wojna nie była jedynym zapalnikiem zmian społecznych w Anglii, ale przyspieszając je umożliwiła przyjęcie nowoczesnej perspektywy w wielu ważnych kwestiach społecznych. W okresie wojny tendencja ta nabrała bardziej populistycznego wymiaru, do czego, bez wątpienia, przyczyniło się ówczesne kino. Twórcy filmowi podjęli bowiem – mniej lub bardziej świadomie – próbę pogodzenia dwóch sił targających od jakiegoś czasu społeczeństwem brytyjskim – tradycjonalizmu i radykalizmu<sup>2</sup>. Kreowaniu niemal arkadyjskiej wizji solidaryzmu społecznego czasu wojny sprzyjał powszechny nastrój porozumienia. Wynikało ono – jak przekonuje Robert Murphy – z faktu, iż stawiając opór wrogowi społeczeństwo brytyjskie nabrało większego szacunku dla siebie jako narodu<sup>3</sup>. Fakt ten miał bez wątpienia wpływ na to, w jaki sposób filmowcy przedstawiali w tym okresie stosunki pomiędzy Brytyjczykami a przedstawicielami obcych narodów. W sposób niemal wzorcowy unaocznia to film *Went the Day Well?* (1942) Alberta Cavalcantiego, opowiadający historię prowincjonalnej angielskiej miejscowości, której społeczność jednoczy siły i występuje zbrojnie przeciwko niemieckiemu najeźdźcy. Film Cavalcantiego, będący ekranizacją opowiadania Grahama Greene’a, jest typowym przykładem angielskiego utworu

---

1. Clive Coultass, *British Feature Film and the Second World War*, „Journal of Contemporary History” 1984, Vol. 19, No. 1 – *Historians and Movies: The State of the Art: Part 2*, s. 10.

2. Robert Murphy, *The Heart of Britain: British Cinema at War*, w: *The British Cinema Book* (3rd edition), red. Robert Murphy, Palgrave/MacMillan, London 2009, s. 226.

3. Robert Murphy, *The Heart of Britain...*, s. 225.

propagandowego, w którym u bohaterów w obliczu śmiertelnego zagrożenia ujawnia się niezwykle hart ducha i poczucie wspólnoty.

Częściowo pod wpływem narzuconego planu ideologicznego, częściowo zaś jako pokłosie rzeczywistych przemian kulturowych, filmy fabularne brytyjskiej serii wojennej współtworzyły i utrwaliły „etos konsolidacji społeczeństwa, pokonującego różnice klasowe w celu zwyciężenia wroga”<sup>4</sup>. Optymistyczne w wymowie, traktujące z odwagą prawdziwie traumatyczny wymiar doznań społeczeństwa żyjącego w cieniu atakującego zniecka z powietrza, niewidzialnego wroga<sup>5</sup>, filmy te – jak przekonuje Robert Murphy – były jednak czymś więcej niż tylko skonwencjonalizowanym kinem propagandowym. Ich bohaterami byli bowiem ludzie „poddawani nadzwyczajnej próbie psychicznej i fizycznej”<sup>6</sup>, okupionej niejednokrotnie bardzo wysoką ceną – utratą bliskich lub własną śmiercią. Filmy brytyjskiej serii wojennej, oprócz utworów o charakterze propagandowym stanowiły jednocześnie odpowiedź na szok kulturowy, który stał się w tym czasie udziałem wszystkich zaangażowanych w konflikt społeczeństw. Stan wojny – pisze Murphy – był bowiem źródłem zupełnie nowych doświadczeń, przede wszystkim w kontaktach międzyludzkich. Na niespotykaną dotychczas skalę, dochodziło wówczas do spotkań między przedstawicielami różnych regionów, środowisk, krajów i światopoglądów<sup>7</sup>. Zacieśniały się relacje pomiędzy ludźmi, którzy w czasie pokoju – ze względu na swoje pochodzenie – mogliby nigdy nie mieć możliwości się poznać. Z punktu widzenia mieszkańców Wielkiej Brytanii – zespołu wysp odseparowanych od kontynentu i cechujących się z tego względu dosyć hermetyczną tożsamością kulturową – wojna była więc przede wszystkim motorem zmian zainicjowanych nie tylko od wewnątrz, lecz również pod wpływem kontaktu z ludnością napływową.

Zjawisko to miało w istocie większy rezonans niż fakt zagrożenia ze strony Państw Osi, przede wszystkim Niemiec. Agresor z Europy nie zdołał bowiem nigdy postawić stopy na Wyspach. Nadużyciem byłoby oczywiście stwierdzenie, że jego miejsce jako okupanta zajął wojenny sojusznik. Faktem jest jednak, że kulturowy „zamęt” wprowadzony przez Amerykanów podczas ich obecności na Wyspach w trakcie wojny, zainicjował zwrot, który w dalszej perspektywie zadecydował o ogromnych wpływach kultury amerykańskiej w Wielkiej Bry-

---

4. Robert Murphy, *The Heart of Britain...*, s. 223.

5. Co istotne w tym kontekście – pisze o tym Norman Davies – „z powodu działań z powietrza ludność cywilna [Wielkiej Brytanii] była niemal tak samo narażona na niebezpieczeństwo jak wojsko”. Norman Davies, *Wyspy*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Znak, Kraków 2003, s. 780.

6. Robert Murphy, *The Heart of Britain...*, s. 223.

7. Murphy, s. 223

tanii, a także – jak sugeruje Harlan Kennedy – przyczynił się do rewolucji lat sześćdziesiątych, która przyniosła ostateczne zerwanie z tradycją imperialną Albionu oraz rewizję dotychczasowych wartości społecznych i obyczajowych<sup>8</sup>.

Dotychczasowa autonomia kulturowa Brytyjczyków została wystawiona podczas wojny na próbę. Londyn pełnił w tym czasie funkcję stolicy Europy. Znajdywały się tu rządy emigracyjne wielu europejskich państw, a symbol angielskości – radio BBC – nadawało w tym czasie już nie tylko *Boże, chroń królową*, lecz cały zestaw hymnów państw sprzymierzonych<sup>9</sup>. W tym czasie na Wyspy przybyła pierwsza wielka fala emigracji, nie tylko z Europy, lecz także państw Wspólnoty Narodów (Commonwealthu), z których duża część miała osiedlić się tu na stałe<sup>10</sup>. Fakt ten wzmacniał dodatkowo integrację rdzennego społeczeństwa angielskiego. Przy czym w zjawisku tym trudno dopatrywać się podtekstu jednoznacznie narodowościowego. Jak bowiem przekonuje Norman Davies, Zjednoczone Królestwo nigdy nie było państwem narodowym, lecz „dynastycznym konglomeratem, który nigdy nie zdołał sprowadzić na tę samą płaszczyznę funkcji swoich czterech części składowych i w rezultacie nigdy nie potrafił w pełni zharmonizować tożsamości wspólnot narodowych żyjących w jego granicach”<sup>11</sup>.

Fakt ten jest szczególnie interesujący w odniesieniu do kina z okresu wojny, gdzie – zgodnie z ową narodową niejednorodnością – problem różnorodności etnicznej, językowej i wyznaniowej w społeczeństwie brytyjskim jest właściwie nieobecny. Jak gdyby na czas wojny jeszcze bardziej niż dotychczas starano się ukryć te wewnętrzne podziały, których nie da się pogodzić w sposób, w jaki uczyniono to ze strukturą społeczną. Jedynym punktem odniesienia są w tej kwestii bohaterowie o szkockich korzeniach, wyróżniający się przede wszystkim językiem i – czasami – sposobem bycia, będącym zaprzeczeniem angielskiego elitaryzmu i pewności siebie. Nie są oni jednak z pewnością traktowani jako cudzoziemcy, lecz raczej jak dalsi kuzyni, z którymi Anglików więcej łączy niż dzieli. Obcych reprezentują zazwyczaj dwa narody – Amerykanie i Niemcy. Pierwsi pojawiają się jako sprzymierzeńcy, drudzy – jako wrogowie. O ile jednak wizerunek Amerykanów pozostaje nie zmieniony, o tyle sposób przedstawienia Niemców cechuje regres.

8. Harlan Kennedy, *How the Brits Won the War* <<http://www.americancinemapapers.com/files/BRITSWONWAR.htm>> (19.09.2012).

9. Keith Robbins, *Zmierzch wielkiego mocarstwa. Wielka Brytania w latach 1870–1992*, przeł. Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 206.

10. Przykładowo: po wojnie w Wielkiej Brytanii było ok. 500 tys. Polaków. Blisko połowa z nich wybrała stały pobyt w tym kraju. Za: Norman Davies, *Wyspy*, s. 856.

