

Patrycja WŁODEK

PROBLEMATYCZNA REPREZENTACJA WOLNOŚCI I BUNTU W AMERYKAŃSKIM KINIE WALKI O PRAWA CZŁOWIEKA

Zestaw wyznaczników kina walki o prawa człowieka stał się w amerykańskim filmoznawstwie – post factum – listą zarzutów związanych ze sposobem reprezentacji mniejszości oraz obrazowania jej roli w ruchach protestu. Pokazuje to znaczną dynamikę dyskusji związanych z ruchami społecznymi oraz z dążeniami wolnościowymi. Przekaz, który w pewnym momencie uchodził za progresywny i prowolnościowy, w późniejszym okresie oraz w nowym kontekście może zostać odrzucony jako zachowawczy i hamujący owe dążenia.

WOLNOŚĆ I PAMIĘĆ W KINIE GŁÓWNEGO NURTU

Czy kino głównego nurtu może być narzędziem i nośnikiem buntu, powiązanego z ideą walki o wolność, a obszar popkultury przecinać się z kulturą tak rozumianego oporu? Tradycyjne podejścia, wywiedzione chociażby z dokonań szkoły frankfurckiej, sugerują, że jest to niemożliwe¹. Jako instrument dominującej, konserwatywnej ideologii kino popularne miałyby bowiem służyć utwierdzeniu społecznego status quo, a zatem tłamszeniu działań wolnościowych, postrzeganych przez kulturę dominującą jako zagrożenie. Co więcej – w świetle zgeneralizowanego podejścia „co film robi z widzem”, sugerującego, że publiczność jest z definicji pasywna i biernie poddaje się przekazowi ideologicznemu płynącemu z ekranu, kultura popularna byłaby wręcz głównym narzędziem zniewolenia, a przez to blokowania i zwalczania buntu. Słabsze bądź silniejsze echa takiego poglądu znajdziemy w licznych koncepcjach, od psychoanalizy², przez krytykę ideologiczną³, aż po wybrane szkoły badania gatunków⁴.

Nawet pobieżne spojrzenie na trendy obecne przez dekady w badaniu kina oraz kultury popularnej sugeruje więc całkowitą niemożliwość wyrażania wolności i stawiania oporu zarówno w ramach wytworów popkultury, jak też za

¹ Por. Por. A. H e l m a n, J. O s t a s z e w s k i, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 262-279 (rozdz. „Krytyka ideologiczna”).

² Por. tamże, s. 248.

³ Por. tamże, s. 268.

⁴ Por. G. S t a c h ó w n a, *Niedole miłowania. Ideologa i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001, s. 16, 21.

ich pomocą. Z drugiej jednak strony wielu badaczy proponuje podejścia inne, dostrzegające w kinie głównego nurtu, a przynajmniej w jego wybranych tekstach, potencjał wolnościowy. Redefinicja ta, na szeroką skalę zaczynająca się od brytyjskich studiów kulturowych, może obejmować tematy tak szerokie, jak gatunki progresywne, oddolna twórczość fanowska⁵, subwersywny potencjał estetyki retro albo strategie kształtowania pamięci (indywidualnej i zbiorowej), czego przykładem jest między innymi koncepcja pamięci protetycznej sformułowana przez Alison Landsberg⁶.

Nie jest jednak moim celem robienie przeglądu – niezliczonych przecież – podejść badawczych do układu kino–wolność, ale skupienie się na rzeczywistych próbach twórców filmowych stworzenia takiej właśnie relacji. Tym bardziej, że kategoria wolności jest niezwykle szeroka i może odnosić się do wielu kwestii zarówno o charakterze społecznym, jak też indywidualnym. Tym, co mnie zajmuje, jest pojęcie wolności powiązanej z praktykami protestu, stosowanymi w sytuacji opresji mniejszości, w kontekście pamięci kolektywnej. Licznych filmowych przykładów obecności tego tematu dostarcza kino amerykańskie, pod koniec dwudziestego oraz na początku dwudziestego pierwszego wieku szczególnie chętnie podejmujące kwestie związane z nierównością rasową w okresie walki o równouprawnienie obywatelskie, zarazem wynikające z pamięci zbiorowej, jak też ją kształtujące.

Warto spojrzeć na kino mainstreamowe pod takim właśnie kątem, ponieważ praktyki społeczne – w tym teksty kultury – „wytwarzają i podważają dyskursy konstytuujące rzeczywistość społeczną”⁷. Filmy tworzą „układ wzajemnych związków, w obrębie których medium zostaje uwikłane w konteksty pozafilmowe”⁸, za jakie należy uznać także polityczne i ideologiczne ramy funkcjonowania społeczeństw oraz ich kultur. Daje to możliwość nie tylko zwrócenia się ku synchronicznie ujętej terażniejszości, ale też – co kluczowe w kontekście walki o równouprawnienie Afroamerykanów – otwarcia na przeszłość i sposób kształtowania przez kino popularne pamięci zbiorowej. W takiej optyce filmy będą przede wszystkim wpisywały się w ramy wyznaczone przez badania pamięciologiczne, czyli traktowane będą jako teksty zbiorowe. Astrid Erll definiuje to pojęcie w odniesieniu do zachowań czytelniczych, ale jej propozycję można bez trudu odnieść do mediów w ogóle, w tym do kina. Teksty zbiorowe – literackie, filmowe, teksty kultury w ogóle – „nie są odbie-

⁵ Zob. M. L i s o w s k a - M a g d z i a r z, *Fandom dla początkujących*, t. 1, *Společność i wiedza*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, Kraków 2017.

⁶ Zob. A. L a n d s b e r g, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.

⁷ D. H o w a r t h, *Dyskurs*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 23.

⁸ A. G w ó z d ź, *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta – Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2011, s. 7.

rane jako elementy wiążące i obiekty pamięci kulturowej, które należy zapamiętać, lecz jako wehikuly kolektywnej i medialnej konstrukcji oraz transmisji określonej wersji rzeczywistości i przeszłości. Teksty zbiorowe wytwarzają, nadają perspektywę oraz wprowadzają w obieg treści pamięci zbiorowej⁹.

Co znamienne, „teksty zbiorowe często należą do literatury popularnej [...], sięgającej do zasobów symbolicznych, przypisywanych pamięci kulturowej [...] tworzącej i umacniającej mity oraz przekazującej schematy typowe dla danej kultury¹⁰. Z oczywistych zaś względów „ważną rolę w ustanawianiu pamięci zbiorowych odgrywały i nadal odgrywają powieści historyczne¹¹. Zjawisko to koresponduje ze zmediatyzowaniem charakteru pamięci zbiorowej, produkowanej i kształtowanej nie tyle w ramach przekazu indywidualnego, a nawet międzygeneracyjnego w małych grupach, ile właśnie za pośrednictwem mediów (także literatury i filmu), co ma swoje dalsze konsekwencje. Zmediatyzowany charakter pamięci zbiorowej współgra bowiem z wpisywaniem jej w klarowną i z reguły uproszczoną strukturę narracyjną.

