

# Dagmara Rode

## I tak oto kończy się świat....: *Jubileusz, The Last of England* i współczesność jako Apokalipsa

Derek Jarman wielokrotnie deklarował, że nie potrafiłby mieszkać w kraju innym niż Wielka Brytania<sup>1</sup>. Zakorzenie w kulturze angielskiej jest doskonale widoczne w niemal każdej z prac twórcy, podobnie jak wykorzystywanie wszelkiej okazji, by wypowiedzieć się na temat współczesności, bardzo artyście, jak i wszystkim osobom nieheteronormatywnym, nieprzyjaznej. Zaangażowanie w walkę polityczną w dziele Jarmana przeplata się nieustannie z odwołaniami do historii i kultury angielskiej. Jarman niewątpliwie *at home* czuł się w Anglii, choć niekoniecznie była to Wielka Brytania pod rządami Margaret Thatcher. W niniejszym tekście chciałabym przyjrzeć się filmom, które, choć nawiązują do elementów tradycji, portretują głównie współczesną brytyjską rzeczywistość lub wieszczą niedaleki kryzys cywilizacji w ogólności: *Jubileusz* (*Jubilee*, 1978) i *The Last of England* (1987).

\*\*\*

Jarman zrealizował *Jubileusz* w roku dwudziestej piątej rocznicy panowania królowej Elżbiety II. Film opowiada o magicznej „wizycie” królowej Elżbiety I w *postmodernistycznej* – jak głosi napis na murze – Wielkiej Brytanii. Przywołany przez nadwornego maga i alchemika Johna Dee anioł Ariel przenosi w czasie jego, monarchinię i towarzyszącą im dwórkę-karlicę. To, co Elżbieta I zastaje, jest w istocie dość apokaliptyczną wizją niedalekiej przyszłości, jaką serwuje widzom Jarman. Artysta zdaje się wraz z Elżbietą I lamentować: „gdzie trafiłam z mojej słodkiej Anglii?”.

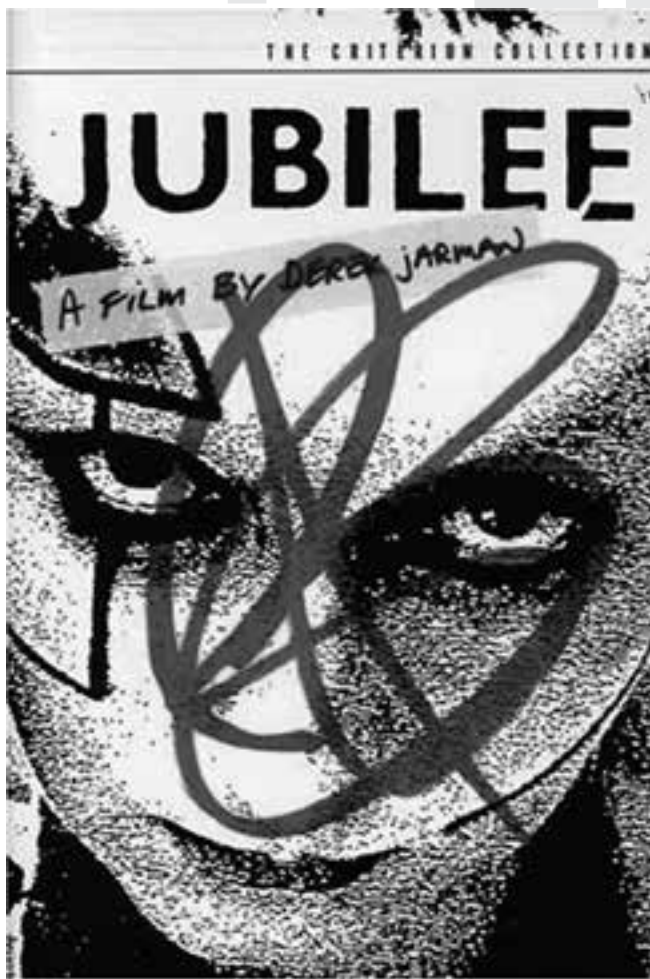
*Jubileusz* osadzony jest w realiach subkultury punkowej, która pojawiła się pod koniec lat siedemdziesiątych. W filmie pojawiają się najważniejsze hasła i koncepcje nurtu, jak historyczne „No future” czy anarchia jako podstawa (nie)ładu społecznego. Jak sugeruje Michael O’Pray, Jarman odnalazł w punku wiele elementów mu bliskich, jak estetyka campowych przebieranek<sup>2</sup>. Istotne było też odwołanie do rzeczywistości społecznej: „Punk przeistoczył scenę muzyczną: z dekadencjonalnej i apolitycznej stała się zakorzeniona we współczesnym angielskim doświadczeniu wysokiego bezrobocia, inflacji i upadku liberalizmu i zamożności lat sześćdziesiątych” (ibidem). Atrakcyjny mógł być dla Jarma-

na stylistyczny eklektyzm oraz „estetyka zrób-to-sam”, radykalnie podważająca wartość profesjonalizmu<sup>3</sup>. Ruch punkowy niewątpliwie w jakimś sensie był Jarmanowi bliski, lecz zdecydowanie nie da się po prostu powiedzieć, że artysta zrealizował punkowy film muzyczny.

Sam Jarman wspomina ataki na *Jubileusz*, pojawiające się nie tylko ze strony konserwatywnych widzów i cenzora, którego zgorszyła porcja przemocy, jaką zobaczył, przemocy, jak podkreśla artysta, w żaden sposób nieestetyzowanej<sup>4</sup>. Podobnie zresztą pokazał seks i nagość, zdecydowanie odrzucając wszelką erotyzację. Film nie wzbudził jednak entuzjazmu także wewnątrz subkultury punkowej, bowiem, jak pisze Jarman, „śpiewać o nudzie to jedno, ale pokazać ją to zupełnie inna sprawa”<sup>5</sup>. *Jubileusz* oferuje widzowi analizę w miejsce akcji, zdecydowanie więc nie odpowiada wyobrażeniom o punkowym filmie muzycznym, prześmiewczym i pełnym anarchii<sup>6</sup>.

*Jubileusz* został przez reżysera pomyślany jako „dokument fantastyczny, sfabrykowany w taki sposób, by formy dokumentalne i fantastyczne mieszały się i zlewały ze sobą”<sup>7</sup>. Warto podkreślić wyrażany wielokrotnie przez twórcę brak wiary w konwencje dokumentalne i informacyjne. Jarman podkreśla także, że „postępujące przenikanie się filmu i mojej rzeczywistości zostało ukończone”<sup>8</sup>. Wykorzystał źródła autobiograficzne, zrealizował go z przyjaciółmi, akcja rozgrywa się w miejscach, w których mieszkał przez kilka poprzednich lat: „W *Jubileuszu* nasz świat stał się filmem”<sup>9</sup>. Oczywiście, jak pisze Michael O’Pray, Jarman nie zamierzał odtwarzać ani w jednym, ani w drugim wątku rzeczywistości historycznej, bliższa mu była forma *bricolage’u*<sup>10</sup>.

