

Podróż do emancypacji

O ambiwalentnym znaczeniu motywu drogi
na przykładzie tematu rasy w kinie amerykańskim

PATRYCJA WŁODEK

Jednym z motywów szczególnie kojarzonych z kulturą Stanów Zjednoczonych jest podróż, a wśród najbardziej – w każdym sensie tego słowa – amerykańskich konwencji filmowych znajdziemy silnie z nim związane kino drogi, które podobnie jak równie rdzenne western i film gangsterski, czerpie ze ściśle amerykańskiej topografii oraz doświadczeń. W wypadku westernów są to bezkresne tereny Dzikiego Zachodu i historia ich podboju, gatunek gangsterski sięga czasów prohibicji oraz drugiego końca przestrzennego spectrum, jakim są ulice i ciasne zaułki metropolii.

Kino drogi jest *jak musical i western gatunkiem hollywoodzkim wyrażającym marzenia, napięcia i lęki specyficznie amerykańskie, nawet jeśli importują je kinematografie innych krajów*¹. Choć bowiem podróż od stuleci funkcjonuje w całej kulturze zachodniej jako jeden z najbardziej uniwersalnych toposów, to ze względu na geografię i historię Stanów Zjednoczonych, poczynając od samego odkrycia tych lądów przez Europejczyków, stał się on szczególnie istotny właśnie dla Amerykanów. Nigdzie indziej nie jest też rozpisany na tak wiele narracji i formuł nadających mu rozmaite wartości, niejednokrotnie – przez swą sprzeczność (a co najmniej ambiwalencję) – ujawniających kulturowe tarcia i dynamikę przemian społecznych.

*Rozważmy samą drogę: kluczowy element amerykańskiego społeczeństwa i historii, ale też uniwersalny symbol toku życia (...). Wywołując plejadę utopijnych konotacji (zwłaszcza z pojęciem „możliwości”), droga wyznacza nam kierunek i cel, ale zarazem budzi lęk*². Niejednoznaczność, a także nośną pojemność motywów drogi i podróży widać w kolejnych momentach ich funkcjonowania w kulturze amerykańskiej. Przez dekady oddzielające pierwsze próby przesuwania Pogranicza po ostateczne zdobycie całego kontynentu, od narodzin kina drogi (we współczesnym rozumieniu tego terminu, czyli pod koniec lat 60. XX w.), zmieniały się bowiem nie tylko środki przemieszczania, ale też jego reprezentacje i znaczenia, często oscylujące wokół szeroko rozumianych kwestii emancypacyjnych.

Pewne napięcie widać już u samych początków funkcjonowania tego tropu w kulturze masowej. Z jednej strony od zarania kinematografii pokonywanie przestrzeni było silnie splecione z fascynacją technologią (motyw ten doskonale realizowano na przykład w kinie niemym). Spójrzmy na *Girl Shy* (1924, reż. Fred C. Newmeyer, Sam Taylor), gdzie szalona pogoń po mieście jest pretekstem do tego, by Harold Lloyd kilkanaście razy zmienił środek transportu, korzystając ze wszystkiego, co oferowały wczesne lata 20. Z drugiej strony, jeszcze w literaturze XIX w., na przykład u Marka Twaina (zwłaszcza w *Przygodach Hucka Finna*, 1884), a potem także w filmie, motyw podróży wiązał się z ucieczką od cywilizacji i przynosił wiarę, że *duchowe zbawienie od skorumpowanej kultury leży w transcendencji*

*natury*³. Co niezaskakujące, myśl ta przeniknęła na ekrany, zwłaszcza w nieśmiertelnej opozycji zepsute miasto vs. niewinna prowincja, wiążąc się z odchodzącym od pełnej dosłowności, ale dość oczywistym tropem odkrywania własnego ja. Metaforyczna podróż w głąb siebie w sensie jednostkowym miała mieć charakter równie emancypacyjny, jak technologia dla społeczeństwa, nawet jeśli – paradoksalnie – była zarazem ucieczką od jego reguł.