Podstawową funkcją pamięci zbiorowej jest zatem jej uczestniczenie w wytwarzaniu tożsamości zbiorowej, opartej na określonych narracjach i symbolach. Również dlatego kluczową rolę w kształtowaniu pamięci w ogóle, a za jej pomocą tożsamości kolektywnej, odgrywa społeczny, polityczny i ekonomiczny kontekst czasów retrospektywnie ową pamięć generujących, a nie tych, których ma ona dotyczyć. Pamięć zbiorowa jest bowiem zorientowana na terażniejszość, która warunkuje interesy i potrzeby poszczególnych grup „pamiętających”. To do jej wymogów dostosowywany zostaje obraz przeszłości, co sprawia, że pamięć zbiorowa jest wynikiem bieżących potrzeb, nadających historii funkcje ideologiczne i polityczne. Jednym z narzędzi ich wytwarzania i zaszczepiania są wytwory kultury, w tym kino, które staje się instrumentem polityki historycznej – narracji oficjalnej bądź kontrapamięci.

W takiej optyce chcę umieścić dwa połączone ze sobą – także w ich nazewnictwie – nurty współczesnej kinematografii amerykańskiej. Są to: kino walki o prawa człowieka (ang. *civil rights cinema*¹²), realizowane w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, oraz nowe kino walki o prawa człowieka (ang. *new civil rights cinema*¹³), zyskujące znaczenie

⁹ A. E r l l, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tłum. M. Saryusz-Wolska w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 233.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Por. S. M o n t e i t h, *The Movie-made Movement: Civil Rites of Passage*, w: *Memory and Popular Film*, red. P. Grainge, Manchester University Press, Manchester – New York 2003, s. 120.

¹³ Por. O. G r u n e r, *Screening the Sixties: Hollywood Cinema and the Politics of Memory*, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 226.

w wieku dwudziestym pierwszym, w ramach szerszych zjawisk związanych z tak zwanym kinem ery Obamy. Na ich przykładzie chcę postawić pytania, jak może wyglądać kino popularne problematyzujące wolnościowe dążenia mniejszości, oraz czy jest ono skazane na kapitalizowanie bądź tokenizowanie tego tematu, na ustępstwa wobec dominującego systemu lub na klęskę dobrych intencji.

FORMUŁY OPORU

Bunt i opór, rozumiane jako elementy dążenia do wolności, aktualizowane w sformalizowanych działaniach zbiorowych – na przykład w marszach, strajkach okupacyjnych bądź protestach restauracyjnych – to temat dla kina wdzięczny i często efektowny wizualnie. W doświadczeniu amerykańskim – w drugiej połowie dwudziestego wieku, bogatego w takie działania, związane na przykład z wojną w Wietnamie – szczególną rolę odgrywały ruchy walki o prawa człowieka. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zabiegały one o wolność związaną z równością wobec prawa i desegregacją w dawnych stanach niewolniczych, a zakres ich wpływu był znaczny – liczbę uczestników zorganizowanego w roku 1963 marszu na Waszyngton szacuje się na dwieście pięćdziesiąt tysięcy osób, w większości Afroamerykanów.

Choć działania ruchów walki o równouprawnienie stały się istotnym wydarzeniem w historii Ameryki, nie od razu trafiły do centrum zainteresowań filmowców. Z jednej strony „tworzyły prawdziwą historię, będąc też wydarzeniem medialnym, rozgrywanym jako teledrama w domach na całym świecie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a potem powtarzanym jako wydarzenie kinowe”¹⁴. Z drugiej, jak zauważa Oliver Gruner, czas kluczowy dla protestów społecznych, czyli lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte, nie miał w dwudziestym wieku łatwej drogi na wielkie ekrany. Powtarzalną formułą zaangażowania Hollywood w obrazowanie tej epoki stało się bowiem częściowe odpolitycznienie walki o wolność, polegające na „usuwaniu potencjalnie kontrowersyjnego materiału historycznego [...] i kładzeniu narracyjnego nacisku na [...] zwykłych ludzi, którzy na początku są «konserwatywni», a pod koniec zostają symbolicznie «wyzwoleni»”¹⁵. Innymi słowy, dążono do łagodzenia obrazu lat sześćdziesiątych, w szerokiej świadomości społecznej końca dwudziestego wieku kojarzących się przede wszystkim z niepokojami i zamieszkami.

¹⁴ M o n t e i t h, dz. cyt., s. 120. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – P.W.

¹⁵ G r u n e r, dz. cyt., s. 22.

Kwestia ta zyskała szczególne znaczenie w latach osiemdziesiątych, czyli w czasach reaganizmu, nazywanych tak od przemożnego wpływu, jaki na politykę, kulturę, ekonomię i społeczeństwo miał rządzący wówczas prezydent Ronald Reagan. To właśnie wtedy pojawiły się produkcje określane wspólnym mianem „kina walki o prawa człowieka”, zaistniałe jako „prowizoryczny subgatunek filmów fabularnych rozwijający się wokół problematyki rasy, z odniesieniami do ruchu”¹⁶. Choć przytoczona definicja sama w sobie jest dość lakoniczna, to jednak jej operacjonalizacja – w tekstach Sharon Monteith (a potem Grunera) – wskazuje bardzo konkretną formułę, do której nazwa ta jest przykładana. I to właśnie ona (wraz z nowym kinem walki o prawa człowieka) stanowi temat niniejszego artykułu. W tym miejscu warto jednak wspomnieć, że jej koniecznym elementem (poza okresem, w którym realizowano filmy, czyli reaganizmem) jest – z jednej strony – osadzenie akcji dzieła w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku, tematyzowanie nie tylko rasizmu, ale też ruchu emancypacyjnego oraz przynależność do głównego nurtu i konwencji kina klasycznego (co wyklucza wiele dzieł poruszających kwestie związane ze społecznościami afroamerykańskimi w ogóle, na przykład filmy Spike’a Lee). Z drugiej ważne jest oparcie na głęboko zakorzenionych w kulturze amerykańskiej tropach (stereotypach) marginalizujących czarnych, takich jak historia odkupienia białych (ang. white redemption stories) oraz biały zbawca (ang. white savior)¹⁷. Zestawienie tych kwestii sprawia, że oba zjawiska stają się głęboko problematyczne (co będzie analizowane poniżej).

Zarazem wielki wpływ na ekranowe aktualizacje tego tematu miał właśnie reaganizm i kultywowane w nim wyobrażenia epoki protestów. Było to ważne, ponieważ w retoryce politycznej Reagana odniesienia do przeszłości, kluczowe dla legitymizowania bieżącej polityki – konserwatywnej rewolucji lat osiemdziesiątych – opierały się na dwóch filarach. Pierwszym było idealizowanie lat pięćdziesiątych, obecne już w hasłach politycznych jego kampanii prezydenckiej: „Let’s make America great again”, „America is walking tall”, „America is back”. Drugim – budowanie negatywnego obrazu lat sześćdziesiątych i ruchów kontrkulturowych poprzez podważanie ich celów oraz postulatów.