Film oparty jest na wyrazistym kontraście: z jednej strony idylliczna, sielska i uporządkowana rzeczywistość przeszłości, owej niemal mitycznej elżbietańskiej Arkadii, z drugiej płonący, zrujnowany Londyn, najbliższa i najbardziej ponura przyszłość. Pierwsza scena rozgrywa się w klasycznie zaprojektowanym ogrodzie – dwórka w elżbietańskim stroju spaceruje z psami wśród wypielęgnowanych starannie roślin. Obrazy natury w wątku futurystycznym pojawiają się bardzo rzadko – i jest to za każdym razem natura jakoś skażona, na której cywilizacja zdążyła zaznaczyć swoje piętno. Dramatyczną metaforą tego stanu rzeczy jest ogród jednego z bohaterów, składający się wyłącznie ze sztucznych kwiatów. Mężczyzna podlewa ogrodowe





krasnale i walczy z żywymi robakami. Apokaliptyczne wizje świata Jarman często zresztą rozgrywa tym właśnie kontrastem – także w *The Last of England* i *The Garden* (1990) istotną rolę odegra zestawienie niezdegradowanej natury zpejzażanymi zniszczonymi przez cywilizację.

W drugiej scenie elżbietańskiego wstępu Królowa i John Dee rozmawiają, gdy na wezwanie maga przybywa anioł Ariel, który pojawia się w monumentalnej pozie,

stojąc między symbolem słońca a księżyca. Ariel przenosi bohaterów w przyszłość. Kontrast ujawni się, gdy tylko wsłuchamy się po raz pierwszy w kwestie postaci związanych z wątkiem futurystycznym: Elżbieta I, John Dee i Ariel mówili poezją, w dodatku nie-naganą angielszczyzną.

Rzeczywistość Londynu po rewolucji punkrockowej wydaje się ucieleśniać wizję Apokalipsy spełnionej. Już w pierwszych chwilach zostaje nam zdefiniowana ponowoczesność – napis *post modern* na murze, pod którym stoi grupka pozbawionych zajęcia młodych ludzi, towarzyszy ograbianiu zwłok ofiar wypadku z kosztowności. Podążając wzdłuż muru, tuż obok zauważymy palący się wózek dziecięcy. Chwilę później poznamy bohaterki – bezlitośnie katują jakiegoś człowieka. Plenery londyńskie przepełnione są dymem, brudem, gruzami. *Jubileusz* rozgrywa się w miejscach, które śmiało można by nazwać zakazanymi. W tym świecie Bod, nieformalna przywódczyni i *alter ego* królowej Elżbiety<sup>11</sup>, zabija królową i przejmuje jej koronę, co wzbudza aplauz reszty grupy.

Głównym zajęciem bohaterek są rozboje i morderstwa, niektóre planowane, inne dokonywane z pewną dozą spontaniczności. Przemoc zdaje się ich najlepszą rozrywką, umieszczoną gdzieś między słuchaniem wykładów Amyl Nitrate, graniem w eurobiznes a spotkaniami z Borgią Ginzem. Przemoc ta wydaje się celem samym w sobie, dostarcza satysfakcji większej niż seks. Crabs morduje niesprawdzającego się kochanka, Bod, wyraźnie podniecona, dusi Lounge Lizarda.

Jednak tym, co w *Jubileuszu* uderza bodaj najbardziej, nie jest okrucieństwo bohaterek. Tak samo bowiem okrutni są policjanci. Czasem uśmiechają się z zadowoleniem, przypatrując się rozbojowi na ulicy; czasem w akcie wręcz surrealistycznej przemocy mordują – jak dzieje się to z bliźniakami, zastrzelonymi w salonie gier podczas próby aresztowania (zresztą w żaden sposób niewyjaśnionego) po niewinnym komentarzu jednego z nich. Angel i Sfinx nie stawiają oporu, nie robią też niczego, co mogłoby zostać odczytane jako powód do aresztowania – ot, znaleźli się w złym miejscu w złym czasie, zdaje się komentować Jarman. „Ulice pogrążone są w przemocy, w której rozplywa się policja, niestojąca już ani po stronie prawa, ani porządku”<sup>12</sup>. *Jubileusz* jednak nie jest ani światem na opak, powstałym po prostym odwróceniu norm, ani też światem bez norm. Rządzą nim przecież normy ustalone przez Borgię Ginza, władcę absolutnego.

Charakteryczny wydaje się wykład Amyl Nitrate na temat sztuki, która przestała istnieć. Kiedyś marzenia realizowano w sferze fantazji, stąd wzięła się sztuka. Teraz wszystko po prostu się urzeczywistnia, chcesz, to bierzesz, sztuka nie ma już więc prawa bytu. Amyl Nitrate przytacza swoją dewizę: „Nie marz o tym, bądź tym”. Hasło reklamowe przedefiniowało rzeczywistość, opanowaną przez absolutnie destrukcyjny konsumpcjonizm. Pośród marzeń z idealną gracją porusza się jedynie demoniczny im-

presario, dostarczając ludziom wszystkiego, czego zapragną. A raczej, kreując pragnienia, które właśnie może spełnić.

Kwintesencją swoistego upadku kultury jest właśnie imperium Borgii Ginza, którego największe studia mieszczą się nie gdzie indziej, ale w Buckingham Palace. Borgia ma władzę absolutną nad „pokoleniem, które zapomniało, jak żyć”, i którego życie wypełnione jest filmem, serwowanym przez Ginza. Mówiąc o władzy, wymienia kolejne skróty – „BBC, TUC, ATV, ABC, ITV, CIA, CBA, NFT, MGM, KGB, C of E”. Mając w ręku nie tylko media, tworzące *jedyną realność* ludzi, którymi włada, ale też agencje wywiadowcze i instytucje religijne, Ginz może śmiało powiedzieć, że *przearanżował alfabet*, zmienił język opisu świata.