11. Davies, *Wyspy*, s. 905.

## Dobrzy Niemcy, źli naziści

Początkowo decydom i filmowcom bliska była linia propagandowa opracowana jeszcze w okresie I wojny światowej. Opierała się ona na wyraźnym rozróżnieniu pomiędzy władzami Niemiec prowadzącymi wojnę a niemieckim społeczeństwem, które traktowano neutralnie. Pierwsze miesiące II wojny światowej skompromitowały jednak ten sposób myślenia. Brutalna agresja niemieckich wojsk na sąsiednie kraje i ich szybki pochód w głąb Europy zaskoczyły wszystkich i wzbudziły obawy w Wielkiej Brytanii. Nim jednak na ekranach pojawiły się filmy, w których wrogiem był już nie tyle Hitler czy podwładne mu wojska, ile Niemcy jako naród (nazywani wówczas w skrócie *Jerries*), zdążyło powstać kilka filmów wyrastających z dotychczasowej tradycji propagandy. Akcja jednego z nich, *Radia wolności* (*Freedom Radio*, 1941) Anthony'ego Asquitha, rozgrywa się w Berlinie przed i po wybuchu wojny. Bohaterem uczyniono tu niemiecki ruch oporu, skupiony wokół niezależnej stacji radiowej. Film Asquitha miał pokazać, że społeczeństwo niemieckie nie mówi jednym głosem, a wewnątrz kraju istnieją także przeciwnicy polityki Hitlera. Okoliczności zmusiły jednak do zrewidowania takiego punktu widzenia i wyraźnego przeciwstawienia w kolejnych produkcjach dwóch stron konfliktu – Niemiec i reszty Europy.

Tak jednoznaczному uproszczeniu przeciwstawiały się przez cały czas trwania wojny filmy Michaela Powella i Emerika Pressburgera. Nie negowali oni roli Niemiec jako kraju odpowiedzialnego za wojnę, ale wprowadzili rozróżnienie pomiędzy Niemcem a nazistą. Przy czym owo rozdwojenie pokazywali z dwóch perspektyw – zapatrzonemu w ideę supremacji rasy panów oficera Wehrmachtu w *49. równoleżniku* (*49th Parallel*, 1941) oraz emerytowanego żołnierza, uciekiniera z faszystowskich Niemiec w *Pułkowniku Blimpie* (*The Life and Death of Colonel Blimp*, 1943). Źródłem wielowymiarowości postaci obcokrajowców w filmach Powella i Pressburgera upatruje się w życiorysie tego drugiego, emigranta z Węgier, który – podobnie jak wielu stworzonych przez niego bohaterów – odczuwał dylematy człowieka żyjącego w kulturowym zawieszaniu. Z jednej strony w oderwaniu od miejsca, w którym się urodził, a z drugiej – z piętnem obcości w kraju, który go adoptował. Najbardziej wyrazistym przykładem tego typu postaci jest niewątpliwie Theo Kretschmar-Schuldorff (Anton Walbrook) z *Pułkownika Blimpa*, który uciekł do Anglii z Niemiec po dojściu do władzy Adolfa Hitlera. Szczególny i jednocześnie niepopularny wśród kreatorów wojennej propagandy, głęboko analityczny portret Niemców w filmach Powella i Pressburgera wynikał również z ogromnego szacunku, jakim ten pierwszy darzył niemiecką kinematografię i jej twórców. Jak przekonuje Charles Barr,

to właśnie jeden z głównych powodów, dla których jego filmy z okresu wojny nie są antyniemieckie, lecz antynazistowskie<sup>12</sup>.

W istocie dwa filmy najbardziej reprezentatywne pod tym względem – *49. równoleżnik* i *Pułkownik Blimp* – mogą być traktowane jako całość. Proponują bowiem dwa złożone i odmienne portrety niemieckich bohaterów, których łączy wątek wojny, a dzieli różnica pokoleniowa. Obie postaci wywodzą się bowiem z odmiennych tradycji w kulturze niemieckiej, dla której cezurę stanowi okres weimarski. Kretschmar-Schuldorff, oficer pruski, wieloletni przyjaciel tytułowego Blimpa (Roger Livesey) – angielskiego oficera, z którym połączył go pojedynek z czasów młodości – został ukształtowany przez tradycję wojskową Cesarstwa Niemieckiego. Doświadczenie życiowe pozwala mu dostrzec niebezpieczeństwa płynące z narastających nastrojów nacjonalistycznych w niemieckim społeczeństwie. W przeciwieństwie do Blimpa zdaje sobie również sprawę z nieprzystawalności wyznawanych przez jego pokolenie idei do problemów współczesności. Doskonale dowodzi tego sprzeczka pomiędzy przyjaciółmi po wybuchu II wojny światowej, w której Kretschmar-Schuldorff przekonuje, że obecny konflikt nie może być postrzegany przez doświadczenia poprzedniej wojny, i że będzie on miał charakter totalny, w którym zabraknie miejsca na przestrzeganie jakichkolwiek konwencji i zasad.

Porucznik Hirth (Eric Portman), bohater *49. równoleżnika*, jest dzieckiem nowoczesnych, faszystowskich Niemiec, uformowanym przez ideę nadczłowieka i jego doniosłej roli w kształtowaniu nowego ładu. Jego bezrefleksyjna wiara w zbrodniczy system nie wynika jednak – jak zdają się przekonywać twórcy – ze złej woli, lecz właśnie z faktu, iż ukształtowała go taka, a nie inna atmosfera społeczno-polityczna. Rysą na jego nieprzejednanej postawie jest naiwność, z jaką wierzy w słuszność wyznawanej idei. Hirth nie jest jednak protoplastą popularnego w późniejszych latach typu bohatera, tzw. dobrego Niemca. Artystyczne ambicje twórców *49. równoleżnika* są znacznie większe. Ponadto Hirth jest jednak postacią jednoznacznie negatywną, a jego zapalczowości dowodzi oceniana w Stanach Zjednoczonych scena, w której wyklada podwładnym o wyższości rasy aryjskiej nad Żydami i Murzynami.

Wyjątkowość filmów Powella i Pressburgera z tego okresu wynika z próby zobiektywizowania wojennej rzeczywistości poprzez sprzeciwienie się jednowymiarowej perspektywie kina propagandowego. Przy czym filmy te nie rezygnują jednocześnie z obowiązkowego w tym czasie pierwiastka patriotycznego. W ujęciu Powella i Pressburgera okoliczności, w jakich doszło do konfliktu o globalnym zasięgu, są siłą rzeczy bardzo skomplikowane, a oprócz ofiar przemocy fizycznej

---

12. Charles Barr, *Hitchcock and Powell: Two Directions for British Cinema*, „Screen” 2005, Vol. 46, No. 1, s. 7.

są w niej także ofiary gwałtu ideologicznego. Najbardziej wyrazistym przykładem tego zjawiska są zaś według nich bohaterowie niemieccy. Co istotne, hasła antynazistowskie wypowiadają zazwyczaj w ich filmach uciekinierzy z Niemiec – Peter w *49. równoleżniku* i Kretschmar-Schuldorff w *Pułkowniku Blimpie*. Wiarygodności obu postaciom dodaje fakt, iż grający je aktor – Austriak Anton Walbrook – ze względu na żydowskie pochodzenie, po dojściu do władzy Hitlera opuścił na stałe rodzinny kraj. Filmy Powella i Pressburgera stanowiły jednak wyjątek i nie mogły być traktowane jako reprezentatywne dla idei przyświecających angielskiemu kinu propagandowemu. Zamiarem kreowanej przez Ministerstwo Informacji perspektywy światopoglądowej było bowiem spopularyzowanie jednoznaczego wizerunku Niemiec jako agresora, stąd – co zrozumiałe – w wizji tej zabrakło miejsca na filozofię społeczną. Nic więc dziwnego, że filmy Powella i Pressburgera z tego okresu spotykały się niejednokrotnie z krytyką.