Republikańska atmosfera mogła więc mieć podwójny wpływ zarówno na wzmożone zainteresowanie tematami emancypacyjnymi, jak i na sposoby ich obrazowania. Po pierwsze, filmy te wpisują się w dość szeroką grupę dzieł powstających niejako w kontrze do Hollywoodzkiego reaganizmu, reprezentowanego między innymi przez kino nowego barbarzyństwa (na przykład filmy

¹⁶ Monteith, dz. cyt., s. 121.

¹⁷ Por. Gruner, dz. cyt., s. 116.

*Rambo II*¹⁸ czy *Rocky IV*¹⁹). Wbrew stereotypom, w które dekada ta obrosła, ówczesna kinematografia była dość zróżnicowana, również ideologicznie, a zdominowanie Hollywood przez zimnowojenną politykę reaganizmu pozostaje jedynie częścią prawdy na temat tego okresu. Krytycy wskazują także obfitość powstających wówczas produkcji „alternatywnych wobec konserwatywnej idealizacji lat pięćdziesiątych i życia białych rodzin z klasy średniej”²⁰. Dlatego filmy, które w politycznej atmosferze podważania akcji afirmatywnych sięgały do tematów dyskryminacji czarnej ludności oraz walki o równouprawnienie, niewątpliwie lokowały się w szerokim nurcie krytycznym. Znajdowały też zainteresowanie ze względu na gorący klimat wojen kulturowych lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (termin „wojny kulturowe” – ang. culture wars – ukuł w roku 1991 James Davison Hunter²¹. Tym mianem określa się wzmożone dyskusje toczone w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych między konserwatystami a liberałami, w których dominowały kwestie związane z tożsamościami mniejszościowymi, reprezentacją oraz przedefiniowaniem historii Stanów Zjednoczonych²²).

Po drugie, także sam sposób ukazywania epoki walk wolnościowych przeciwstawiał się reaganowskiej retoryce negatywnego ukazywania lat sześćdziesiątych wyłącznie jako okresu zamieszek. Kino walki o prawa człowieka to bowiem dzieła nastawione na concyliację i łagodzenie wymowy (nadal toczącego się przecież) konfliktu. Bardzo wyraźnie jest to widoczne na przykład w filmach takich, jak *Missisipi w ogniu*²³, *Serce Dixie*²⁴, *Długa droga do domu*²⁵, *Wożąc panią Daisy*²⁶ czy *Pole miłości*²⁷. To one stały się podstawą pojęcia kina walki o prawa człowieka, definiowanego na podstawie sposobu przedstawiania w nim historii protestu oraz relacji rasowych (nie zaś, jak zazwyczaj bywa w wypadku nurtów filmowych, w odniesieniu do wzorców fabularnych bądź estetyki).

Co jednak bardziej interesujące i związane z charakterem pamięci zbiorowej, zestaw wyznaczników kina walki o prawa człowieka stał się w amerykańskim filmoznawstwie – post factum – listą zarzutów związanych ze sposobem reprezentacji mniejszości oraz obrazowania jej roli w ruchach protestu. Poka-

¹⁸ *Rambo II (Rambo: First Blood; Part II)*, Stany Zjednoczone, 1985, reż. G.P. Cosmatos.

¹⁹ *Rocky IV*, Stany Zjednoczone, 1985, reż. S. Stallone.

²⁰ Gruner, dz. cyt., s. 62.

²¹ Zob. J.D. Hunter, *Culture Wars: The Struggle to Define America*, Basic Books, New York 1991.

²² Por. Gruner, dz. cyt., s. XV.

²³ *Missisipi w ogniu (Mississippi Burning)*, Stany Zjednoczone, 1988, reż. A. Parker.

²⁴ *Serce Dixie (Heart of Dixie)*, Stany Zjednoczone, 1989, reż. M. Davidson.

²⁵ *Długa droga do domu (The Long Walk Home)*, Stany Zjednoczone, 1990, reż. R. Pearce.

²⁶ *Wożąc panią Daisy (Driving Miss Daisy)*, Stany Zjednoczone, 1989, reż. B. Beresford.

²⁷ *Pole miłości (Love Field)*, Stany Zjednoczone, 1992, reż. J. Kaplan.

zuje to znaczną dynamikę dyskusji związanych z ruchami społecznymi oraz z dążeniami wolnościowymi, a także podkreśla, że prezentujące je formuły filmowe „muszą «pasować» i łączyć się z horyzontami znaczeniowymi, schematami i wzorami narracyjnymi specyficznymi dla danej kultury, jak również z wyobrażeniami o przeszłości zakorzenionymi we współczesnej kulturze pamięci”²⁸. Innymi słowy, przekaz, który w pewnym momencie uchodził za progresywny i prowolnościowy, w późniejszym okresie oraz w nowym kontekście może zostać odrzucony jako zachowawczy i hamujący owe dążenia.

Omawiane filmy wykorzystują bowiem dwa wspomniane już, popularne (zwłaszcza w kulturze amerykańskiej) tropy, określane jako „historia odkupienia białych” oraz „biały zbawca”. Właśnie te zgeneralizowane figury, nawet silniej niż chętnie przywoływane postaci historyczne (jak Martin Luther King czy Rosa Parks), stały się w kinie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych elementami definiującymi ruchy walczące o równouprawnienie. Pierwsza z nich wskazuje, że głównym tematem filmów jest wewnętrzna droga białych bohaterów, na początku cechujących się ignorancją bądź uprzedzeniami, ale w toku akcji doznających przemiany. W tym wariancie obecność postaci czarnych ma charakter służebny – są one narzędziami owego odkupienia. Figura druga, odwołująca się do tropu białego zbawcy, podkreśla, że wiodącą i aktywną stroną historii dążenia do wolności Afroamerykanów faktycznie byli biali, co łączy się także z zaczerpniętym z dyskursu kolonialnego motywem „brzemienia białego człowieka”. Wywodzi się on z poematu Rudyarda Kiplinga pod tytułem *Brzemie białego człowieka*²⁹, będącego zachętą do kolonializmu, przedstawianego tu nie jako opresja, lecz jako misja, i wskazującego na istnienie moralnego zobowiązania białych ludzi wobec wszystkich innych, postrzeganych jako mniej cywilizowani³⁰. Charakterystyczną cechą kina walki o prawa człowieka, wręcz jego fundamentem, jest bowiem dominacja postaci białych w fabule oraz narracji (wydarzenia są przedstawiane z ich perspektywy). Oznacza to zarazem, że niezależnie od tego, iż w centrum akcji stoją wydarzenia związane ze zniewoleniem Afroamerykanów, którego źródłami są nierówność wobec prawa oraz rasizm, oni sami odgrywają role drugoplanowe bądź trzecioplanowe.