Oczywiście, władza Ginza nie sprowadza się do lansowania nowych *celebrities* i tworzenia telewizyjnej rozrywki. Ginz tworzy też swoje gwiazdy, narzucając im tożsamość. Podczas przesłuchania od razu nadaje nazwę wykonawcom. Jedną z nich jest *Gnój*, nazwa idealnie pasująca do punkrockowego schematu. Jarman zdaje się komentować komercyjny wymiar anarchistycznego buntu lat siedemdziesiątych (tu zapewne zresztą nawiązuje do historii zespołu Sex Pistols), pokazując, że jest on jeszcze jedną marketingową sztuczką, towarem, który można sprzedawać, tak samo jak można na niego wytworzyć zapotrzebowanie. Ginz pozbywa się obcości, delikatnie przystosowując „towar”, który ma wpuścić na rynek. Pozbawia radykalizmu, ale też w jakimś sensie pozbawia tożsamości, nadaje imię, jakby był akuszerem przy ponownych narodzinach. Oczywiście, wszelkie próby wymknięcia się spod jego kurateli źle się kończą.

Niektórzy przecież usiłują uciekać przed wpływami Ginza. Do tego namawiają Kida (znamienne, postać grana przez punkowego muzyka Adama Anta) bliźniacy Angel i Sfinx („żyją w dziwnym związku, ale są mili”, do tego wierzą w sztukę), których chwilę później zabija policja. Artystką, wbrew temu, co mówi o sztuce Amyl Nitrate, jest też Viv, ich przyjaciółka; wszyscy troje pozostają na marginesie. Ich trójkąt emanuje niespotykaną w *Jubileuszu* czułością i troską, przy akompaniamencie tradycyjnej szkockiej piosenki wyznają sobie miłość, często okazują przywiązanie.

Warto też wspomnieć o romantycznych poszukiwaniach Crabs: mimo złośliwych komentarzy Bod i Mad, dotyczących potrzeb seksualnych, wydaje się cały czas szukać odpowiedniego partnera. Postać ta jest ucieleśnieniem groteskowego wzorca patriarchalnej, heteronormatywnej socjalizacji. Pod koniec filmu można odnieść wrażenie, że spotyka swojego księcia z bajki – w pralni uwodzi policjanta (który mógłby wydawać się sympatyczny, gdyby nie to, że zdejmuje koszulę poplamioną krwią jednej z przypadkowych ofiar). Po natychmiastowej konsumpcji „związku” Crabs oświadcza się mężczyźnie, on deklaruje, że chce mieć dzieci, następnie pyta, czym dziewczyna się zajmuje. W chwilę później u drzwi policjanta zjawiają się dokonujące zemsty na mordercach bliźniaków koleżanki Crabs, by wrzucić do domu narzeczonego koktajl Mołotowa w gustownej butelce po szampanie. Jarman w żaden sposób nie wyjaśnia, czy spotkanie w pralni było przypadkowe, czy też stanowiło element planu zemsty, jednak w obu przypadkach wniosek jest ten sam: miłość, tak samo jak wszystkie inne uznane za tradycyjne wartości, w świecie przedstawionym ujawnia swoje groteskowe oblicze.

Wróćmy do obrazów Anglii. Karykaturalną metaforą brytyjskości jest piosenka, którą wykonuje Amyl Nitrate. W krótkiej koszulce z flagą brytyjską, zielonych pończochach na paskach, butach na obcasie, w antycznym hełmie, dzierżąc trójząb i wachlarz, występuje w układzie choreograficznym towarzyszącym dyskotekowo przearanżowanej *Rule Britannia*. W utwór wmontowane zostały fragmenty przemówienia Hitlera,



dźwięki alarmu przeciwlotniczego i okrzyków kibiców. Trójzęb zastępuje podczas tańca rurę, w rytm przemówienia Amyl maszeruje wojskowym krokiem. Skądinąd groźne, symbole brytyjskości i imperialnych aspiracji zostają w groteskowy sposób sprowadzone, jak i wszelkie inne znaki narodowe, do roli ornamentu w popowym show. Najbardziej niepokoi jednak owo eksplicytne, nie jedyne w filmie, odniesienie do totalitaryzmu. Prześmiewcza zmiana aranżacji pojawi się też w scenach w katedrze, przypominającej skrzyżowanie dyskoteki z domem publicznym, kiedy w rytm *Jeruzalem* podrygiwać będą fantazyjnie poprzebierani uczestnicy imprezy (między innymi biskup, policjant, Chrystus). I te sceny napawają pewnym niepokojem – obrazy zbiorowego seksu, kłębiące się lepkie ciała, przypominają przedstawienia Sądu Ostatecznego.

Pod koniec filmu bohaterki wyjeżdżają z miasta do wiejskiej rezydencji Ginza. Przejeżdżają przez przejście graniczne, na którym wisi flaga ZSRR. Spotykają celników, którzy deklarują „żadnych pedałów i Żydów nie wpuszczamy”. Konfiskują płyty Elvisa, który jest na liście wywrotowców. Bohaterki godzą się na wszystko, przecież to „celnicy chronią nas przed marginesem”; nie jedyna to w twórczości Jarmana ostra krytyka polityki opartej na totalitarnych ideałach czystości.

W rezydencji, oprócz Borgii i dziewcząt siedzi także zdzieciniały, zapatrzony w telewizor Adolf Hitler. Mamrocze poniekąd do siebie frazy o złotym wieku i byciu najlepszym artystą. Jego obecność, podobnie jak wykorzystanie sowieckiej flagi, jasno sugeruje intencje Jarmana – władza Borgii jest tak samo totalitarna, tak samo wyklucza wolną wolę i wykroczenie poza ściśle zdefiniowaną normatywność. Ginz staje się niejako następcą Goebbelsa, serwując medialną, propagandową papkę społeczeństwu, które w pełni akceptuje jego wybory i jego normy. Warto tu przypomnieć szczerą niechęć, jaką obdarzał Jarman homofobiczną *yellow press* brytyjską – podobnie jak Ginz, dostarcza ona czytelnikom tego, czego oczekują, równocześnie formując ich pragnienia i wzorce osobowe. Wydaje się, że Jarman krytykuje opresywne, normatywne instytucje, sugerując, że w wykluczaniu innych i leżących u ich podstaw założeniach, nie różnią się wiele od totalitaryzmów dwudziestowiecznych.



Przypomnijmy w tym miejscu opowieść o dzieciństwie bliźniaków. Mieszkali zawsze powyżej czternastego piętra i właściwie nie znali innej rzeczywistości, bali się nieznanego, czyli kwiatów, jedynym widokiem im bliskim był świat telewizji, święta Bożego Narodzenia wyznaczała plastikowa choinka, zaś pory roku określał termometr. Ta, wydawać by się mogło, zupełnie abstrakcyjna wizja, jest jedynie rozwinięciem czy też uzupełnieniem koncepcji Borgii Ginza. Ktoś – „planiści społeczni” – określa normy, w których żyje społeczeństwo, definiuje jego potrzeby, ustala wartości. Zauważmy, że Ginz także reglamentuje bunt. Nic nie dzieje się bez kontroli stosownej instytucji, dysponującej po Foucaultowsku pojętą wiedzą/władzą. W zasadzie, wszystko sprowadza się do umiejętnie prowadzonego marketingu. Ginz nie ukrywa, że całe jego imperium to wielkie oszustwo, bowiem „tak długo, jak muzyka gra, nie usłyszymy, że rozpada się świat”.