W przeciwieństwie do filmów-agitek, obrazy Powella i Pressburgera prezentowały bardziej skomplikowany obraz rzeczywistości, zgłębiając niejednokrotnie kwestie traktowane przez Ministerstwo Informacji pryncypialnie. Ich filmy, dowodzące samodzielności artystycznego wywodu, świadczą również o dużej swobodzie, jaką mieli w rzeczywistości angielscy twórcy podczas wojny. Wynikało to głównie z faktu, iż angielski przemysł filmowy podlegał w tym okresie przede wszystkim zasadom wolnego rynku, a jego nacjonalizacja była jedynie częściowa, przez co nie był on całkowicie uzależniony od planu propagandowego rządu (głównym producentem filmów fabularnych w tym okresie była Rank Organisation, największa niezależna wytwórnia w Wielkiej Brytanii, z którą Ministerstwo Informacji współpracowało na zasadach partnerstwa). Przy czym, co warto zauważyć, nawet Ministerstwo Informacji pozwalało na dużą swobodę reżyserom kręcącym filmy na jego zlecenie. Paradoksalnie dwa spośród trzech najbardziej kontrowersyjnych utworów Powella i Pressburgera – *49. równoleżnik* i *Jeden z naszych samolotów zaginął* (*One of Our Aircraft is Missing*, 1942) – powstały z ministerialnej dotacji. Oba te filmy, a także *Pułkownika Blimpa* uznano za niepoprawne politycznie. Pierwszy w sposób niejednoznaczny ukazywał wroga; fabułę drugiego oparto na kontrowersyjnym zawiązaniu akcji, czyli zestrzeleniu angielskiego samolotu; a w trzecim jednym z pozytywnych bohaterów uczyniono Niemca. Filmy te spotkały się z krytyką ówczesnego rządu, w tym bezpośrednio Winstona Churchilla, który utrudniał wprowadzenie *Pułkownika Blimpa* do amerykańskich kin<sup>13</sup>. Warto dodać, że filmy Powella i Pressburgera, pomimo krytyki w Wielkiej Brytanii i ostrej cenzury w Stanach Zjednoczonych, cieszyły się bardzo dużą popularnością wśród widzów z obu stron Atlantyku. W Stanach Zjednoczonych *49. równoleżnik* został wyróżniony Oscarem za sce-

---

13. James Howard, *Michael Powell*, BT Batsford Ltd., London 1996, s. 45.



nariusz i otrzymał dwie kolejne nominacje, w tym jako najlepszy film, zaś *Pułkownik Blimp* zdobył nagrodę National Board of Review.

Filmy Powella i Pressburgera są najbardziej interesujące z historycznego punktu widzenia. Dowodzą bowiem pluralizmu światopoglądowego, jaki obowiązywał wówczas w angielskiej kinematografii i faktu, że nie uległa ona w tym czasie skonwencjonalizowaniu pod wpływem doraźnych celów propagandy. Równoległe powstawało jednak wiele filmów ograniczających się w swojej wymowie do funkcji czysto użytkowej, filmów niejednokrotnie o dużych walorach rozrywkowych i do dzisiaj cieszących się w Anglii sporą popularnością. Dominowały wśród nich trzy formuły tematyczno-gatunkowe: moralizatorska, sensacyjna i komediowa. W każdej z nich obowiązywał nieco inny sposób przedstawienia wroga.

W pierwszy z trzech wymienionych typów filmowych wpisuje się doskonale *Nieuchwytny Smith* (*Pimpernel Smith*, 1941) Lesliego Howarda, uwspółcześiona wersja *Szkarłatnego kwiatu* (*The Scarlet Pimpernel*, 1934, reż. Howard Young), przeboju wytwórni Aleksandra Kordy z poprzedniej dekady. Film Howarda opowiada o ekscentrycznym angielskim archeologu, członku szacownego akademickiego środowiska, który w przededniu wojny pomaga w tajemnicy uciec z Niemiec ludziom kultury i nauki, którzy znaleźli się na czarnej liście faszystów. Film *Nieuchwytny Smith*, zapewne ze względu na niedostępną jeszcze wówczas powszechnie wiedzę o rzeczywistym obliczu wojny, razi naiwnością i przesadnym przywiązaniem do dwubiegunowego obrazu ludzkiej moralności. Wzmacnia to jednak bez wątpienia ostrze propagandowe filmu, mającego zdyskredytować nazistów poprzez pokazanie ich w krzywym zwierciadle. Głównym szwarcharakterem jest tu, podobnie w większości filmów wojennych – także współczesnych – oficer gestapo, generał von Graum, grany przez popularnego w tym okresie aktora charakterystycznego, Francisca Sullivana. Specyficzna uroda pękatego aktora o rozlanej, niemal dziecięcej twarzy, predestynowała go przede wszystkim do ról dickensowskich o proveniencji komediowej. Von Graum to postać impulsywna, wzbudzająca strach wśród podwładnych. To figura ambitnego technokraty, wierzącego w siłę i przemoc jako źródło władzy, będącego jednocześnie niewolnikiem dziecięcych przyzwyczajęń, takich jak choćby podjadanie ukradkiem słodyczy. W zestawieniu z otaczającymi go, mało inteligentnymi podwładnymi, von Graum jawi się jednak jako postać przebiegła i zmyślna. Próbuje schwytać człowieka odpowiedzialnego za wywożenie z kraju wrogów Rzeszy, młodszy rangą gestapowcy koncentrują wysiłki na próbach rozpoznania melodii, którą ma zwyczaj gwizdać Smith. Działania von Grauma nie są, co prawda, bardziej wyrafinowane, lecz cechuje je większa wyobraźnia. Po raz pierwszy spotykamy go, na przykład, kiedy zgłębia cytaty z P.G. Woodehouse'a, czasopisma „Punch” i dzieł herr Lewisa Carrolla, chcąc zdemaskować tajną broń Anglików – nietypowe poczucie humoru. Nie rozumiejąc czytanych fragmentów, stwierdza

z satysfakcją, iż taka broń nie istnieje. Podobną dziecięcą naiwnością wykazuje się, próbując przekonać Smitha, że Szekspir był w rzeczywistości niemieckim pisarzem. Kiedy nie rozpoznaje cytatu z jednego z dzieł „największego niemieckiego autora”, milknie zbity z tropu. Jak pisze Matthew Coniam, humor stanowi tu bardzo istotny element budowania opozycyjnej charakterystyki bohaterów. Poczucie humoru (Smith) jest tu według niego odczytywane jako przejaw jednej z najbardziej ludzkich cech – życiowej witalności, podczas gdy jego całkowity brak (von Graum) jest w pewnym sensie oznaką martwoty<sup>14</sup>.

Skrajnym przykładem próby ośmieszenia Niemców jest popularna komedia pomyłek wytwórni Ealing, *The Goose Steps Out* (1942, reż. Basil Dearden, Will Hay), kolejny po *The Ghost of St. Michael's* (1941, reż. Marcel Varnel) i *The Black Sheep of Whitehall* (1941, reż. Basil Dearden, Will Hay) film z udziałem jednego z najbardziej popularnych wówczas komików angielskich, Willa Haya. Bohater grany przez niego w *The Goose Steps Out* trafia do Berlina z misją wykradnięcia nowego rodzaju bomby, która ma zostać użyta podczas inwazji na Wielką Brytanię. Niespełna siedemdziesięciminutowy film jest pełen nieoczekiwanych zwrotów akcji: Hay, podszywając się pod członka niemieckiego wywiadu, zostaje nauczycielem w szkole tajnych służb, upija się do nieprzytomności z najtęższym umysłem niemieckiej myśli technicznej, prowokuje przepychankę rodem z najlepszej komedii slapstickowej i odbywa mrozący krew w żyłach lot samolotem z trzema austriackimi uciekinierami. W filmie ponownie pojawia się karykaturalna postać otyłego i niezbyt lotnego gestapowskiego oficera (Julien Mitchell), który wślawia się próbą zdemaskowania szpiega przedstawiając jako dowód przed sądem wojskowym jego skarpety, wyprodukowane z angielskiej wełny. Film *The Goose Steps Out* zasłynął jednak przede wszystkim sceną, w której Hay vel Potts vel Muller uczy niemiecką młodzież, jak wtopić się w angielskie otoczenie. Podczas zabawnej wymiany zdań z najambitniejszym z uczniów (Peter Ustinov), bohater spogląda co jakiś czas na ogromny portret führera, będący w istocie jego karykaturą. W scenie tej z największą siłą przebija istota propagandowego charakteru filmu, mającego zmniejszyć poczucie zagrożenia utożsamianego z osławioną i budzącą grozę postacią Adolfa Hitlera. Wódz Rzeszy ma na portrecie nienaturalnie wylupiające oczy, które zdają się wwierać karcącym spojrzeniem w głównego bohatera. Hitler zostaje również ośmieszony w pijackiej rozmowie Haya z profesorem Hoffmanem (Frank Pettingell), w której mężczyźni naśmiewają się z dziwnego wąsa niemieckiego przywódcy. Film sięga po niewybredny humor, który w kontekście wojennych wydarzeń może współcześnie budzić zdziwienie. W 1942 roku wzbudzał jednak

---

14. Matthew Coniam, *Pimpernel Smith* <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/476656>> (19.09.2012).

salwy śmiechu, które pozwalały oddalić lęki po traumatycznym wspomnieniu *blitzu* na Anglię dwa lata wcześniej.