Jest to szczególnie charakterystyczne w *Missisipi w ogniu*, obrazie, którego inspiracją była słynna sprawa zamordowania trzech działaczy ruchu przez lokalny Ku Klux Klan w 1964 roku oraz śledztwo FBI, znane właśnie jako Mississippi Burning (MIBURN). Znamienne, że w filmie, którego społecznym

²⁸ E r l l, dz. cyt., s. 235.

²⁹ Zob. R. K i p l i n g, *Brzemie białego człowieka*, tłum. A. Bańkowska, nowynapis.eu, 16 XI 2020, <https://nowynapis.eu/czytelnia/arttykul/brzemie-bialego-czlowieka>.

³⁰ Por. D. B o g l e, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001, s. 301.

podłożem jest rasowa dyskryminacja na Południu, nie ma znaczących czarnych bohaterów. Społeczność afroamerykańska została sprowadzona do roli biernego tła, umęczonej grupy czekającej na zbawienie przychodzące z zewnątrz. Na plan pierwszy wysunięto bowiem prowadzących śledztwo białych agentów FBI, czyli naginającego przepisy Andersona (Gene Hackman) oraz Warda (Willem Dafoe), służbistę o urzędniczej mentalności. Rozgrywający się między nimi konflikt postaw, który toczy się wokół pytania, czy można osiągnąć szlachetny cel, stosując metody nieetyczne, stał się prawdziwą osią filmu, wskazując na decyzyjność agentów FBI w obliczu pasywności czarnych. Tym samym ci ostatni zostają podwójnie uprzedmiotowieni, odbiera się im bowiem nie tylko sprawstwo w narracji, ale także (niezgodnie z faktami) jakąkolwiek rolę w historii walki o ich własną wolność.

Podobnie dzieje się w *Długiej drodze do domu*, odnoszącej się do wydarzeń często uważanych za początek zorganizowanej walki o równouprawnienie, czyli do bojkotu komunikacji miejskiej w Montgomery w stanie Alabama. Gdy Rosa Parks została aresztowana za nieustąpienie miejsca białemu mężczyźnie, czarna społeczność Montgomery – pod przewodnictwem Martina Luthera Kinga, wówczas jeszcze wschodzącej gwiazdy ruchu – zaczęła bojkotować autobusy, by w ten sposób wymusić desegregację. Inaczej niż w *Missisipi w ogniu*, w filmie tym pojawia się istotna czarna bohaterka, służąca Odessa (Whoopie Goldberg). Jest to jednak postać drugoplanowa, mająca za zadanie wspierać właściwą protagonistkę, czyli swoją białą chlebodawczynię Miriam (Sissi Spacek). Efekt ten zostaje wzmocniony dodatkowym zabiegiem narracyjnym, który wpisuje *Długą drogę do domu* w tryb doświadczeniowy tekstów zbiorowych, opisany przez Astrid Erll³¹.

Erll wskazywała na istnienie retoryki pamięci zbiorowej, wynikającej z jej zmediatyzowania i dostosowania do warunków narzucanych przez charakter tekstów kultury, w których jest ona realizowana. „Retoryka pamięci zbiorowej znajduje swój wyraz w różnych trybach”³², do których należy tryb doświadczeniowy, oparty na „sposobie przedstawienia, przypominającym reprezentację przeszłości w ramach pamięci indywidualno-autobiograficznej”³³, sugerującej autentyczność, realizm i codzienność. Ponieważ narratorką *Długiej drogi do domu* jest siedmioletnia córka białej Miriam, która po latach wspomina historię bojkotu, film zostaje nasycony własnym doświadczeniem, lokującym wydarzenia w „typowej dla życia codziennego pamięci komunikacyjnej”³⁴, wyrażanej w „osobistej wypowiedzi”³⁵. Co jednak istotne, zabieg ten ma charakter

³¹ Por. Erll, dz. cyt., s. 242.

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże.

czysto konwencjonalny, ponieważ elementami opowieści są także zdarzenia, których dziewczynka nie mogła być świadkiem. Chodzi więc przede wszystkim o zaakcentowanie perspektywy oraz umieszczenie w centrum Miriam i jej przemiany, nie zaś czarnoskórej niani, Odessy. Dlatego też współcześnie historie „białego odkupienia” postrzegane są jako zawłaszczanie cudzej historii, indywidualnej oraz zbiorowej.

W omawianych filmach naczelnym tematem nie jest więc ani rasizm, ani narodziny ruchów wolnościowych, ale ewolucja, jaką muszą przejść postaci białych bohaterów – Miriam, pani Daisy (grana przez Jessicę Tandy w *Woząc panią Daisy*) bądź studentki desegregowanego uniwersytetu (w *Sercu Dixie*). Postaci te zaczynają od postawy biernego rasizmu – Miriam oburza się, że z publicznego parku, w którym obowiązują zasady segregacji, zostają wyrzucone jej dzieci, nie dostrzegając, że ofiarą dyskryminacji padła przede wszystkim Odessa, a pani Daisy zastrzega, że „nie jest rasistką”, choć jej zachowania sugerują stałą obecność „ale”. Stopniowo bohaterki zyskują jednak inną świadomość. Znamienny jest pod tym względem finał *Długiej drogi do domu*, w którym Miriam staje obok czarnych kobiet, zastraszanych przez agresywnych białych mężczyzn, brutalnie zwalczających pokojowy protest.

Co jednak istotne, filmy te, choć na płaszczyźnie eksplicytnej nawołują do tolerancji, zarazem utwierdzają określoną hierarchię rasową – postaci czarnych bohaterów są tu bowiem konsekwentnie instrumentalizowane i stanowią narzędzia emancypacji białych. Mieści się to w długiej tradycji stereotypizowania rasy w Hollywood, gdzie pozytywni afroamerykańscy bohaterowie zawsze funkcjonowali służebnie wobec białych, a ich życie osobiste czy wewnętrzne z reguły nie było ukazywane. Przekształca się też w ten sposób pamięć o historii wydarzeń, w których – historycznie rzecz biorąc – oddolną sprawczość mieli przede wszystkim Afroamerykanie. W kinie walki o prawa człowieka ciężar zostaje przeniesiony na sprawiedliwych białych, czarni zaś pozostają pasywnymi świadkami historii.

Mimo nawiązań do ruchu emancypacyjnego – w dialogach, fabułach i przywoływaniu spektrum działań (na przykład w *Woząc panią Daisy* znalazła się scena przemówienia Martina Luthera Kinga) – walka o wolność jest tu całkowicie odpolityczniona. Stanowi to zapewne konsekwencję wspomnianego już, charakterystycznego dla wielu przedstawień okresu kontestacji, łagodzenia obrazu konfliktu rasowego, a w warstwie scenariuszowej wynika z przeniesienia uwagi na poziom całkowicie prywatny. W omawianych filmach wydarzenia rozgrywają się w kontekście emocjonalnych relacji par postaci, które, co szczególnie istotne, wcale nie są antagonizowane. Pozornie może się wydawać, że tak właśnie jest – bohaterowie reprezentują różne rasy, a początkowo też postawy. Po tej samej stronie sytuuje ich jednak nie tylko wzorzec „białego odkupienia”, prowadzący do przewidywalnego finału, ale

też dookreślenie postaci białych, nieprzypadkowo także należących do grup nieuprzywilejowanych.