William Pencak zauważa wzajemne powiązanie wszystkich sportretowanych w filmie elementów represji: „Media, polityczne i religijne instytucje mogą jawić się łatwowiernym obserwatorom jako autonomiczne lub wręcz opozycyjne wobec siebie, ale wspólnie tworzą światowy system, który wymusza poddanie mu się”<sup>13</sup>. Jarman w *Dancing Ledge* podsumował *Jubileusz* nader pesymistycznie: „Z biegiem czasu film okazał się proroczy. Wizja dr. Dee spełniła się – ulice płonęły w Brixton i Toxteth, Adam wystąpił w *Top of the Pops* i zatrudnił się u Margaret Thatcher, by śpiewać na balu z okazji Falklandów”<sup>14</sup>.

\* \* \*

Za kontynuację poszukiwań i diagnoz *Jubileusza* należy uznać o kilka lat późniejszy *The Last of England*. Nie tylko ocena sytuacji, ale i forma collage’u filmowego nabiera radykalizmu. *The Last of England*, w mojej opinii praca zapowiadająca nurt *new queer cinema*, komunikuje poczucie rozpadu świata na poziome formy. Jarman w towarzyszącej filmowi książce-dzienniku *Kicking the Pricks* podkreśla „Mój świat jest we fragmentach, rozpadł się na kawałki tak drobne, że nie sądzę, iż kiedykolwiek zdołam je pozbiierać”<sup>15</sup>. Film dostarcza nader wiele dowodów, że ów stan ducha idealnie przekłada się na kształt formy filmowej.

*The Last of England* jest collage’em<sup>16</sup> – obrazów, wątków, znaczeń. Jarman wykorzystuje nie tylko materiały nakręcone specjalnie do tego filmu, ale włącza także rodzinne dokumenty filmowe. Wiele materiału znalezionej pojawia się też na ścieżce dźwiękowej – na przykład przemówienie Hitlera o aneksji Czechosłowacji, fragmenty programu radiowego, przetworzona piosenka Pet Shop Boys. Artysta wskazuje też szereg odniesień intertekstualnych, już samym tytułem, który odwołuje się do obrazu Forda Maddoxa Browna. Heterogeniczność materiału filmowego akcentuje także różnorodność zabiegów technicznych, jak wykorzystywanie ujęć monochromatycznych czy zdjęć poklatkowych, także eksperymentowanie z oświetleniem czy ostrością. Bardzo gwałtowny niekiedy montaż niezwykle krótkich, niezwiązanych ze sobą przyczynowo-skutkowo ujęć, silnie zrytmizowany, przywodzi oczywiście na myśl poetykę wideoklipu, gatunku, który jedynie w wyjątkowych przypadkach buduje spójne i powiązane przyczynowo-skutkowo całości.

Poszczególne ujęcia i sceny montowane są skojarzeniowo, nie tworzą spójnej, w sensie fabularnym, opowieści. Wrażenie sfragmentaryzowania, rozbicia świata intensyfikuje też pojawianie się strzępów fabuły. W poszczególnych wątkach można wskazać sceny czy sekwencje budujące jakieś historie, jak choćby sekwencja wesela, wątek uchodźców, postać Springa. Wszystkie one są jednak tak szybko porzucane, jak się pojawiają, pozostawione bez jakiegokolwiek kontynuacji w późniejszych scenach, z którymi zachowują jedynie asocjacyjny związek.

Początek dzieła pokazuje Jarmana, który pisze w swojej pracowni; to rozwiązanie nadaje szczególnie, personalny charakter tekstowi filmowemu. Obraz nasycony jest barwą zimnoniebieską, kontrastuje ze zdominowanymi czerwienią ujęciami Springa, zawiązującego sobie sznurek na ręce. W dalszej części *The Last of England* kadry pokazujące artystę, gdy na przykład przygotowuje do zasuszenia w książce kwiaty lub maluje obraz – pojawiają się jeszcze kilkakrotnie. Bardzo wyraźnie zaznacza perspektywę, z której mówi, wskazując na osobę nadawcy tekstu, w pewnym sensie zakreślając autobiograficzną przestrzeń tej pracy<sup>17</sup>.



Ważnym elementem składnikiem Jarmanowskiego collage'u są *home movies*, materiały zaczerpnięte z archiwum rodzinnego. Filmy te zostały zrealizowane przez ojca i dziadka Jarmana. Dawno miniony świat przeszłości, którego obraz został na nich zapisany, zostaje przeciwstawiony apokaliptycznej terażniejszości: taśmy z rodzinnych zbiorów pokazują pełne ciepła, czułości, miłości sceny rodzinne, dziecięce zabawy w wodzie, na trawie w przydomowym ogrodzie, grę w piłkę, piknik na kocu. Jarman wybrał też ujęcia z rodzinnego obiadu czy powrotu ojca do domu i wspólnego wyjazdu ojca i matki samochodem. Wśród wykorzystanych *home movies* odnajdziemy też te nakręcone w miejscach, w których ojciec artysty służył jako pilot RAF-u, stąd kilka akcentów wojskowych czy zdjęcia z samolotu. Mimo pewnego niepokoju, który mogą wprowadzać elementy militarne, *home movies* tworzą wrażenie świata niezakłóconego przemocą i niezniszczzonego cywilizacją.

Istotnym aspektem wyborów Jarmana staje się to, że *home movies* portretują naturę, która w zdegenerowanej współczesności staje się rzadkością. Pojawiają się obrazy pszczoł, kobiety i dzieci z kwiatami, jakże inne od typowych dla „współczesnego” wątku ruder, po których bez wyraźnego celu włóczą się anonimowi mężczyźni. W ten sposób świat dzieciństwa, świat utraconej przeszłości, nabiera cech bezpowrotnie utraconego raju. Nostalgicznie zaprezentowana przeszłość kolejny raz w twórczości Jarmana staje się kontrapunktem dla opowieści o współczesnej apokalipsie. Tym razem przeszłość reprezentują obrazy odwołujące się do osobistego doświadczenia artysty.

Apokalipsa ma zatem także wymiar personalny – Jarman w *Kicking the Pricks* notuje liczne spostrzeżenia o tle politycznym *The Last of England*, nie pomijając w komentarzu istotnych zdarzeń z życia prywatnego. Zdjęcia do filmu zostały ukończone w roku 1986, bez scenariusza i planu, co więcej – w gronie przyjaciół (między innymi Michael O'Pray, który był statystą również w *Wittgensteinie*, 1993) i bliskich współpracowników. Materiał zmontowany został w roku następnym, już po otrzymaniu przez Jarmana pozytywnego wyniku testu na obecność wirusa HIV; w *Kicking the Pricks* opowiada o odbieraniu wyniku badania. Podkreślić tu także trzeba, niewyaccentowany wprawdzie przez Jarmana w komentarzu ani samym filmie, wątek dramatycznego wzrostu homofobii w okresie epidemii AIDS, który radykalizował twórczość artysty.