Wątki te – przestrzeni, emancypacji, relacji jednostki ze społeczeństwem i natury z kulturą – znalazły silne uobecnienie na ekranach w latach 60. To bowiem wówczas z bogatego dziedzictwa filmów o charakterze prototypowym, takich jak produkcje *noir* utrzymane w konwencji „ucieczki kochanków”⁴, ostatecznie ukształtowała się formuła kina drogi. Doskonale korespondowała z kontekstem czasów kontestacji i kontrkultury, a związane z nimi przesuwanie akcentów silnie problematyzowało motyw podróży, osadzając znany (i już wówczas wyeksploatowany) temat w gwałtownie redefiniujących się ramach społecznych. Z jednej strony dostrzegalna była ciągłość, samochód zastąpił bowiem westernowego konia, nadal uwożąc protagonistę-samotnika w siną dal, a tym samym wpisując kino drogi w nieprzerwane continuum gatunków filmowych. Z drugiej – uwidocznił się znak czasów, a cywilizacja, która w westernie rzadko zyskiwała negatywne nacechowanie, w *Swobodnym jeźdźcu* (*Easy Rider*, reż. Dennis Hopper, 1969) bądź *Znikającym punkcie* (*Vanishing Point*, reż. Richard C. Sarafian, 1971) stała się siedliskiem hipokryzji i zepsucia, od których jedyną ucieczką była już nie tyle droga, ile czekająca u jej kresu śmierć. Emancypacja, nadal wiązana z niektórymi aspektami rozwoju technologicznego (samochód zamiast konia), zaczęła oznaczać odwrócenie wektorów – już nie chwalebny misję cywilizacyjną, ale ucieczkę od owoców zbrodniczej kolonizacji, poszukiwanie autentyczności w buncie przeciw społeczeństwu, a także poza nim, w najlepszym wypadku – w jego alternatywnych formach.

Nawet na tak podstawowych i pokrótce przedstawionych przykładach można zauważyć, że niejednoznaczność koncepcji drogi i podróży stała się w tekstach kultury jej elementem omalże koniecznym. Z jednej strony zawsze oznaczała progres związany z uporządkowaniem odgórnie wytyczonej trajektorii. Z drugiej – ta sama droga mogła być emanacją potrzeby ucieczki do dzikości i swobody, wskazując zarówno obciążenia postępowaniem cywilizacyjnym dotyczące jednostki, jak i na jego koszty społeczne, manifestujące się na przykład w nierównościach socjoekonomicznych. Krytyczny wymiar motywu podróży podlega więc dalszemu rozwarstwieniu, przemierzanie przestrzeni staje się bowiem albo ucieczką przed hierarchicznym układem społecznym, albo wręcz przeciwnie – próbą połączenia mobilności poziomej (przemieszczanie fizyczne) z pionową (wspinanie się po drabinie społecznej). Najdonioślejszym przykładem filmowym takiego spojrzenia pozostają *Grona gniewu* (*The Grapes of Wrath*, reż. John Ford, 1939), adaptacja słynnej powieści Johna Steinbecka, ale kino amerykańskie nieustająco eksploatuje motyw podróży, oscylując między emancypacją a dyskryminacją w ich różnych wymiarach. Tym bardziej że tropy obecne w tym motywie co najmniej od lat 30. (wspomniana formuła ucieczki łamiących prawo kochanków) w latach 60. wyraźnie się skryształizowały: *O ile najbardziej konwencjonalne filmy drogi podążają za protagonistą, w którego podróż jest wpisane odstępstwo bądź seria odstępstw od wymyślonej właściwej ścieżki, o tyle gdy w drogę ruszają postaci społecz-*

nie marginalizowane – jakiegokolwiek kobiety, geje, ludzie o innym kolorze skóry – wszyscy oni stają się ucieleśnieniem odstępstwa, które reprezentuje ich droga⁵.