Dyskryminacja kobiet w ściśle patriarchalnych społecznościach Południa jest wyraźnie akcentowana w *Długiej drodze do domu* i w *Polu miłości*, stając się tematem równorzędnym problemowi rasizmu. Dlatego samodzielna droga Lurene, bohaterki *Pola miłości*, przemierzającej Stany Zjednoczone, by uczestniczyć w pogrzebie Johna Kennedy'ego, oraz finałowa solidarność Miriam z czarnymi kobietami stają się także wypowiedzeniem posłuszeństwa tych kobiet ich mężom. Kobiety są też bohaterkami *Serca Dixie*, a pani Daisy to dodatkowo osoba starsza i Żydówka, która spotyka się z pogardą białych policjantów (wygłaszających ksenofobiczny komentarz: „Stary Murzyn i stara Żydówka”). Znamienne zresztą, że w *Woźąc panią Daisy* to Hoke, szofer Afroamerykanin (w tej roli Morgan Freeman) jest pierwszą osobą, z której ust pada etniczny stereotyp (przypisujący Żydom skąpstwo – choć Hoke deklaruje, że w to nie wierzy).

Osobiste i jednostkowe relacje między bohaterami, często sentymentalizowane, odwracają więc uwagę od istoty ruchu, prywatyzując szerszy problem społeczny i podporządkowując pamięć zbiorową perspektywie białych. Jednocześnie sama dyskryminacja – nierozwiązana przecież w rzeczywistości – wpisana była w tych filmach w „integracjonistyczną opowieść o sukcesie, w której rasistowska przeszłość zostaje przezwyciężona z pomocą szlachetnych białych”³⁶ i zażegnana na płaszczyźnie fabularnej.

Jak wspomniałam, na dominację takich wyobrażeń, przekładających się na pamięć kolektywną o ruchu, wpływ miała bieżąca polityka oraz dominująca atmosfera lat osiemdziesiątych. Twórcy z jednej strony traktowali swoje dobre intencje jako subwersywne elementy walki o wolność mniejszości, ale z drugiej podporządkowywali się sytuacji (na kontrowersje wokół filmu *Missisipi w ogniu* Alan Parker odpowiadał: „Nasi bohaterowie nadal są biali. Szczerze mówiąc, film pewnie by nie powstał, gdyby nie byli. To odbicie naszego społeczeństwa, nie przemysłu filmowego”³⁷).

Zarazem trzeba jednak spojrzeć na kino walki o prawa człowieka jako na jeden z etapów obrazowania konfliktów rasowych w kulturze Stanów Zjednoczonych. W zauważalny sposób powtarza się tu bowiem sytuacja z kilku poprzednich dekad, w których filmy na ten temat akcentowały rolę białych postaci i powstawały z myślą o dominującej grupie widzów. Dobrym przykładem są wzbudzające podziw większościowej publiczności produkcje z Sidneyem

³⁶ Monteith, dz. cyt., s. 130.

³⁷ Tamże, s. 131.

Poitier *W upalną noc*³⁸ i *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad*³⁹, krytykowane zarazem przez czarną społeczność, na przykład przez Clifforda Masona w eseju *Why Does White America Love Sidney Poitier So?*⁴⁰ [„Dlaczego biała Ameryka tak bardzo kocha Sidneya Poitier?”]. Filmy te były wystarczająco subwersywne dla części białej publiczności, szukającej na ekranie potwierdzenia własnej postępowej roli, ale dalece niezadowolające dla widzów czarnych, zmęczonych „sentymentalnym liberalizmem”⁴¹ i „fałszywym idealizmem”⁴².

NOWE FORMUŁY STAREGO OPORU

Ostatnim filmem analizowanym w eseju Sharon Monteith jest *Czas zabijania*⁴³, który trafił do kin w roku 1996. Zamyka on nurt kina walki o prawa człowieka. Ponieważ jednak w drugiej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku pojawiła się kolejna – nawet intensywniejsza niż wcześniej – fala zainteresowania atmosferą dążeń wolnościowych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, nazwa ta nadal jest stosowana, choć w nieco zmodyfikowanej formie. „Nowe kino walki o prawa człowieka” oznacza filmy współczesne, takie jak *Kamerdyner*⁴⁴, *Selma*⁴⁵, *Śłużące*⁴⁶ i *Ukryte działania*⁴⁷, często obrazujące już nie tyle zorganizowane protesty, ile osobistą emancypację postaci – jako ich rezultat⁴⁸.

Filmy te zaliczyć można do sztandarowych przykładów kina ery Baracka Obamy, którego istnienie zaczęto dostrzegać, a zarazem postulować już na początku pierwszej kadencji czterdziestego czwartego prezydenta Stanów Zjednoczonych. Termin „kino ery Obamy” – zyskujący znaczenie porównywalne z pojęciami takimi, jak „kino New Dealu” (lat trzydziestych) bądź „reaganizm” – łącząc konkretny okres (początek dwudziestego pierwszego wieku) i zjawiska kinowe z atmosferą polityczną, nie miał jednak oznaczać po

³⁸ *W upalną noc* (*In the Heat of the Night*), Stany Zjednoczone, 1967, reż. N. Jewison.

³⁹ *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* (*Guess Who's Coming to Dinner?*), reż. Stanley Kramer)

⁴⁰ Zob. C. M a s o n, *Why Does White America Love Sidney Poitier So?*, „The New York Times” z 10 IX 1967, The New York Times, <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/heat-ar.html>.

⁴¹ M o n t e i t h, dz. cyt., s. 121.

⁴² Tamże.

⁴³ *Czas zabijania* (*A Time to Kill*), Stany Zjednoczone, 1996, reż. J. Schumacher.

⁴⁴ *Kamerdyner* (*The Butler*), Stany Zjednoczone, 2013, reż. L. Daniels.

⁴⁵ *Selma*, Wielka Brytania – Stany Zjednoczone, 2014, reż. A. DuVernay.

⁴⁶ *Śłużące* (*The Help*), Stany Zjednoczone – Zjednoczone Emiraty Arabskie – Indie, 2011, reż. T. Taylor.

⁴⁷ *Ukryte działania* (*Hidden Figures*), Stany Zjednoczone, 2016, reż. T. Melfi.