Specyficznym odniesieniem do własnej biografii artystycznej jest scena, w której Spring niszczy kopię *Ziemskiej miłości* Caravaggia, namalowaną przez Christophera Hobbsa. Spring nie cierpiał obrazu, jak wspomina Jarman, dlatego też artysta zdecydował się sfilmować jego destrukcję, zakończoną „zgwalceniem”. Małgorzata Radkiewicz zauważa, że „kopolacyjne ruchy wykonywane przez leżącego chłopaka miały oddać erotyzm zawarty w pracy”<sup>18</sup>, podkreśla także specyficzny charakter relacji na planie. Niemniej najbardziej znaczące wydaje się to, że zniszczeniu ulega szczególnie drogi Jarmanowi obraz, niewątpliwie bardzo istotny dla tradycji malarstwa europejskiego. Współczesne pokolenie zdaje się nie tylko zastępować „wąchanie kleju waszą maśońską brandy”, ale także radykalnie odrzucać wszystko, co przynosi przeszłość. Scena ta wygrywa także napięcia między przeszłością a terażniejszością; jak pisze Pencak, „Homoseksualnie inspirowany renesans potrafił tworzyć piękno, współczesność potrafi jedynie niszczyć”<sup>19</sup>.

Jarman w komentarz z offu włącza cytaty z „proroczych głosów”: Allena Ginsberga i Thomasa Stearnsa Eliota. Zestawia początek poematu *Skowyt*, manifestu *Beat Generation*, który był dla niego istotną inspiracją: „Widziałem, jak najlepszych z mojego pokolenia zabrało szaleństwo, głodnych, histerycznych, nagich”<sup>20</sup> oraz sposób, w jaki

według *Wydrążonych ludzi* „kończy się świat”: „nie hukiem, ale skomleniem”<sup>21</sup>. Wściekła reakcja *Beat Generation* na masową, radosną konsumpcję i postępującą wraz z nią uniformizację społeczeństwa zostaje zderzona z metafizycznym poczuciem końca świata w wierszu poety, który podkreślał rolę zakorzenienia w tradycji. Oba te tropy dają się odnaleźć w filmie Jarmana, który zdaje się, w intencji twórcy, przedstawiać spełnienie owych profetycznych wizji.

Wątek współczesny rozgrywa się w ruinach, postindustrialne krajobrazy pozbawione są roślinności. Bohaterowie włóczą się po nich bez celu. Czasem coś rozbijają, palą papierosy. Od czasu do czasu widać zamieszki: ludzie na płonącej ulicy, radiowozy. Inne składniki tej rzeczywistości to wybuchy i zawałające się budynki, domy z pozabijanymi oknami, walające się śmieci, bloki i wieżowce, puste ulice bez śladu życia. Wszystko to jest najczęściej filmowane niestabilną kamerą z ręki, część ujęć zrealizowano poklatkowo, co potęguje wrażenie rozkawałkowania świata. Niektóre ujęcia zabarwione są na czerwono, co wzmacnia poczucie zagrożenia.

Nawet jeśli pojawia się „normalna” ulica, przechodzi po niej tłum niemal jednolicie ubranych ludzi w garniturach, co narzuca myślenie o unifikacji za cenę przynależności do grona niewykluczonych. Jak pisze Radkiewicz: „W jego subiektywnej ocenie porządek świata ma jedynie fasadowy charakter wyrażony przez zestawienie panoramy luksusowych budynków administracyjnych z ulicami niszczoneymi i palonymi podczas zamieszek. Za zewnętrzną atrakcyjnością biurowców kryje się bezduszny system podporządkowujący społeczeństwo interesom politycznym i ekonomicznym. Pozbawione indywidualności jednostki zostają przekształcone w anonimową masę łatwo poddającą się manipulacji”<sup>22</sup>.

Charakterystyczna wydaje się postać grana przez Springa – niemal za każdym razem, gdy go widzimy, obwiązuje sobie rękę, jakby zamierzał wstrzyknąć sobie (domyślamy się) narkotyk. Tak jednak się nie dzieje – i kolejnym razem znów widzimy go ze sznurkiem w dłoniach. Wiecznie trwający głód narkotykowy i nigdy nienastępująca iniekcja doskonale współgrają z uwagami, jakie Jarman zdaje się czynić o konsumpcyjnym charakterze kultury współczesnej.

Jedna ze scen w wątku współczesnym przedstawia nagiego mężczyznę przy płóciach śmietniku. Najpierw coś pije, później je znalezionego kalafiora i za chwilę zaczyna wymiotować. Obrazy te zmontowane są z fragmentami sprawiającymi wrażenie przedstawienia teatralnego – na tle dziwacznej scenografii przebrani ludzie jedzą, wyrzucają na siebie jedzenie. W ścieżce dźwiękowej strzępy programu radiowego. Uderza zwłaszcza kontrastujący z początkowym obrazem fragment, w którym głos zwraca się do słuchaczy: „chcecie zarabiać więcej pieniędzy, oczywiście, wszyscy chcemy”. Później mamy urywki informacji, między innymi o porwanej dziewczynce, rodzaj licytacji czy konkursu, modlitewny śpiew i reklamę karty American Express. Wszystko to, przemieszane w collage’owym szumie informacyjnym, łączy jedno: wyklucza ludzi takich, jak pokazany bohater, zapewne bezdomny, szukający jedzenia na śmietniku. American Express wyznacza możliwość partycypacji w kulturze.





Podobne spostrzeżenia dotyczące kultury konsumpcyjnej pojawiały się w analizowanym wyżej *Jubileuszu*; w *The Last of England* rozpoznania te zdają się powracać. W tekście można dostrzec też reminiscencje punkowego „no future” w postaci spostrzeżeń o graffiti „odwołującym przyszłość”: „Jutro zostało odwołane z powodu braku zainteresowania. Widzieliście to graffiti lata temu na Euston Road i nie wierzyliście”<sup>23</sup>. Daje się zauważyć pewna ciągłość między zapowiedziami *Jubileusza* a światem *The Last of England*. Jak trafnie wskazuje William Pencak, to, co w filmie o rzeczywistości punkowej rewolucji było jedynie pesymistyczną wizją możliwej przyszłości, w *The Last of England* stało się niejako faktem dokonanym<sup>24</sup>.