Rzeczywiście, poczynając od końca lat 60. elementem – już nawet nie stałym, a skonwencjonalizowanym – związanym z toposem podróży było wykluczenie bądź nieuprzywilejowanie ruszających w nią bohaterów.

To jednak, bliżej którego bieguna stosunku do kwestii swobód obywatelskich (konserwatywnego bądź liberalnego) lokuje się dany film bądź cały nurt, a także waloryzacja owego odstępstwa, zależy nie od samego tekstu, lecz od społecznie osadzonej jego interpretacji, determinowanej przez postrzeganie kwestii uprzywilejowania i sposobów przedstawiania.

Podróż w kajdanach

Szczególny spłot znaczeniowy motywów podróży i drogi ujawnia się w kolejnych zjawiskach kina amerykańskiego głównego nurtu podejmujących tematy emancypacji rasowej. Nie był to nigdy najważniejszy element dystynktywny tego typu kina, nie jest też jego warunkiem koniecznym, jednak jego stała obecność, powielanie schematu wiążącego podróż z przedstawicielami mniejszości oraz czytelne przypisywanie podróży waloru wyzwającego i równościowego są zauważalne.

Widać to, poczynając od późnych lat 40. i 50. XX w. Kwestie te pojawiały się wówczas już konsekwentnie, choć jeszcze w pojedynczych filmach – nietworzących spójnego nurtu, lecz rozsianych w rozmaitych wersjach, na przykład kina społecznego bądź melodramatu o Południu. Relacja między podróżą a równouprawnieniem wraca w latach 80. i współcześnie, w klarowniejszych nurtach czerpiących zarówno z elementów kina drogi, jak i filmu kumplowskiego (często powiązanych, na przykład w *Swobodnym jeźdźcu* bądź *Butch Cassidy i Sundance Kid*, reż. George Roy Hill, 1969).

Zjawiska te zdiagnozowali Sharon Monteith, która pisząc o reaganizmie, ukuła termin „kino walki o prawa człowieka” (*civil rights cinema*)⁶, oraz Oliver Gruner, analizując „nowe kino walki o prawa człowieka” jako przedłużenie i wariacje na temat tej formuły w nowym stuleciu⁷. Inaczej niż w czasach klasycznego Hollywood, są to już wewnętrznie spójne przekazy o większej wyrazistości i własnych wyznacznikach. Pod wieloma względami stanowią jednak kontynuację wczesnych strategii mierzenia się z dyskryminacją na tle rasowym podejmowanych w kinie głównego nurtu. Jedną nich stało się jednoznacznie pozytywne waloryzowanie motywu drogi i podróży, traktowanych jako zdążanie do międzyrasowego porozumienia.

Jak wspomniałam, amerykańskie kino klasyczne nie obfitowało w produkcje tematyzujące napięcia i wykluczenie rasowe. Pisząc o tej kwestii, z reguły przywołuje się najpierw cztery filmy z 1949 r. – *Pinky Elia Kazana*, *Pod jednym sztandarem* (*Home of the Brave*, reż. Mark Robson), *Lost Boundaries* (reż. Alfred L. Werker) oraz *Intruza* (*Intruder in the Dust*, reż. Clarence Brown) – a potem lata 50. i błyskotliwą karierę Sidneya Poitiera. Filmy takie były osadzone współcześnie do czasu realizacji, przez co kwestia rasy była w nich ujmowana przez pryzmat aktualnych problemów, na przykład skutków wojny, jak w filmie *Pod jednym sztandarem*. Powiązanie relacji między białymi a czarnymi Amerykanami z motywem podróży, tak często przewijające się w późniejszym kinie, tu nie jest jeszcze silnie obecne. Z jednej strony znana dziś formuła kina drogi nie była wtedy zdefiniowana,