⁴⁸ Por. G r u n e r, dz. cyt., s. 226.

prostu cezury czasowej, czyli filmów z lat 2008-2012 (a potem z roku 2016). Od samego początku przypisywano mu znaczenie szersze. Określanym w ten sposób dziełom stawiano bowiem zadanie odzwierciedlenia kapitału symbolicznego wiążanego z Obamą, wpisywanego także w amerykańską popkulturę – „przenikające kulturę popularną fantazje o czarnym heroizmie wskazują nadzieje, jakie kraj wiąże z nowym liderem”⁴⁹. W ten sposób już w punkcie wyjścia Obama stał się zarówno elementem kultury popularnej, symbolicznie „stworzonym” przez kino, jak i liberalnym fantazmatem, ucieleśnieniem nadziei i symbolem zmian dotyczących przede wszystkim emancypacji dyskryminowanych mniejszości, nie tylko rasowych. Tuż po pierwszych wyborach popularnym wątkiem w prasie stało się pokazywanie zwycięstwa Obamy jako punktu kulminacyjnego długiej obecności czarnych Amerykanów na wielkich ekranach. Autorom chodziło o szereg postaci afroamerykańskich prezydentów, na przykład role Morgana Freemana w *Dniu zagłady*⁵⁰ i Dennisa Haysberta w serialu *24 godziny*⁵¹ (z lat 2001-2010), oraz bohaterów kreowanych przez czarnoskórych gwiazdorów, na przykład Sidneya Poitier, Denzela Washingtona i Willa Smitha⁵².

Nie całe kino ery Obamy koncentruje się na przeszłości, ale to właśnie filmy powracające do czasów ruchu walki o prawa człowieka stały się dla niego emblematyczne. Ich kluczowym elementem jest chęć przepisania i odzyskania historii oraz pamięci zbiorowości wcześniej dyskryminowanej, także w zakresie reprezentacji ekranowej. W sposobie obrazowania rzeczywistości zauważalna jest w nich intencja wypełnienia białych plam w historii Stanów Zjednoczonych oraz odwrócenia perspektyw. W tym sensie nowe teksty zbiorowe dotyczące ruchów wolnościowych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku realizują opisany przez Astrid Erll antagonistyczny tryb retoryki pamięci zbiorowej. Służy on „negocjacji w obrębie konkurencji pamięci”⁵³ w celu „subwersywnego zdekonstruowania [dotychczasowych narracji – P.W.] i zastąpienia ich innymi”⁵⁴.

Osobną kwestią jest, na ile próby te są skuteczne. Z jednej strony twórcy nowego kina mówiącego o prawach człowieka przyjmują strategie inne niż ich poprzednicy z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wielokrotnie odwracając wyznaczone wcześniej wektory i przepracowując omówioną konwencję. Z drugiej jednak, nadal jest to ta sama formuła, a określenie „nowe

⁴⁹ Por. tamże.

⁵⁰ *Dzień zagłady (Deep Impact)*, Stany Zjednoczone, 1998, reż. M. Leder.

⁵¹ *24 godziny (24)*, Stany Zjednoczone – Kanada, 2001-2010, reż. I. Toynton i in.

⁵² Zob. np. T. P a t t e r s o n, *Black Presidents: A Pop-cultural Survey*, „Slate” z 24 X 2008, Slate, <http://www.slate.com/id/2202810/>.

⁵³ E r l l, dz. cyt., s. 243.

⁵⁴ Tamże.

kino walki o prawa człowieka” nieprzypadkowo sugeruje kontynuację wybranych elementów. Dlatego warto postawić pytanie, jak współczesny model popkulturowego obrazowania dążeń wolnościowych ma się do minionego, uwikłanego w konkretną sytuację społeczną. Co zmienia dwudziesty pierwszy wiek i zupełnie inny moment polityczny, związany z dwiema kadencjami pierwszego Afroamerykanina w Białym Domu?

Z pewnością ponowna fala zainteresowania tematem wolnościowym z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych poprzedniego stulecia odchodzi od polityki łagodzenia, wcześniej charakterystycznej dla obrazu kontestacji w kinie głównego nurtu. Twórcy, nie wychodząc poza pewne wyznaczniki popkultury (gatunkowość, sentymentalizowanie), wyraźnie dążą do redefiniowania uprzednio tonowanych wydarzeń i nastrojów społecznych. Dzieje się to przede wszystkim poprzez ich skontekstualizowanie oraz wskazanie genezy protestów, czyli opresyjnego rasowo systemu. Widoczne jest to na przykład w *Selmie*, rozpoczynającej się długą sceną utrudniania czarnej obywatelce rejestracji do wyborów. Choć więc – zgodnie z regułami mainstreamu – relacje osobiste nadal są istotne (ważną rolę w *Selmie* odgrywa małżeństwo Martina i Coretty Kingów), nie oznacza to już jednak konieczności „rozgrywania” relacji rasowych wyłącznie na płaszczyźnie emocjonalnej.

Wręcz przeciwnie. Polityka jest tu przywoływana na każdym kroku (także przez włączanie do filmu przemówień oraz materiałów dokumentalnych, jak w *Kamerdynerze* i *Ukrytych działaniach*), a zamiast prywatyzowania szerszych problemów pojawia się obraz upolityczniania więzi osób stojących po tej samej stronie. Emblematyczny jest pod tym względem *Kamerdyner*, gdzie skonfrontowane zostają postawy tytułowego bohatera, Cecila (w tej roli Forest Whitaker), usługującego białym i znającego swoje miejsce w szeregu, ale też odbijającego się od bariery rasizmu, i jego syna (granego przez Davida Oyelowo), aktywisty, zwolennika działania. Relacja osobista staje się odbiciem rzeczywistego konfliktu między rzecznikami pokojowego oporu (Martinem Lutherem Kingiem) a zwolennikami walki (Stokelyem Carmichaelem i Czarnymi Panterami). *Kamerdyner* jest też swego rodzaju antologią strategii walki o wolność i równouprawnienie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Choć wspomniane zostają zdarzenia takie, jak zabójstwo Emmetta Tilla w 1955 roku i zamach na kościół w Birmingham w 1963 roku, *Kamerdyner* przywołuje nie tylko męczeństwo czarnej społeczności, jak wcześniej *Missisipi w ogniu*. Pojawiają się tu także obrazy zorganizowanych form buntu, marszów i protestów w restauracjach oraz tych powstających niejako sytuacyjne. Tak można spojrzeć i na walkę o desegregację liceum w Little Rock, gdy aktem oporu stało się samo przyjscie do szkoły, i na decyzję matki Emmetta Tilla, która postanowiła otworzyć trumnę podczas ceremonii pogrzebowej, żeby unaocznic okrucieństwo, jakie spotkało jej syna (oraz innych Afroamerykanów linczo-

wanych na Południu). Z kolei *Selma* pokazuje marsz z Selmy do Montgomery, czyli element walki przeciw dyskryminacji w zakresie praw wyborczych, która doprowadziła do uchwalenia Voting Rights Act w 1965 roku.

Często pomijana w pamięci kolektywnej oraz we wcześniejszych tekstach zbiorowych aktywność czarnoskórych obywateli zostaje więc wydobyta z obszaru grupowej pamięci traumatycznej – żywej w świadomości Afroamerykanów – i przeniesiona do szerszej pamięci zbiorowej. Z reguły twórcy odchodzą bowiem od tworzenia historii o białych zbawcach i odkupieniu białych, oddając sprawstwo w walce Afroamerykanom. Z wyjątkiem *Służących*, we wszystkich omawianych filmach dominujące role odgrywają czarnoskórzy, a postaci białych są drugoplanowe i trzecioplanowe, co odwraca relacje znane z kina lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Tym razem wykorzystanie trybu doświadczeniowego – w *Kamerdynerze* przejawiającego się nadaniem tytułowej postaci funkcji narratora, w innych filmach skupieniem na życiu codziennym czarnej społeczności – wyraźnie służy więc odwróceniu perspektywy i przyznaniu głosu tym, którzy wcześniej byli go pozbawieni na rzecz białych protagonistów.