Zauważmy też, że Jarman w obu filmach posługuje się podobnymi porównaniami. Warto wspomnieć w tym momencie kilkuminutową scenę tańca demonicznego tancerza w zbliżonej do baletowej spódnicy i ze znakiem półksiężyca na głowie. Rozpoczyna się ona w rytmie wystrzałów z karabinu maszynowego, które płynnie przechodzą w dźwięki muzyki tanecznej. Pod koniec sceny w ścieżce dźwiękowej pojawia się przemówienie Hitlera i komendy wojskowe, już po angielsku. W scenie pojawiają się też ujęcia pokazujące nagie, tańczące postaci, emigrantów, mężczyznę w szpiczastej czapce chodzącego po pustym, przemysłowym wnętrzu, kwiat na wodzie i płomień ognia.

Jarman zdaje się kontynuować oskarżenia pod adresem kultury masowej w sposób bardzo podobny do tego, w jaki krytykował władzę absolutną Borgii Ginz: jeden totalitarny system produkcji prawdy został zastąpiony przez drugi. Jarman zresztą podważał wszelkie konwencje przedstawiania „prawdziwej” rzeczywistości. *Jubileusz* był pomyślany jako sfabrykowany dokument, w kontekście *The Last of England* artysta napisze: „Każdy film jest fikcją, także wiadomości, albo, jeśli chcecie to odwrócić, każdy film jest dokumentem. Mój film jest tak samo zgodny z faktami jak wiadomości”<sup>25</sup>.

Borgia Ginz jako Joseph Goebbels dyskotekowego imperium zapowiada koszmar *The Last of England*, ale też podkreśla, że chodzi o generowanie obrazu fikcyjnego świata po to, by stał się on prawdziwy. Lekcja radzieckiego konstruktywizmu pokazała dokładnie: nowego człowieka można stworzyć, zmieniając jego strukturę potrzeb. Należy więc stworzyć potrzeby adekwatne do rezultatów, jakich się oczekuje. Aktywność Ginz w żaden sposób nie różni się od totalitarnej propagandy, także w tym, że ludzie niepodających się jej regułom wyklucza ze społeczności.

William Pencak wskazuje na pewne różnice w wykorzystaniu odniesienia do Hitlera w obu filmach, traktując użycie elementów nazistowskich w *The Last of England* jako metaforę współczesnej sytuacji politycznej w Wielkiej Brytanii: „w *Jubileuszu* Hitler pozostawał pasywnym obserwatorem, który pojawia się dopiero na samym końcu, aby uczcić święto «sztuki» 1977. Tu natomiast staje się aktorem, jego wypowiedzi odzwierciedlają rasistowską, antygejowską, skierowaną przeciwko ogólnemu dobrobytowi politykę Thatcher. Zwraca uwagę widza na fakt, że represja stała się zjawiskiem ogólnie przyjętym – nie potrzebuje już wojskowego munduru, i rzadko mówi podniesionym głosem. Kibice dołączyli do norymberskiego towarzystwa, «Anglia» w ich ustach zlewa się z «Heil»”<sup>26</sup>.

Jednym z istotnych wątków *The Last of England* jest ten związany z emigrantami. Traktowani brutalnie, siedzą na nadbrzeżu w kole, rozgrzewają ręce, czekają na swój nieunikniony los. Pilnują ich zamaskowani, uzbrojeni mężczyźni – przypominają oddział antyterrorystyczny, elitarne jednostki jak SAS, jednak równie dobrze można byłoby utożsamić ich z terrorystami. Uchodźcy są oczywiście idealną metaforą obcości, cudzoziemskiego brudu, który chce przedostać się do środka. Jako tacy, podlegają represjom.

Ale też interpretację komplikuje tytuł, cytujący obraz Forda Maddoxa Browna, przedstawiający parę angielskich emigrantów. Może zatem stłoczeni, zastraszeni ludzie są tymi, którzy chcą uciec z kraju, który nie daje im nadziei, w którym nie mają żadnej przyszłości, a który jednocześnie uniemożliwia im ucieczkę? Sam Jarman podkreśla tę dwuznaczność: „wyjeżdżają do nowego życia, czy jadą na śmierć”<sup>27</sup>. Zauważmy, że film kończy obraz płynącej łodzi, jedna z postaci trzyma pochodnię<sup>28</sup>. Choć nostalgiczny, nie jest to obraz jednoznacznie pesymistyczny, światło pozwala mieć nadzieję.

Podważa ją jednak znacznie wcześniejsza scena, w której zamaskowani żołnierze wykonują egzekucję. Wczesny poranek, śpiew ptaków, wyprowadzają jednego z więźniów. Następuje dłuższe ujęcie z dołu, pod światło, twarzy dowódcy (pozostali dwaj członkowie plutonu egzekucyjnego są w kominiarkach), która, mimo że odsłonięta, nie jest rozpoznawalna. Skazany pali ostatniego papierosa. Szczęk broni, komenda dowódcy, mężczyzna pada na ziemię. Obok toczy się jakaś doniczka. Zakrwawione ciało skazańca. Po chwili scena zostaje powtórzona: dodane jest zbliżenie na karabin, twarz rozstrzelivanego w zwolnieniu, pies, który przychodzi lizać krew. Ścieżka dźwiękowa, w której słychać salwę karabinów, sprawia wrażenie zaciętej płyty. Obrazy egzekucji wrócić jeszcze pod koniec filmu. Wykonanie egzekucji jest montowane równoległe z ujęciami przedstawiającymi Tildę Swinton biegnącą po ścieżce między polami, siedzącą na łące. Być może to wspomnienia skazańca – pod koniec filmu pojawia się wątek nowożeńców. Taka interpretacja buduje wyrazisty kontrast między pełną przemocy chwilą obecną a pogodną i szczęśliwą przeszłością.

Pencak wskazuje przyczyny potraktowania postaci jako szczególnie niebezpiecznej (bezdolny narkoman nie staje się przecież przedmiotem zainteresowania terrorystów): „młodzieniec, który przegrzebuje ruiny z nadzieją na znalezienie czegoś cennego, który uprawia miłość z pozornie martwym żołnierzem rozciągniętym na fladze brytyjskiej (żołnierz ożywa i wydaje się czerpać przyjemność z tego doświadczenia), młodzieniec, który wybiera małżeństwo, a nie udział w wojnie, zostaje rozstrzelany przez pluton egzekucyjny. Dla nikogo, kto próbuje wskrzesić utraconą Anglię, kto przejawia tendencje homoseksualne i sprzeciwia się patriotycznym przedsięwzięciom lat ostatnich nie ma miejsca w nowym porządku”<sup>29</sup>.