O realnym zagrożeniu – infiltracji szpiegowskiej – i z większą, choć nie całkowitą powagą opowiada Carol Reed w filmie *Nocny pociąg do Monachium* (*Night Train to Munich*, 1940), którego akcja – podobnie jak w *Nieuchwytnym Smithie* – rozgrywa się w dniach poprzedzających wybuch wojny. Fabuła filmu koncentruje się przede wszystkim na próbie odbicia wybitnego czechosłowackiego naukowca Bomascha (James Harcourt) i jego córki (Margaret Lockwood) z rąk Niemców, podczas ich przetrzutu z Berlina do Monachium. Wykonawcą tego arcytrudnego zadania jest Gus Bennett (Rex Harrison), który bierze udział w wyprawie podszywając się pod oficera Wehrmachtu.

U Reeda Niemcy nie są ośmieszeni. Zostali przedstawieni przede wszystkim jako technokraci, niejednokrotnie zastraszeni pracownicy niszczycielskiej maszyny, którzy wierzą jednak bezgranicznie w dogmatyczną ideologię nazizmu. Jej główną twarzą jest tu Niemiec sudecki, Karl Marsen (Paul von Hernald), który po włączeniu Kraju Sudeckiego do Rzeszy w październiku 1938 roku, wstąpił do szeregów gestapo. Fakt ten jest o tyle istotny, że początkowo Marsen jest sprzymierzeńcem córki Bomascha. Razem uciekają z obozu koncentracyjnego, a następnie przedostają się do Wielkiej Brytanii, gdzie zdołał uciec ojciec bohaterki. Między mieszkańcami Kraju Sudeckiego i Czechosłowacji zostaje zatem postawiony początkowo znak równości. Zaskoczenie towarzyszące scenie, w której Marsen okazuje się niemieckim żołnierzem, a ucieczka z obozu ukartowanym wybiegiem, aby dotrzeć do ojca dziewczyny, miało celowo wywoływać u ówczesnych widzów efekt szoku. Szczególnie w początkowej fazie wojny starano się bowiem uczulić angielskie społeczeństwo na obcą działalność wywiadowczą w Anglii i zachęcić do zachowania ograniczonego zaufania wobec nowopoznanych osób. W wątku tym Reed przemycił jednak również niepopularną z punktu widzenia propagandy, skomplikowaną kwestię poczucia przynależności narodowej mieszkańców regionów przygranicznych Trzeciej Rzeszy. Marsen nie postrzega bowiem aneksji Kraju Sudeckiego jako przejawu agresji, lecz jako etap naturalnego procesu jednoczenia narodu niemieckiego.

Wyjątkowość filmu Reeda, w porównaniu z *Nieuchwytnym Smithem* i *The Goose Steps Out*, polega na tym, że Marsen i Bennett stają naprzeciwko siebie jako równi przeciwnicy – zarówno jako mężczyźni zabiegający o względy bohaterki (Marsen z czasem jest siłą rzeczy zmuszony porzucić te ambicje), jak i wrogowie polityczni (finałowa część filmu rozgrywa się bowiem w pierwszych dniach września 1939 roku). Ton, w jakim zostaną przedstawieni niemieccy protagoniści zostaje zasygnalizowany przez Reeda już w sekwencji otwierającej film, zmontowanej ze zdjęć kronikarskich, przedstawiających Anschluss Austrii i zajęcie Kraju Sudeckiego. Pojawiają się w nim, między innymi, ujęcia maszerujących niemieckich

wojsk i triumfalny przejazd Hitlera przez stolice zajętych krajów. Przywołując te bolesne dla Europy wydarzenia, Reed nie tylko wprowadza widzów w akcję, która zostaje zainicjowana przez – kolejne po Austrii i Sudetenlandzie – zajęcie obcego kraju, a więc Czechosłowacji, lecz również pokazuje, iż traktuje wroga z powagą, mając świadomość jego ogromnej siły. Otwarcie filmu Reeda różni się pod tym względem skrajnie od zrealizowanego rok później *Nieuchwytnego Smitha*, w którym w jednej z pierwszych scen widzimy ironiczne ujęcie wielkiej reklamy, zachęcającej do turystycznych ekskursji po „romantycznych Niemczech”, w tle z odgłosami przemówień Hitlera, marszu wojsk i odgłosów wystrzałów.

*Nocny pociąg do Monachium* nie jest jednak pozbawiony humoru. Co znamienne dla twórczości Carola Reeda, cechującej się zazwyczaj dużą dozą ironii, pojawia się on zarówno w odniesieniu do Anglików, jak i faszystowskich Niemiec. To jednak zawsze humor bardziej wysublimowany niż ten znany z *The Goose Steps Out*. Antyniemiecki dowcip w *Nocnym pociągu do Monachium* jest skierowany przede wszystkim w stronę Hitlera. Pojawia się on jednak zawsze za pośrednictwem *Mein Kampf*. W jednej ze scen, na ladzie dworcowego kiosku widzimy rząd książek Hitlera, pośrodku którego stoi dzieło Margaret Mitchell, *Przeminęło z wiatrem*. Kiedy indziej jeden z bohaterów wraca ze znudzoną miną do lektury książki Hitlera, wspominając, że próbuje się dopiero przebić przez „lata dziecięce”. Zaraz potem drwi zaś, że z racji, iż *Mein Kampf* to obecnie największy bestseller w Niemczech, otrzymuje go zapewne na prezent każda para nowożeńców. Najbardziej wymowna scena ma jednak miejsce pod koniec filmu, kiedy jeden z niemieckich żołnierzy zostaje zakneblowany książką Hitlera. Pomysłowość sceny sprawia, że jej wydźwięk jest szczególnie silny. Mężczyzna przywiązany w pozycji siedzącej do fotela w przedziale pociągu, do twarzy ma przywiązany rozłożony egzemplarz *Mein Kampf*. Próbując się oswobodzić z więzów, wygląda jakby źródłem jego cierpień była nużąca lektura dzieła führera.

W wypadku sposobu przedstawienia Niemców w kinie angielskim z okresu wojny, można bez wątpienia mówić o wyraźnej zmienności ich wizerunku. Po pierwszych, pełnych powagi filmach, ujawniających próby zrozumienia motywacji kierującej faszystami, wraz z przedłużającym się konfliktem pojawiają się produkcje, w których zaczyna dominować satyryczny ton w pokazaniu Niemców jako nieudolnych, zakompleksionych i w gruncie rzeczy śmiesznych ludzi.

„Przyjacielska inwazja”, czyli Amerykanie w Brytanii

Filmy poświęcone relacjom angielsko-amerykańskim zaczęły powstawać w Wielkiej Brytanii stosunkowo późno. Jeszcze we wrześniu 1943 roku publicysta „Kine Weekly”, P.L. Mannoek, wyrażał ogromne zdziwienie, że mimo iż obecność

Amerykanów na Wyspach już wówczas budziła duże emocje w społeczeństwie angielskim, żaden z tamtejszych filmów nie podjął dotychczas tego tematu<sup>15</sup>. Fakt ten dziwił dodatkowo dlatego, że motyw ten zdążyli już podchwycić z powodzeniem producenci z Hollywood. W 1941 roku Henry King wyreżyserował popularny film *A Yank in the R.A.F.* z Tyrone'em Powellem i Betty Grable jako amerykańsko-angielską parą, którą połączyła wspólna walka o demokrację. Temat stosunków angielsko-amerykańskich pobrzmiewa również w *Zagranicznym korespondencie* (*Foreign Correspondent*, 1940) Alfreda Hitchcocka, *One Night in Lisbon* (1941) Edwarda H. Griffitha i *Eagle Squadron* (1942) Arthura Lubina. W angielskich filmach Amerykanie bardzo długo byli jedynie postaciami drugoplanowymi. Znamienna pod tym względem jest postać Davida Maxwella (Hugh McDermott), jednego ze studentów głównego bohatera w *Nieuchwytnym Smithie*. Maxwell nie radzi sobie w nauce, lecz okazuje się utalentowanym organizatorem działań w terenie. Fakt, iż jest bardzo kochliwy przyczynia się ponadto do nawiązania kontaktu z córką przetrzymywanego w niemieckim obozie naukowca z Polski. Jego rola, choć bardzo wyrazista, została jednak raczej skonstruowana w duchu anegdoty niż świadomego zabiegu mającego wzmocnić wizerunek Amerykanów wśród angielskiej publiczności. Podobną rolę odgrywają amerykańscy protagoniści w *Flying Fortress* (1942, reż. Walter Forde) i *San Demetrio, London* (1943, reż. Charles Frend). W żadnym z tych filmów, twórcy nie podjęli bowiem próby pokazania społecznych konsekwencji obecności Amerykanów na Wyspach.