Inaczej jest w *Służących*, jednym z pierwszych filmów zrealizowanych w formule nowego kina walki o prawa człowieka, najbardziej też ciężącym ku konserwatywnemu wzorcowi z końca ubiegłego wieku. Produkcja ta przywołuje nie tylko tradycyjne stereotypy rasowe (na przykład kryterium oceny czarnej niani stanowi jej zaangażowanie w wychowanie białych dzieci⁵⁵), ale i figurę białej zbawczyni. Jest nią Skeeter (grana przez Emmę Stone), której wysiłki nakierowane na aktywizację czarnych służących, na początku lat sześćdziesiątych nadal będących de facto niewolnicami, doprowadzają do finałowego rozwiązania problemów rasowych na płaszczyźnie fabularnej. Ta linia dyskusji wokół *Służących* została podsumowana w prześmiewczym projekcie Honest Movie Posters – na „uczciwym” plakacie hasło brzmiało: „Nie dziękujcie, czarni ludzie. Biali rozwiązują problem rasizmu” (ang. „You’re welcome black people: White people solve racism”)⁵⁶.

Jak wspomniałam, w filmach dwudziestego pierwszego wieku relacje między rasami z reguły były już ujmowane inaczej, czego przykład znajdziemy w *Kamerdynerze*, *Ukrytych działaniach* bądź *Selmie*. We wszystkich tych obrazach moc decyzyjna nadal leży po stronie białych – prezydentów w *Kamerdynerze* i *Selmie*, białego szefa w *Ukrytych działaniach*, przy czym nie zawsze są oni szlachetni (Ave du Varney krytykowano za zdemonizowanie

⁵⁵ Por. B o g l e, dz. cyt., s. 9n.

⁵⁶ *If 2012's Oscar-nominated Movie Posters Told the Truth*, Shiznit, 25 I 2012, <http://www.theshiznit.co.uk/feature/if-2012s-oscar-nominated-movie-posters-told-the-truth.php>.

postaci Lyndona Johnsona w *Selmie*⁵⁷). Inaczej jednak niż w *Polu miłości, Wożąc panią Daisy*, a nawet *Służących*, ich wewnętrzna przemiana nie jest ani tematem filmu, ani nawet epizodem. O ile w formule tradycyjnej czarne postaci były instrumentem przebudzenia świadomości białych, o tyle współcześnie jest na odwrót – to biali pełnią funkcję służebną i stanowią narzędzia emancypacji czarnych. Prezydenci podpisują prawa wywalczone na ulicach; wprawdzie w *Ukrytych działaniach* biały szef powoduje desegregację toalet w NASA, ale nie jako inicjator bądź katalizator przemian, lecz raczej jako jeden z „podwykonawców”.

Nowe kino walki o prawa człowieka podtrzymuje jednak także hollywoodzką formułę: heroizowana postać (bądź grupa) mierząca się ze społecznymi uprzedzeniami i walcząca o swoje prawa zostaje ukazana środkami afektywnymi (czy wręcz melodramatyczną „strategią łez”⁵⁸), podkreślającymi dramatyzm nierówności i skłaniającymi widzów do sympatyzowania z walką o wolność. W *Selmie* zabiegi takie obejmowały między innymi zdjęcia w zwolnionym tempie w scenach ataku białych policjantów na marsz Selma-Montgomery, w każdym filmie pojawiają się wzniosłe, emocjonalne fragmenty o charakterze dydaktycznym, właśnie takie, jak pacyfikacja marszu w *Selmie* bądź przemowa związana z segregacją toalet w *Ukrytych działaniach*. Ironicznie konwencja ta została wypunktowana i podsumowana w skeczu Amber Ruffin i Seta Meyersa *White Savior: The Movie Trailer*⁵⁹, którego twórcy zwracają uwagę na elementy takie, jak: sceny, w których biali protagoniści narażają się na agresję i ostracyzm, wstawiając się za dyskryminowanymi czarnymi; oświecające i podniosłe przemowy Afroamerykanów kierowane do białych; całkowity brak międzyrasowych relacji miłosnych, które (nadal) mogłyby się nie spodobać publiczności.

Skecz został nakręcony niedługo po premierze i licznych nominacjach do Oscara dla filmu *Green Book*⁶⁰, bardzo dokładnie odtwarzającego reaganowską formułę konserwatywnego kina walki o prawa człowieka – bez uwzględnienia jakichkolwiek zmian wniesionych do niej w ramach kina ery Obamy. Film stał się współczesnym odpowiednikiem *Serca Dixie* bądź *Wożąc panią Daisy* – pod pozorem nawoływania do tolerancji reprodukując rasistowską hierarchię społeczną oraz instrumentalizując czarną postać (w tej roli Mahershala Ali),

⁵⁷ Zob. np. J. S c h u e s s l e r, *Depiction of Lyndon B. Johnson in „Selma” Raises Hackles*, „The New York Times” z 25 I 2001, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2015/01/01/movies/depiction-of-lyndon-b-johnson-in-selma-raises-hackles.html>.

⁵⁸ Por. A. M a d e j, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994, s. 47.

⁵⁹ *White Savior: The Movie Trailer*, Late Night with Set Meyers, https://www.youtube.com/watch?v=T_RTnuJvg6U.

⁶⁰ *Green Book*, Stany Zjednoczone, 2018, reż. P. Farrelly.

ponownie sprowadzoną do roli narzędzia w dojrzewaniu i odkupieniu białego bohatera (granego przez Viggo Mortensena).

Wspominam o tym, ponieważ właśnie obecność określonych elementów formuły, związanych przede wszystkim z prywatyzacją problemu o charakterze społecznym i wpisywaniem kultury walki o wolność (w wymiarze zbiorowym oraz indywidualnym) w zabiegi afektywne sprawia, że aspekty emancypacyjne, takie jak zaakcentowanie sprawstwa czarnych bądź odwrócenie perspektywy, mogą nie wybrzmieć. Być może kontrowersje wokół *Green Book*, jednego z najbardziej krytykowanych zdobywców Oscara dla najlepszego filmu – właśnie z powodów wstecznego obrazu relacji rasowych – wskazują, że formuła kina (nowego kina) walki o prawa człowieka, niezależnie od deklarowanych przez filmowców intencji, zatoczyła koło i się wyczerpała. Dziennikarz „The Hollywood Reporter” słusznie bowiem ironizował w odniesieniu do *Green Book*: „Jak to się stało, że najlepszy film 1965 roku wygrał nagrodę w roku 2019?”⁶¹.