Kolejna scena przedstawia więźniów siedzących dookoła ogniska. Trochę zbliżeń na twarze, trzaski płonącego drzewa, obrazowi towarzyszy wykonanie *Skye Boat Song*, tradycyjnej szkockiej piosenki opowiadającej o młodym kandydacie do tronu, Charlesie Edwardzie Stewarcie (Bonnie Prince Charlie), przywódcy ostatniego powstania jakobińskiego, po upadku którego został zmuszony do ucieczki na Isle of Skye. Odniesienie historyczne pogłębia wrażenie dziejącej się niesprawiedliwości i przemocy. Sam rytm piosenki, często śpiewanej jako kołysanka, sugeruje rezygnację, bierność poddanie się okrutnemu obrotowi losu, zaniechanie oporu.

Zdecydowanie polityczny wydzźwięk ma jedna z kolejnych scen, pokazująca żałobnicę. Trzy kobiety wychodzą z mroku, niosą wieniec pogrzebowy. Fragmenty *home movies*, matka i ojciec jadą górską drogą, ujęcia pokazujące samolot, zdjęcia robione z samolotu. W ścieżce dźwiękowej ciągle odgłosy wojny, bombardowania. Zamaskowany, uzbrojony mężczyzna, zapewne wojskowy, najpierw pokazuje, później przeładowuje broń. Rozmawia ze starszą kobietą w woalce, która pyta, czy broń jest naładowana i czy podobały mu się Falklandy. Na oba pytania pada uprzejma odpowiedź: „tak, proszę pani”. Dialog zakończony zostaje frazą: „pracujcie tak dalej”. Kobieta, niewątpliwie mająca władzę nad żołnierzami, dokonuje przeglądu wojsk; broń wyraźnie ją fascynuje, tak samo jak

i zajęcie mężczyzn. W scenę dialogu również wmontowane są kadry z żałobnicami, co sugeruje, że mimo zadowolenia rządzących, kampanie wojenne zawsze przynoszą dramaty ludzkie.

Wspomniałam wątek przedstawiający nowożeńców. Warto podkreślić, że w *The Last of England* Jarman, przedstawiając represję, przedstawia postaci heteroseksualne<sup>30</sup> – wykluczenie z powodu nieheteronormatywnej orientacji seksualnej przesuwa na dalszy plan, wskazując uchodźców, bezdomnych, narkomanów i tak dalej jako obcych współczesnego świata. Jednak sceny „weselne” pozostawiają szereg wątpliwości – zdecydowanie zaludnione są postaciami nienormatywnymi, które usiłują pozbyć się ograniczeń norm społecznych związanych z *gender*.

W pustej, zruinowanej hali odbywa się dziwaczna ceremonia, jak pisze Radkiewicz, „groteskowe przedstawienie”<sup>31</sup>. Mężczyźni zakładają suknie druhen, peruki, biorą w dłonie ślubne bukiety. Pomagają pannie młodej, granej przez Swinton, założyć suknię ślubną, następnie, wraz z panem młodym – skazańcem ze sceny egzekucji – pozują do ślubnej fotografii. Towarzyszy im dziecko w wózku, opatulone brukowymi gazetami, których tytuły krzyczą o wojnie o Falklandy. Istotne, że nie jest pokazany ślub, tylko właśnie pozowanie do pamiątkowego zdjęcia. Niezwykłość sytuacji podkreśla to, że w roli druhen występują mężczyźni w dragu, a także nerwowa ucieczka panny młodej.

Kolejne ujęcia pokazują próby uwolnienia się z sukni ślubnej, odrzucenia gorsetu krępującej roli społecznej z jednej strony, ale z drugiej – pamiętamy, że pan młody musi zginąć – niezgoda na warunki, w których przyszło żyć. Silny wiatr, kobieta wściekle walczy z materiałem, rozcina go, spod sukni wyłania się stelaż. Rozpoczyna szaleńczy taniec, przy ognisku i zachodzącym słońcu, przy akompaniamencie wokalizy Diamandy Gallas<sup>32</sup>. Pojawia się też wmontowane ujęcie z egzekucji, obrazy ognia, zapiski Jarmana.

Scena zaślubin nie jest jedyną w filmie odzwierciedlającą niemożność zaistnienia związków emocjonalnych czy erotycznych między ludźmi. Wcześniej w filmie pojawia się scena o dość podobnym wydźwięku. Na łóżku nakrytym flagą państwową leży umundurowana postać, twarz ma zasłoniętą kominiarką – jeden z (anty)terrorystów. Spodziewamy się, że jest to mężczyzna, jednak Jarman w komentarzu zaznacza, że ubiór ukrywa – bardzo szczelnie – kobietę<sup>33</sup>. Do pomieszczenia wchodzi drugi mężczyzna, rozbiera się, zaczyna obejmować i pieścić zamaskowaną postać. Rozpaczliwa próba kontaktu seksualnego kończy się fiaskiem, przebicie się przez barierę munduru – narzuconej społecznie roli? – jest zupełnie niewykonalne. Nagi mężczyzna wstaje, zaczyna rozbijać o ścianę puste butelki po wódce. Jakkolwiek pesymistycznie to brzmi, nie istnieje przeszczerń wolna od opresji, w której można w jakikolwiek sposób wyjść poza role wyznaczone porządkiem instytucji społecznych.

\*\*\*

Wieloletni współpracownik i przyjaciel Christopher Hobbs mówił, że Jarman „uwielbia Anglię. Być może Anglię, która nigdy nie istniała. Cudowną Anglię ze snu; i nie może znieść tego, co się z nią teraz dzieje”<sup>34</sup>. Stąd ogromna rola odniesień do tradycji, ale i żywe zainteresowanie sytuacją bieżącą. Laurence Driscoll podkreśla uwikłania artystycznych decyzji Jarmana. Wiąże je ściśle z bieżącą sytuacją polityczną, zwłaszcza polityką rządu Margaret Thatcher. Wśród elementów istotnych dla odczytania twórczości Jarmana wymienia między innymi homofobiczny, uchwalony w czasie paniki spowodowanej pojawieniem się epidemii AIDS Clause 28, którego skutkiem było również zabronienie bibliotekom publicznym zakupów określonych, należących do kanonu literatury

angielskiej, a teraz „nieprawomyślnych” książek. „Jarman zdecydował się występować w imieniu bardzo starej brytyjskiej tradycji”<sup>35</sup>, twierdzi badacz, nurtu „kulturowego krytycyzmu, widocznego w literaturze średniowiecznej, ale także w pracach Shakespeare’a, Blake’a, Ruskina, Larkina”<sup>36</sup>. Właśnie ta tradycja stała się współcześnie obiektem ataku, stąd odrzucenie i modernizmu, i „wirusa” thatcherowskiego rządu.