Oswojenie z żołnierzami amerykańskimi i podkreślenie ich ważnej roli w konflikcie, który do ataku na Pearl Harbour w grudniu 1941 roku pozostawał oficjalnie wyłącznie europejski, było szczególnie ważne z punktu widzenia brytyjskiego społeczeństwa, dla którego kultura amerykańska – mimo iż wyrosła z tradycji anglosaskiej – był obca i często niezrozumiała. Napięcia na tym tle ujawniły się na większą skalę właśnie podczas wojny, kiedy w 1942 roku do Anglii trafili pierwsi amerykańscy żołnierze. Z czasem ich liczba wzrosła do tego stopnia, że komentatorzy określali żartobliwie ich obecność jako „przyjacielską inwazję” (*friendly invasion*). Prozaiczne nieporozumienia w codziennych kontaktach, wynikające z odmiennych przyzwyczajzeń, miały jednak głębszy podtekst. Relacje gospodarcze Anglii ze Stanami Zjednoczonymi były zawsze bardzo ożywione, jednak począwszy od 1941 roku zależność Brytyjczyków od amerykańskiego sprzymierzeńca stale wzrastała. Brytyjczycy musieli także pogodzić się z antyimperialistyczną retoryką Stanów Zjednoczonych, która uderzała bezpośrednio w kultywowaną przez lata tradycję Korony<sup>16</sup>. Uznając prymat Stanów Zjednoczonych na arenie międzynarodowej, Wielka Brytania osiągnęła

15. Tom Ryall, *Anthony Asquith*, Manchester University Press, Manchester 2005, s. 88.

16. Norman Davies, *Wyspy*, s. 790.

cel, jakim było powstrzymanie hegemonii Hitlera, lecz zapłaciła za to utratą dotychczasowej pozycji<sup>17</sup>.

Pierwszym filmem, który miał być reakcją na podniesioną przez P.L. Mannocka kwestię była *Droga do gwiazd* (*The Way to the Stars*, 1945) Anthony'ego Asquitha. Pierwotnie film ten miał wyreżyserować William Wyler w oparciu o scenariusz Terence'a Rattigana i Richarda Shermana przygotowany na zlecenie Ministerstwa Informacji już w 1943 roku. Zdjęcia rozpoczęto jednak dopiero we wrześniu następnego roku – dwanaście miesięcy po „interwencyjnym” artykule w „Kine Weekly” i po szeregu zmian scenariuszowych (temat filmu poszerzono o wątki z popularnej sztuki Rattigana *Flare Path* z 1942 roku o żonach żołnierzy RAF-u oczekujących na powrót lotników). Tymczasem, w sierpniu 1944 roku, odbyła się premiera *Opowieści kanterberyjskiej* Powella i Pressburgera, która wyszła naprzeciw doraźnym oczekiwaniom propagandy.

Co istotne, fakt iż najważniejsze filmy mające wpłynąć na zacieśnienie stosunków angielsko-amerykańskich weszły na ekrany dopiero po zakończeniu wojny (oprócz *Drogi do gwiazd* spóźnioną premierę miały również filmy *I Live in Grosvenor Square* [1945, reż. Herbert Wilcox] i *Sprawa życia i śmierci* [*A Matter of Life and Death*, 1946, reż. Michael Powell, Emeric Pressburger]), to podjęty w nich temat nie stracił aktualności. W świetle pogarszających się pod koniec wojny wzajemnych relacji pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Wielką Brytanią i narastającego zmęczenia społeczeństwa angielskiego obecnością obcokrajowców na Wyspach, każdy film odnoszący się pozytywnie do tej kwestii przyczyniał się skutecznie do rozładowywania narosłych w ciągu kilku ostatnich lat napięć. Nie zmalał również ich wydźwięk propagandowy. Po premierze *Sprawy życia i śmierci* w listopadzie 1946 roku, w ZSRR opublikowano recenzję filmu, w której zarzucono twórcom „desperacką” próbę przypodobania się Amerykanom<sup>18</sup>. W obliczu formowania się nowego układu sił w powojennej Europie, film Powella i Pressburgera, początkowo mający jedynie posłużyć do społecznego ocieplenia wzajemnych relacji pomiędzy wojennymi sojusznikami, ze względu na opóźnienie w realizacji (spowodowane trudnościami w dostępie do taśmy barwnej), w kontekście niezwykle dynamicznej sytuacji geopolitycznej w okresie tuż po zakończeniu wojny, zyskał nieoczekiwanie nowy wydźwięk. Z punktu widzenia celów, jakie obrał sobie nowy rząd Clementa Attlee'ego – utrzymania dobrych stosunków zarówno ze Stanami Zjednoczonymi, jak i z ZSRR – *Sprawa życia i śmierci*, a także inne pro-amerykańskie filmy z tego okresu, wzbudzały niepokój i wątpliwości ZSRR co do rzeczywistych intencji i sympatii politycznych

17. Norman Davies, *Wyspy*, s. 894.

18. Za: Andrew Moor, *Powell & Pressburger. A Cinema of Magic Spaces*, I.B. Tauris, London–New York 2005, s. 149.

Korony. Z perspektywy historii filmy te odegrały jednak niezwykle pozytywną rolę. Właściwym sojusznikiem Wielkiej Brytanii okazały się bowiem Stany Zjednoczone, bez ich wsparcia ekonomicznego, angielska gospodarka nie dźwignęłaby się z powojennej zapaści.

Drogę dla utworów poświęconych relacjom angielsko-amerykańskim przetarł film instruktażowy *A Welcome to Britain* (1943) Anthony'ego Asquitha, zrealizowany z myślą o nowoprzybyłych do Anglii amerykańskich żołnierzach. Oprócz przybliżenia im nieznanego kraju, jego celem było także zduszenie w zarodku wszelkich sporów wynikających z różnic obyczajowych. Asquith, postrzegany jako emisariusz angielskiej kultury, człowiek kompromisu o manierach dyplomaty, był specjalistą od tego typu tematów. Najlepszą próbką jego możliwości na gruncie kina propagandowego był film *Prawie raj* (*The Demi-Paradise*, 1943), nakręcony w szczytowym okresie przyjaźni pomiędzy Wielką Brytanią i ZSRR. Laurence Olivier wcielił się tu w wybitnego konstruktora Iwana Kuzniecowa, który przybywa do Anglii, aby wdrożyć na miejscu produkcję turbiny własnego projektu. Film ten miał ocieplić wizerunek Rosjan w społeczeństwie angielskim i zachęcić do obustronnej współpracy, a być może również przygotować grunt dla ustaleń konferencyjnych Wielkiej Trójki. Cechujący *Prawie raj* optymistyczny przekaz wyrastał ze świadomości istnienia zakorzenionych głęboko w świadomości społeczeństwa angielskiego obaw przed napływową częścią populacji podczas wojny i niezrozumienia dla ich zwyczajów i zachowań. Tym bardziej zasadne było przywołanie przez Asquitha cech charakteryzujących ową społeczność jako wspólnotę. Znamienna jest pod tym względem finałowa scena z filmu *Prawie raj*, w której Kuzniecowa – nie tak dawno jeszcze bardzo krytyczny wobec poglądów i sposobu bycia Anglików – w natchnionej przemowie docenia zalety angielskich przyjaciół (poczucie obowiązku, poszanowanie tradycji, tolerancję, humor i – co szczególnie istotne – umiejętność tworzenia wspólnoty), podkreślając, iż to właśnie one zapewniają im narodową jedność<sup>19</sup>. W filmie tym Asquith przestrzega przed wzajemnym błędnym odczytywaniem intencji i niektórych zachowań jako przejawu niechęci wobec innych.

O ile w filmie mającym zacieśnić relacje angielsko-radzieckie fabuła koncentrowała się wokół roli pracy w życiu przedstawicieli odmiennych kultur i klas społecznych, o tyle w filmach obrazujących przyjaźń społeczeństw Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych osią opowiadanej historii był zazwyczaj motyw międzykontynentalnego mezaliansu. Wątek ten posłużył w całości za kanwę dla jed-

---

19. Innym ważnym filmem podejmującym temat przyjaźni angielsko-radzieckiej był *The Tawny Pipit* (1944, reż. Bernard Miles, Charles Saunders). Pojawia się w nim drugoplanowa postać kapral Bokolowej (Lucie Mannheim), chwaląca w płomiennym przemowie zwartą społeczność angielskiej wsi, która poruszyła niebo i ziemię w obronie dzikich terenów zamieszkałych przez świergotka polnego.