Współczesne dokumenty i fabuły spoza omawianych nurtów obrazują nie tylko aktywistów i różne odłamy samego ruchu (jak *Nie jestem twoim murzynem*⁶²), ale też wymykające się spod jakiegokolwiek kontroli, przerażające przejawy oporu, jakimi są zamieszki (jak *LA 92*⁶³ czy *Detroit*⁶⁴). Przykłady te sugerują, że twórcy kręcący filmy po erze Obamy zdecydują się na obrazy znacznie radykalniejsze. Być może pójdą tropem nie *Służących* i *Green Book*, utrzymanego w tonacji feel good movie, ale właśnie filmów takich, jak *Detroit*, *Nie jestem twoim murzynem*, *Czarne bractwo*⁶⁵ czy *Judasz i czarny mesjasz*⁶⁶ (ukazujący infiltrację Czarnych Panter przez FBI w latach sześćdziesiątych).

Znamienne, że w finale *Czarnego bractwa* pojawiają się materiały dokumentalne dotyczące zajść w Charlotteville w roku 2017, a w *Nie jestem twoim murzynem* przywołano między innymi wydarzenia, które miały miejsce w Ferguson w roku 2014. Pokazuje to, że najnowsze produkcje, w trybie antagonistycznym i w sposób charakterystyczny dla współczesnego obrazowania konfliktów rasowych oraz walki o nadal niezyskaną wolność, łączą w jeden mechanizm społeczno-historyczny wydarzenia z przeszłości, funkcjonujące w pamięci kolektywnej, z najbardziej aktualnymi. Ich obraz pamięciologiczny dopiero będzie kształtowany przez kolejne teksty zbiorowe.

⁶¹ Zob. S. G a l l o w a y, *Oscars: What „Green Book’s” Best Picture Win Says about Film Academy?*, The Hollywood Reporter, <https://www.hollywoodreporter.com/news/what-green-book-olivia-colman-wins-say-oscars-2019-voters-1190676>.

⁶² *Nie jestem twoim murzynem (I Am Not Your Negro)*, Stany Zjednoczone – Francja – Belgia – Szwajcaria, 2016, reż. R. Peck.

⁶³ *LA 92*, Stany Zjednoczone, 2017, reż. D. Lindsay, T.J. Martin.

⁶⁴ *Detroit*, Stany Zjednoczone, 2017, reż. K. Bigelow.

⁶⁵ *Czarne bractwo (BlacKkKlansman)*, Stany Zjednoczone, 2018, reż. S. Lee.

⁶⁶ *Judasz i czarny mesjasz (Judas and the Black Messiah)*, Stany Zjednoczone, 2021, reż. S. King.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Continuum, 2001.
- Erlil, Astrid. "Literatura jako medium pamięci zbiorowej." Translated by Magdalena Saryusz-Wolska. In *Pamięć zbiorowa i kulturowa: Współczesna perspektywa niemiecka*. Edited by Magdalena Saryusz-Wolska. Kraków: Universitas, 2009.
- Gruner, Oliver. *Screening the Sixties: Hollywood Cinema and the Politics of Memory*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Gwóźdź, Andrzej. *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*. Wrocław: Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta and Oficyna Wydawnicza Atut, 2011.
- Helman, Alicja, and Jacek Ostaszewski. *Historia myśli filmowej: Podręcznik*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Howarth, David. *Dyskurs*. Translated by Anna Gąsior-Niemiec. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008.
- Hunter, James D. *Culture Wars: The Struggle to Define America*. New York: Basic Books, 1991.
- Kipling, Rudyard. "Brzemie białego człowieka." Translated by Anna Bańkowska. nowynapis.eu, November 16, 2020. <https://nowynapis.eu/czytelnia/arttykul/brzemie-bialego-czlowieka>.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lisowska-Magdziarz, Magdalena. *Fandom dla początkujących*. Vol. 1. *Spółeczność i wiedza*. Kraków: Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej, 2017.
- Madej, Alina. *Mitologie i konwencje: O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków: Universitas, 1994.
- Mason, Clifford. "Why Does White America Love Sidney Poitier So?" *The New York Times*, September 10, 1967, The New York Times, <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/heat-ar.html>.
- Monteith, Sharon. "The Movie-made Movement: Civil Rites of Passage." In *Memory and Popular Film*. Edited by Paul Grainge. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.
- Patterson, Troy. "Black Presidents: A Pop-cultural Survey." *Slate*, October 24, 2008, [Slate](http://www.slate.com/id/2202810/), <http://www.slate.com/id/2202810/>.
- Schuessler, Jennifer. "Depiction of Lyndon B. Johnson in *Selma* Raises Hackles." *The New York Times*, January 01, 2015, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2015/01/01/movies/depiction-of-lyndon-b-johnson-in-selma-raises-hackles.html>.
- Stachówna, Grażyna. *Niedole miłowania: Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków: Rabid, 2001.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Patrycja WŁODEK – Problematyczna reprezentacja wolności i buntu w amerykańskim kinie walki o prawa człowieka

DOI 10.12887/36-2023-1-141-11

W tekście analizowane są relacje między popkulturą, kinem głównego nurtu a kulturami protestu (w kontekście walki o wolność dyskryminowanych mniejszości) na przykładzie nurtów kina walki o prawa człowieka i nowego kina walki o prawa człowieka. Oba „podgatunki” umieszczone zostały w politycznym oraz ideologicznym kontekście reaganizmu oraz kina ery Obamy i poddane analizie w optyce badań pamięciologicznych.

Słowa kluczowe: kino walki o prawa człowieka, nowe kino walki o prawa człowieka, kino głównego nurtu, wolność, bunt, Hollywood, badania pamięciologiczne, ruch walki o prawa obywatelskie

Kontakt: Katedra Mediów i Badań Kulturowych, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków

E-mail: patrycja.wlodek@up.krakow.pl

Tel. 12 6626155

<https://ifp.up.krakow.pl/pracownicy-up/wlodek-2/>

ORCID 0000-0003-4019-3727

Patrycja WŁODEK, A Problematic Representation of Freedom and Rebellion in the American Civil Rights Cinema

DOI 10.12887/36-2023-1-141-11

The author analyzes relations between pop-culture, mainstream cinema, and protest cultures, based on the example of civil rights cinema of the 1980s and the 1990s and the 21st century new civil rights cinema. Both “sub-genres” are considered in the political and ideological contexts of Reaganism and the Obama era cinema and analyzed from the perspective of memory studies. These particular contexts show an impact of contemporary policies on the ways in which the past and the collective memory are being shaped by texts of culture.

Keywords: civil rights cinema, new civil rights cinema, mainstream, resistance, freedom, Hollywood, memory studies, civil rights movement

Contact: Katedra Mediów i Badań Kulturowych, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków, Poland

E-mail: patrycja.wlodek@up.krakow.pl

Phone: +48 12 6626155

<https://ifp.up.krakow.pl/pracownicy-up/wlodek-2/>

ORCID 0000-0003-4019-3727