Współczesności Jarman stawia diagnozy bardzo ostre, radykalne, niekiedy mogące sprawiać wrażenie historycznych. W realizacjach, które analizowałam wyżej, widać to bardzo wyraźnie – reżyser podkreśla nie tylko nieludzki wymiar decyzji, które rządzący podejmują w czasach powstawania filmów, ale i przedstawia apokaliptyczne wizje przyszłości. Zapytany w jednym z wywiadów o dystopijny wymiar swoich filmów odpowiada: „moje życie potencjalnie kończy się apokalipsą”<sup>37</sup>, wskazując na dominujący ostatnie lata jego życia i twórczości kryzys AIDS. Z tego właśnie powodu *The Last of England* i *Edward II* (1991) robią wrażenie krzyku rozpaczy – Jarman wyraża poczucie egzystowania na marginesie, bycia człowiekiem pozbawionym podstawowych praw, niejako skazanym na śmierć przez zaniechanie, dodatkowo zaszczytnym przez homofobiczną histerię.

### Przypisy

<sup>1</sup> R. le Frenais, *Assault of Enjoyment. Out on the ledge with Derek Jarman*, b/w (kopia tekstu bez pełnego adresu bibliograficznego w posiadaniu British Artists’ Film and Video Study Collection) 1985.

<sup>2</sup> M. O’Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, s. 94.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>4</sup> D. Jarman, *Dancing Ledge*, red. S. Allen, London 1991, s. 170.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 172.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 176.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> M. O’Pray, *Derek Jarman...*, op. cit., s. 99.

<sup>11</sup> Wskazuje to Michael O’Pray, podkreślając nie tylko fakt, że obie postaci są grane przez jedną aktorkę, ale również cechy charakterologiczne, ewidentne u Bod i przypisywane angielskiej monarchini, zob. O’Pray 1996, zob. ibidem op. cit., s. 109.

<sup>12</sup> D. Jarman, *Dancing Ledge...*, op. cit., s. 179.

<sup>13</sup> W. Pencak, *The Films of Derek Jarman*, Jefferson (North Carolina)–London 2002, s. 137.

<sup>14</sup> D. Jarman, *Dancing Ledge...*, op. cit., s. 172.

<sup>15</sup> D. Jarman, *Dancing Ledge...*, op. cit., s. 235.

<sup>16</sup> Warto dodać, że również w twórczości plastycznej Jarmana w latach osiemdziesiątych dominowała forma *collage*.

<sup>17</sup> Autobiograficzne aspekty prac Jarmana poddałam analizie w tekście: D. Rode, „Ujawnię swój sekret i przetrwam Margaret Thatcher”. *Postawy autobiograficzne Dereka Jarmana*, [w:] *O polityce ciała i pożądania w kulturze audiowizualnej*, red. D. Rode, P. Sołodki, Warszawa 2010.

<sup>18</sup> M. Radkiewicz, *Derek Jarman – portret indywidualisty*, Kraków 2003, s. 77.

<sup>19</sup> W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 143.

<sup>20</sup> A. Ginsberg, *Skowyt*, [w:] A. Ginsberg, *Skowyt i inne wiersze*, przeł. G. Musiał, Bydgoszcz 1984, s. 15.

<sup>21</sup> T. S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, przeł. Czesław Miłosz, [w:] T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wyb. tekstów Krzysztof Boczkowski, Wanda Rulewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: 1990, s. 161.

<sup>22</sup> M. Radkiewicz, *Derek Jarman...*, op. cit., s. 72.

<sup>27</sup> D. Jarman, *Kicking the Pricks*, London 1996, s. 159.



- <sup>24</sup> W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 142.
- <sup>27</sup> D. Jarman, *Kicking the Pricks...*, op. cit., s. 170.
- <sup>26</sup> W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 146.
- <sup>27</sup> D. Jarman, *Kicking the Pricks...*, op. cit., s. 208.
- <sup>28</sup> Kadr ten kojarzy się z obrazem Arnolda Boecklina *The Isle of the Dead*, do którego nawiązanie miało stać się tytułem filmu (*The Dead Sea*), uznano go jednak za zbyt poetycki. Wcześniej Jarman rozważał tytuł *Victorian Values*, później także *GBH (Grievous Bodily Harm)*. Ostateczny tytuł pojawił się bardzo późno, i nagle, jak pisze Jarman – artysta przypomniał sobie obraz przedstawiający emigrantów i skojarzył go z historią swoich przodków, którzy również opuścili Anglię, co oczywiście także tej decyzji nadaje specyficznie personalny wymiar, zob. D. Jarman, *Kicking the Pricks...*, op. cit., s. 190–192. Pencak dostrzega także podobieństwo do jednego z przedstawień zejścia do piekła w *Boskiej Komedii*, zob. W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 144.
- <sup>29</sup> W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 149.
- <sup>30</sup> M. O'Pray, *Derek Jarman: Dreams of England*, London 1996, s. 159.
- <sup>31</sup> M. Radkiewicz, *Derek Jarman...*, op. cit., s. 75.
- <sup>32</sup> Pencak podkreśla, że Jarman nieprzypadkowo wybrał fragmenty *The mask of the Red Death, Mass(k) for a Time of Plague*. Gallas „zrealizowała to dzieło, by zwrócić uwagę świata na mordowanie ludzi z AIDS poprzez gorszą opiekę, społeczną obojętność i homofobię, co dzieje się w wielu krajach świata. [...] Jarman, włączając fragmenty z tego utworu, zestawia politykę wojny z innymi narodami i wojny z biednymi prowadzoną przez Thatcher i Reagana z odbywającymi się za ich akceptacją prześladowaniami chorych na AIDS i homoseksualistów”, W. Pencak, *The Films of Derek Jarman...*, op. cit., s. 148.
- <sup>33</sup> D. Jarman, *Kicking the Pricks...*, op. cit., s. 196.
- <sup>34</sup> M. Kidel (reż.), *Derek Jarman: A Portrait*, Arena, BBC Television 1991.
- <sup>35</sup> L. Driscoll, 1996, „The rose revived”: Derek Jarman and the British Tradition, [w:]: Chris Lippard (red.), *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*, Trowbridge 1996, s. 65.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, s. 177.
- <sup>37</sup> MAG, *Eastward in Eden*, „Artscribe” September 1990.

## Summary

The article interprets the apocalyptic visions of the future in two films of British filmmaker Derek Jarman. Both *Jubilee* and *The Last of England* contrast Arcadian images of the past (Elizabethan period in first case, director's childhood in the second) with the contemporary/future world of chaos and destruction to make a clear political commentary. *Jubilee* seems to concentrate on the influence of mass media on society and the possibility of resistance. *The Last of England*, edited after Jarman was diagnosed HIV-positive, refers to politics of Thatcher's government, but also reveals a deep personal crisis.