nego z najpopularniejszych angielskich filmów z tego okresu, *I Live in Grosvenor Square* Herberta Wilcoxa, którego premiera odbyła się w lipcu 1945 roku, miesiąc po zakończeniu wojny. Film Wilcoxa był pierwszym z serii romansów, których akcja rozgrywała się w Londynie, i których główną gwiazdą była żona reżysera, Anna Neagle. W późniejszych filmach cyklu ekranowym partnerem bohaterki był Michael Wilding. W *I Live in Grosvenor Square* o jej względy walczą Rex Harrison i Dean Jagger. Bohaterką filmu, rozgrywającego się jeszcze podczas wojny, jest młoda arystokratka, lady Patricia (Neagle), narzeczona angielskiego oficera, majora Bruce'a (Harrison), która zakochuje się z wzajemnością w Amerykaninie, sierżancie Pattersonie (Jagger), stacjonującym w londyńskiej rezydencji dziadka lady Patricii. W jednej z kluczowych scen filmu – pożegnania amerykańskich żołnierzy, w tym Pattersona, przed wylotem na niebezpieczną misję – dochodzi do konfrontacji trójki bohaterów. Pełna kurtuazyjnych gestów i stonowanych emocji relacja łącząca Patricię, Pattersona i Bruce'a nabiera symbolicznego znaczenia. Patterson, chcąc naprawić krzywdę wyrządzoną – w jego mniemaniu – Patricii i Bruce'owi, opuszcza bez słowa salę balową, kiedy tamci tańczą. Tego samego wieczora Bruce, zaakceptowawszy z godnością utratę względów ukochanej, łączy telefonicznie Patricię z Pattersonem, nie chcąc stać na przeszkodzie uczuciu, jakie się między nimi zrodziło. Aby uzyskać silniejszy wydźwięk propagandowy, Wilcox wzbogacił film o dodatkowy finał. Jak łatwo się domyślić, zaaranżowana przez Bruce'a rozmowa Patricii z Pattersonem jest rzeczywiście ich ostatnim kontaktem. W tym momencie kończy się wątek melodramatyczny historii. Finałowy akcent należy jednak do Pattersona, który wracając do Anglii częściowo zniszczonym samolotem, podejmuje decyzję, dzięki której wsławi się heroizmem. Aby uniknąć tragedii – samolot nie doleci bowiem do lądowiska, lecz najprawdopodobniej spadnie na pobliską miejscowość – Patterson zmienia kurs lotu, ratując życie wielu ludzi. Sam jednak ginie w katastrofie.

Wilcox umiejętnie wykorzystał formułę filmowego melodramatu, aby sprawiedliwie rozdzielić sympatie widzów pomiędzy amerykańskim i angielskim protagonistą. Wymowa *I Live in Grosvenor Square* była jednoznaczna: pokazywała ludzkie oblicze bohaterów, ich heroiczne postawy, umiejętność kompromisu i wyrzeczeń. Film zachęcał tym samym do wzajemnego szacunku i zrozumienia, zaś fakt, iż dwójkę bohaterów z odległych krajów może połączyć uczucie, dowodził, że wszelkie różnice są pozorne lub co najmniej mało istotne.

Film Wilcoxa odniósł sukces po obu stronach Atlantyku. W Stanach Zjednoczonych, gdzie był pokazywany pod zmienionym tytułem na *A Yank in London* (nawiązującym do popularnego filmu Jacka Conwaya *A Yank at Oxford* z 1938



roku), wpłynął na sposób postrzegania Anglików i kształtowanie stereotypów na ich temat przez wiele następnych lat<sup>20</sup>.

Film *Droga do gwiazd*, którego premiera odbyła się niemal równolegle z *I Live in Grosvenor Square*, to film ze wszech miar inny od naśladowującego hollywoodzkie wzorce utworu Wilcoxa. To dzieło w pełni autorskie, przez znawców twórczości Anthony'ego Asquitha uznawane za jedno z jego największych osiągnięć. Podobnie jak w *Opowieści kanterberyjskiej* Powella i Pressburgera, temat posłużył tu jedynie za punkt wyjścia do podjęcia powracającego w filmach reżysera problemu trudności w nawiązywaniu i utrzymywaniu relacji międzyludzkich. Kwestia różnic kulturowych pomiędzy Amerykanami i Anglikami wydaje się drugorzędna, w planie fabularnym wątek platonicznego romansu Toddy (Rosamund John), żony angielskiego lotnika, który zginął podczas nalotów na Berlin, z amerykańskim pilotem Johnnym Hollisem (Douglass Montgomery) ożywa dopiero w drugiej części filmu. Nawet wtedy film Asquitha nie jest jednak typowym portretem niespełnionej miłości, lecz przede wszystkim obrazem stanu po przedczesnej stracie bliskiej osoby i próby oddalenia narastającego poczucia pustki i samotności. Wyrwa w życiu bohaterki jest tym większa, że David (Michael Redgrave), mąż Toddy, znika z jej życia zupełnie nieoczekiwanie, mimo iż w jego misję wojskową jest wpisane takie ryzyko. Asquith doskonale wygrywa nietypowość wojennych okoliczności, w jakich giną lotnicy. David, jeden z najlepszych pilotów w jednostce, pewnego popołudnia nie wraca po prostu z pracy. Nie wiadomo, gdzie rozbił się samolot, nie ma więc namacalnego dowodu jego śmierci – ciała mężczyzny. Nadzieja na jego powrót jest u Toddy wciąż – i zapewne na zawsze pozostanie – żywa. Sprzyja temu dodatkowo zachowanie innych lotników, którzy, aby nie załamać się psychicznie i nie ulec strachowi, nauczyli się przeżywać śmierć kolegów z powściągliwością, bez okazywania emocji. Pomimo oczywistego smutku towarzyszącego im po śmierci Davida, ich codzienny rytm życia nie zmienia się. Jak co wieczór bawią się śpiewając i pijąc zdrowie zmarłego przyjaciela. To jednak – jak podkreśla Harlan Kennedy – jeden ze znaków rozpoznawczych kina angielskiego z okresu wojny, kiedy to „ludzkie emocje zostały [u Brytyjczyków] stłumione na czas trwania konfliktu”, a siła filmowych bohaterów wyrastała przede wszystkim z ich „moralnej powagi”<sup>21</sup>.

Hollis zapełnia wyrwę w życiu Toddy z jednej strony dlatego, że jest bardzo podobny do jej męża – jak Davida cechuje go ogromna dojrzałość i nieco melancholijne nastawienie do życia; jest także głową rodziny, ma żonę i dzieci, co dodatkowo ułatwia mu szybkie porozumienie z Toddy, która niedawno została

---

20. Roger Philip Mellor, *I Live in Grosvenor Square* <<http://www.screenonline.org.uk/film/id/516644/index.html>> (19.09.2012).

21. Harlan Kennedy, *How the Brits Won the War*.

matką. Z drugiej strony bohaterkę przyciąga do Amerykanina fakt, iż jest on kimś z zewnątrz, reprezentantem obcej kultury, człowiekiem wywodzącym się z innego środowiska. Przyjaźń, która niebawem przeradza się w zauroczenie, pozwala Toddy zdystansować się do tłumionej traumy, którą pogłębia obecność dawnych przyjaciół męża w otoczeniu kobiety. Chwile spędzone z Johnnym są więc dla niej ucieczką i ułatwiają pogodzenie się z sytuacją.

Filmowy wizerunek Amerykanina miał za zadanie równoważyć i łagodzić podskórne napięcia związane z postrzeganym jako przesadnie ekstrawertyczny sposobem bycia amerykańskich żołnierzy<sup>22</sup>. Związane z tym lęki angielskiego społeczeństwa, twórcy filmowi starali się zazwyczaj oswoić poprzez przesadnie uproszczoną wizję bohaterów zza oceanu jako postaci prostolinijnych, nieco nieobytych, zawsze głośnych i skorych do zabawy (tacy są zazwyczaj amerykańscy bohaterowie drugiego planu). Wynikało to – jak pisze Clive Coultass – z faktu, iż w świadomości Brytyjczyków bardzo silnie był zakorzeniony stereotypowy obraz Amerykanów jako mniej doświadczonych, młodszych kuzynów<sup>23</sup>. Taką postacią jest z pewnością Bob Johnson z *Opowieści kanterberyjskiej*, którego niemal dziecięca otwartość wobec innych osób i naiwny zachwyt nad wszystkim, co nowe, w sposób szczególnie wyrazisty unaoczniają angielskie wyobrazenie przeciętnego Amerykanina. Portret Hollisa z filmu *Asquitha* jest dalece bardziej złożony i przez to prawdziwszy, choć pod wieloma względami nie odchodzi on daleko od utartych norm w przedstawieniu Amerykanów. Zarówno w wypadku Johnsona, jak i Hollisa mamy bowiem do czynienia z typowym przedstawicielem amerykańskiego społeczeństwa, reprezentantem białej klasy średniej, którego charakterystyka przywodzi na myśl bohaterów z filmów Franka Capry. Szczerze wierzą oni w człowieka, są ludźmi moralnymi i otwartymi na innych, zaś w akcji wykazują się bezinteresownie męstwem. W przeciwieństwie do Johnsona, Hollis jest jednak postacią mniej powierzchowną, zarysowaną z większą dbałością o wiarygodność psychologiczną. Wraz z rodzącym się pomiędzy nim a Toddy uczuciem, na jego wizerunku pojawia się bowiem skaza. Asquith przedstawia konkretny problem, z którym borykali się uczestnicy wojennej zawieruchy. Samotność kobiet, długi pobyt mężczyzn poza domem prowokowały niejednokrotnie mniej lub bardziej niewinne romanse i przelotne flirty. Podobnie jak każdego ówczesnego reżysera filmowego, Asquitha wiązały jednak określone obostrzenia w sposobie przedstawienia relacji damsko-męskich, które zakazywały, między innymi, pokazywania wiarołomności małżeńskiej. *Droga do gwiazd* pozostaje

22. Wśród Anglików krążyła w tym czasie ironiczna formułka, w której zawarto charakterystykę Amerykanów jako narodu cechującego się nadmiarem (*Overpaid, oversexed, and over here* – dosł.: przepłacani, zbyt obnoszący się ze swoją seksualnością i zbyt licznie obecni [w Wielkiej Brytanii]).

23. Clive Coultass, *British Feature Film...*, s. 19.

więc jedynie przestrogą przed przyjaźnią, która może przerodzić się w miłość. Ostrzeżeniem przed taką sytuacją jest przedwczesna śmierć Hollisa. W domu na bohatera czekają bowiem żona i dzieci, on sam jest zaś podatny na względy kobiet, ponieważ długo nie miał kontaktu z rodziną. Obdarzanie go uczuciem, choć zrozumiałe punktu widzenia ludzkiej natury, nie jest jednak właściwe – zdaje się brzmieć propagandowy wydźwięk filmu. Filmowe pocieszenie – dla bohaterów, ale także poniekąd dla widzów – wyrasta jednak, podobnie jak w wypadku Pattersona z *I Live in Grosvenor Square*, z heroicznej śmierci Hollisa w katastrofie samolotu. Zakończenie filmu Asquitha nie przynosi jednak ukojenia. Tym razem Toddy jest bowiem świadkiem śmierci mężczyzny, z którym połączyło ją uczucie. Po raz drugi otrzymuje od życia bolesny cios.

Pomimo gorzkiego finału, *Droga do gwiazd* ujęła angielską publiczność autentyzmem opowiedzianej historii. W plebiscycie „Daily Mail” utwór Asquitha został wybrany najlepszym filmem angielskim z okresu wojny<sup>24</sup>, mimo iż trafił na ekrany już po jej zakończeniu (wątek fabularny uaktualniono wprowadzając retrospektywną klamrę, w której podczas odwiedzin w opustoszałej bazie wojskowej, bohaterowie wracają wspomnieniami do niedawnych wydarzeń). Uznanie dla filmu Asquitha nie maleje do dzisiaj. To utwór, który „wciąż porusza – pisze Kennedy – i jest niezwykle efektowny zarówno pod względem formalnym, jak i w sposobie ujęciu tematu, pełnym ogromnej wrażliwości”<sup>25</sup>.

Cykl angielsko-amerykańskich romansów zamyka jeden z ulubionych filmów angielskiej publiczności, *Sprawa życia i śmierci* Powella i Pressburgera, który w ankiecie pisma „Sight & Sound” z sierpnia 2012 roku trafił do pierwszej dziesiątki najważniejszych angielskich filmów. Podobnie jak w wypadku filmów Wilcoxa i Asquitha, jego realizację zaplanowano jeszcze podczas wojny. *Sprawa życia i śmierci* od początku była pomyślana z jednej strony jako antidotum na angielskie antypatie wobec amerykańskiego sojusznika, z drugiej zaś film ten miał wypromować wśród publiczności zza oceanu wizerunek niezłomnego Brytyjczyka. Centralną postacią *Sprawy życia i śmierci* jest bowiem Peter Carter (David Niven), angielski lotnik, który uniknąwszy dziwnym trafem śmierci w katastrofie zestrzelonego samolotu, zakochuje się w amerykańskiej radiotelegrafistce, June (Kim Hunter). Na przeszkodzie w miłosnym spełnieniu pary bohaterów staje jednak wysłannik niebios, który upomina się o życie Petera. Kluczową sekwencję filmu stanowi finałowa rozprawa sądowa w niebie (choć ontologiczny status tego miejsca nigdy nie zostaje potwierdzony), w której stojący naprzeciwko siebie oskarżyciel i obrońca Petera reprezentują w rzeczywistości głosy „zwaśnionych” narodów.

24. Za: Jeffrey Richards, *National Identity in British Wartime Films*, w: *Britain and the Cinema in the Second World War*, red. P.M. Taylor, Macmillan Press, London 1988, s. 59.

25. Harlan Kennedy, *How the Brits Won the War*.

W rozprawie chodzi więc już nie tylko o prawo Petera do życia, lecz o konflikt odmiennych racji, ukształtowanych przez narosłe w ciągu setek lat uprzedzenia. Oskarżyciel Abraham Farlan (Raymond Massey) jest weteranem amerykańskiej wojny o niepodległość, ofiarą pierwszej kuli wystrzelonej przez Brytyjczyków w stronę rewolucjonistów. Najpierw próbuje on zdyskredytować Anglików jako naród flegmatyczny i ze skłonnością do dominacji. Następnie przedstawia June, podobnie jak on pochodzącą z Bostonu – kolebki amerykańskiej państwowości, jako ofiarę podstępny Petera, który miał w sobie celowo rozkochać niewinną Amerykankę. Broniący młodego Anglika doktor Reeves (Roger Livesey) wnosi do pełnej emocji debaty rozsądek i chęć kompromisu. Wskazując na pozytywne aspekty amerykańskiej kultury – przywiązanie do idei demokracji i wielokulturowości – z łatwością zbija negatywne argumenty Farlana, doprowadzając jednocześnie do zmiany ławy przysięgłych. Uprzednio składała się ona bowiem z przedstawicieli narodowości, które ucierpiały w wyniku polityki kolonialnej Wielkiej Brytanii. Nowi członkowie ławy to naturalizowani Amerykanie, wykazujący się większą otwartością i obiektywizmem. Według Andrew Moora, scena zmiany ławy przysięgłych jest szczególnie istotna w świetle niniejszych rozważań. Podważa ona bowiem sztywny podział narodowościowy, na którym opiera się w swym wywodzie Farlan. Zmiana członków ławy przysięgłych (obie grupy grają ci sami aktorzy) sugeruje, „geograficzną mobilność idei tożsamości narodowej”<sup>26</sup>. Tym samym próba zarysowania wyraźnej różnicy pomiędzy Anglikami i Amerykanami zostaje podważona u podstaw.

Na poziomie fabularnym o prawie Petera do dalszego życia decyduje ostatecznie wyznanie miłości June. Bardziej istotny wydzźwięk ma jednak finałowy uścisk dłoni Farlana i Reevesa, przypieczętowujący międzynarodową przyjaźń, ukutą na porozumieniu ponad podziałami. Z propagandowego punktu widzenia *Sprawa życia i śmierci* dowiodła słuszności idei łączenia komercyjnych walorów kina z wątkami społeczno-politycznymi. Dzięki zręczności realizatorskiej Powella i Pressburgera oraz niebanalnej oprawie inscenizacyjnej, najważniejsza treść zawarta w filmie nie została podana w sposób natrętny. Publiczność, opowiadając się jednogłośnie po stronie Petera i June, dowiodła, że przyjmuje do wiadomości, iż wspólny cel jest możliwy do osiągnięcia wyłącznie w atmosferze otwartości.

Jako wizytówka Wielkiej Brytanii, *Sprawa życia i śmierci* wyrasta z odmiennej koncepcji narracyjnej niż *Opowieść kanterberyjska*, gdzie za punkt odniesienia posłużyła angielska historia oraz szeroko pojęty regionalizm. W *Sprawie życia i śmierci* Powell i Pressburger odwołują się przede wszystkim do tych aspektów kultury brytyjskiej, które świadczą o jej nowoczesności. Bardzo współczesna jest już choćby postać Petera. To nowy typ bohatera: uosobienie wojennego heroizmu,

---

26. Andrew Moor, *Powell & Pressburger...*, s. 148.

erudyta recytujący poezje sir Waltera Raleigha, postać łącząca cechy egzystencjalisty i pragmatyka. Tego wymagają bowiem od niego czasy, w których żyje. Jak podkreśla Andrew Moor, owa złożona charakterystyka czyni z Petera symbol skomplikowanych oczekiwań i nadziei powojennego społeczeństwa<sup>27</sup>. Powell i Pressburger świadomie projektują na Petera ówczesne dylematy światopoglądowe społeczeństwa angielskiego, które u progu nowej, powojennej rzeczywistości znalazło się w fazie przewartościowywania i rewidowania dotychczasowych poglądów. Już w trakcie pierwszej rozmowy z June, Peter wyznaje, że jest z ducha konserwatystą, lecz doświadczenie każe mu wspierać idee laburzystów. Odwołanie do aktualnych nastrojów politycznych (w pierwszych powojennych wyborach w Wielkiej Brytanii zwyciężyła Partia Pracy) ma wskazać na bliski bohaterowi duch postępu, identyfikowany z głoszącymi potrzebę reform z laburzystami.

Idee korespondujące z wizją nowej Europy głosi również, już całkiem na poważnie, doktor Reeves. W trakcie rozprawy podnosi kwestię poszanowania prawa jednostki i przeciwstawia je interesowi systemu. To w gruncie rzeczy niepopularne poglądy z punktu widzenia oficjalnej powojennej retoryki, próbującej utrzymać wśród Brytyjczyków egalitarne nastroje ostatnich lat, aby uzyskać poparcie dla surowych reform. Według Moora podkreślenie prymarnej roli indywidualizmu ma jednak w tym wypadku prowadzić przede wszystkim do pochwały idei demokracji parlamentarnej, w której obywatele samodzielnie decydują o tym, kto reprezentuje ich interesy<sup>28</sup>. Ostatecznie to właśnie podnoszone przez Reevesa prawo jednostki do decydowania o własnym życiu wygrywa z wizją świata, w której aktualni depozytariusze władzy decydują o losach społeczeństw. Owa, być może nieco naiwna pochwała demokracji, została tu przeciwstawiona stereotypowej – i niesprawiedliwej – wizji Brytanii jako bastionu archaicznych rozwiązań społecznych. W *Sprawie życia i śmierci* Brytyjczycy jawią się zatem jako naród, któremu poglądy Amerykanów – na czele z ideami demokracji kształtowanej w oparciu o interes każdego mieszkańca Stanów Zjednoczonych – są bardzo bliskie. Propagandowy przekaz filmu jest więc niezwykle silny: jeśli bowiem oba kraje łączą kwestie tak elementarne, jak stosunek do kwestii społecznych, wszelkie drobne animozje muszą pójść w niepamięć.

Nieco inne światło na ten problem rzuca Harlan Kennedy. Według niego postaci Amerykanów stanowią punkt odniesienia dla krytyki mentalności Brytyjczyków. Rola protagonistów zza oceanu sprowadza się według niego w istocie nie tyle do obrońców Brytanii przed nazizmem, lecz przed nimi samymi, a konkretnie poczytywaną przez Anglików za cnotę powściągliwością i emocjonalnym wycofaniem w obliczu najbardziej dramatycznych wydarzeń. Amerykanie są w tym

---

27. Andrew Moor, *Powell & Pressburger...*, s. 143.

28. Moor, s. 145.

sensie emisariuszami idei powojennej odnowy, która musi się rozpocząć od zerwania z dotychczasowymi przyzwyczajeniami, otworzenia się na obce wpływy i zrzucenia wielowiekowej skorupy nawyków i przyzwyczajzeń. Dlatego też – jak argumentuje Kennedy – w filmach z tego okresu w ocenie amerykańskich bohaterów przez ich angielskich odpowiedników dezaprobatą krzyżuje się zawsze z podziwem<sup>29</sup>. Jako przykład Kennedy przytacza postać Petera (John Mills) z *Drogi do gwiazd*, młodego lotnika, na którym śmierć męża Toddy jako jedynym spośród żołnierzy odciska silne piętno. W jego reakcji na najbardziej nieznośnego spośród amerykańskich kolegów, Frisellego (Bonar Colleano), wyraża się złożony stosunek społeczeństwa angielskiego do Amerykanów: ogromna irytacja łączy się tu z rozbawieniem i szczerą chęcią bliższego poznania<sup>30</sup>.

Tezę Kennedy'ego potwierdza do pewnego stopnia *Opowieść kanterberyjska*, w której w postaci Colepepera, ostatniego obrońcy kulturowej schedy Albionu, Powell i Pressburger zbliżyli się bodaj najbardziej do istoty lęków będących źródłem trudności w relacjach angielsko-amerykańskich. Działania Colepepera wyrastają bowiem w sposób jednoznaczny z poczucia zagrożenia związanego z ekspansywnością kultury amerykańskiej. W wypadku angielskiego społeczeństwa jest to problem szczególnie istotny. Ze względu na wspólny język, społeczeństwo brytyjskie stanowi w sposób naturalny naród najbardziej podatny na wpływy amerykańskie. W *Opowieści kanterberyjskiej* nieustannie odczuwa się napięcie pomiędzy postawą Boba Johnsona, wyrosłą z głęboko zakorzenionych w jego świadomości idei nowoczesnego liberalizmu i indywidualizmu a uosabianą przez Colepepera obawą przed utratą związku z tradycją anglosaskiej kultury, odwołującą się do innego rodzaju wrażliwości społecznej. Z tego względu *Opowieść kanterberyjska* to bodaj najważniejszy i najpoważniejszy głos o skutkach długiej obecności Amerykanów w Wielkiej Brytanii podczas II wojny światowej. Powell i Pressburger nie ograniczają się tu bowiem jedynie do próby rozładowania nieporozumień na tle obyczajowym. Funkcję taką spełnia raczej w wypadku ich twórczości *Sprawa życia i śmierci*.

Colepeper, organizując wykłady, gdzie przybliży historię regionu, stara się osłabić proces, w którym tożsamość kulturowa mieszkańców Kentu ulega stępieniu przez wpływy kultury, która – z racji, iż wyrasta z innych doświadczeń społecznych – może podważyć dotychczasowe *status quo* i w rezultacie doprowadzić do odwrócenia się młodej części wspólnoty od tradycyjnych wartości kultury angielskiej. Co istotne, Colepeper organizuje swoje spotkania przede wszystkim dla amerykańskich żołnierzy, chcąc w ten sposób niejako odwrócić proces, w którym bardziej ekspansywna kultura amerykańska dominuje ze wzglę-

---

29. Harlan Kennedy, *How the Brits Won the War*.

30. Kennedy, *How the Brits...*

du na swą przystępność. Wykłady Colepepera są interesujące, lecz jednocześnie trudne w odbiorze. Odwołują się bowiem do wiedzy, której nie posiadają słuchacze. Ważny jest jednak wywołany u nich podświadomie efekt swoistej inercji. W konfrontacji z niezwykle bogatą, pełną symboliki kulturą angielską, z którą amerykańscy żołnierze zostają zapoznani, zdominują społeczność Kentu, przyjmując postawę defensywną, poddając się angielskim wpływom.

Należy jednak pamiętać, że *Opowieść kanterberyjska* ma w istocie bardzo pozytywny wydźwięk, a zamiarem twórców było przede wszystkim przybliżenie widzom zza oceanu miejsca, do którego zostali skierowani amerykańscy żołnierze. Nieprzypadkowo akcja filmu rozgrywa się w hrabstwie Kentu, rodzinnym stronach Michaela Powella, a zarazem jednym z najbardziej reprezentatywnych i malowniczych regionów Anglii. Canterbury, stolica regionu, to siedziba głównego arcybiskupstwa kraju. To tutaj mieści się słynna katedra będąca symbolem anglikańskiej tradycji. Bob Johnson, a wraz z nim widzowie, zwiedzają w filmie Powella i Pressburgera zarówno prowincję hrabstwa, z pięknymi, malowniczymi pejzażami, jak i słynną średniowieczną katedrę. Oprócz tego, że film ten wyraża w sposób czytelny historyczne uprzedzenia i kulturową odmienną oba nacje, złączonych wspólnym językiem, lecz jednocześnie różniących się pod względem zachowania, przyzwyczajęń i stosunku do życia, to jednocześnie ma bez wątpienia charakter przewodnika po kulturze i krajobrazie Anglii.

\* \* \*

Filmy angielskie z okresu II wojny światowej były pierwszymi w historii tamtejszej kinematografii, które tak aktywnie weszły w dialog społeczny. Pełniły rolę równoprawnych partnerów w dyskusji na styku polityki, zyskując nowy rodzaj wpływu na publiczność. Po raz pierwszy umożliwiły one ponadto twórcom filmów fabularnych podjęcie tematów wziętych z życia codziennego, zacieśniając tym samym związek kina z rzeczywistością i formując jego rolę jako wyraziciela autentycznych ludzkich przeżyć. Pod tym względem filmy te ukształtowały drogę kinu przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wyrosłego ze społecznikowskiej postawy jego twórców, podejmujących krytyczny dialog z otaczającą rzeczywistością, jej wypaczeniami i niesprawiedliwościami. W czynnym udziale angielskich twórców z okresu wojny wyraża się załączek tego rodzaju wrażliwości, która ukształtowała wizerunek angielskiego kina społecznego, z jego niezachwianą wiarą w sztukę jako nośnik ważnych idei.