a w pierwszej połowie XX w. motyw podróży w kinie głównego nurtu – podobnie jak już wówczas wiązany z nią bunt przeciw regułom społecznym – był zarezerwowany dla postaci białych. Z drugiej strony wspomniane filmy były skoncentrowane na czasach bieżących jako na konsekwencji zastanych, sztywnych hierarchii powiązanych z jednym miejscem, miastem, dzielnicą bądź miasteczkiem na prowincji. Nie uwzględniały więc ani przemieszczania się jako tematu organizującego fabułę, ani naturalnego kontekstu historycznego amerykańskiej rzeczywistości społecznej, jakim była podróż i jej paradoksalna rola w losach czarnej ludności. Droga przebyta pod przymusem z Afryki stała się najpierw synonimem zniewolenia, potem oznaczającego już jednak niemożność jakiegokolwiek ruchu w szerszej przestrzeni i przykucie do plantacji. Zauważalny deficyt tego wątku w kinie amerykańskim wiąże się oczywiście z niechęcią twórców do podejmowania tematów niewolniczych w ogóle, zwłaszcza w ujęciu innym niż znane z melodramatów plantacyjnych, takich jak *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, reż. Victor Fleming, 1939). Choć nie był to temat całkiem nieobecny, to jednak zwraca uwagę niewielka liczba filmów głównego nurtu problematyzujących ten wątek, zwłaszcza w optyce krytycznej – uwzględniającej perspektywę niewolników, a nie plantatorów⁸. Temat zaczął zyskiwać szerszy oddźwięk w mainstreamie XXI w. wraz z utrzymanym w konwencji drogi *Django* (*Django Unchained*, reż. Quentin Tarantino, 2012) oraz *Zniewolonym* (*12 Years a Slave*, reż. Steve McQueen, 2013)⁹.

Dlatego na tym tle wyróżnia się *Ucieczka w kajdanach* (*The Defiant One*, reż. Stanley Kramer, 1958), film istotny zarówno dla tematyzowania kwestii rasowych, jak też dookreślenia dekadę później formuły kina drogi. Zarys rozgrywającej się na Południu fabuły jest bardzo prosty, a zarazem kluczowy dla roli przypisywanej wspólnej drodze w nadchodzących odsłonach kina walki o prawa człowieka. Dwóch więźniów, John i Noah (granych przez – odpowiednio – Tony’ego Curtisa i Sidneya Poitier), w trakcie transportu zostaje skutych jednym łańcuchem. W rzeczywistości ścisłej segregacji jest to dla strażników więziennych żartem, a dla niedarzących się początkowo sympatią bohaterów wyzwaniem, udaje im się bowiem zbiec, by w toku przymusowo wspólnej podróży pokonać wzajemne niechęci i różnice.

Narracja *Uciezki w kajdanach* zostaje podporządkowana narodzinom relacji emocjonalnej między dwoma mężczyznami w niesprzyjających warunkach ciągłej próby, co jest też prefiguracją późniejszego schematu kina kumplowskiego. Istotne jednak, że tutaj jeszcze ów *bromance* – by użyć określenia współczesnego – choć zawierał już kilka wyznaczników formuły, takich jak wspólna podróż, męska miłość i brak domu¹⁰, był wykorzystany instrumentalnie, jako narzędzie przecięcia uprzedzeń rasowych. Poglądy ciężące ku białej, nietolerancyjnej większości wykazuje John, choć nie jest zdeklarowanym rasistą – by upewnić o tym publiczność, twórcy od razu na początku zestawiają go z więziennymi strażnikami, emanacją nienawistnej, segregacjonistycznej mentalności. John powiela część ich uprzedzeń, jest to jednak postać, której zadaniem jest wewnętrzna przemiana – w trakcie wspólnej drogi bohater musi dostrzec zarówno człowieka w innym, jak i winę w sobie, czego kulminacją jest scena niedoszłego linczu na protagonistach. Zagrożeni są i Noah, i John, przy czym ten drugi, broniąc się, podważa rodzącą się na tym etapie filmu solidarność między mężczyznami, gdy mówi: *nie możecie mnie zlinczować, jestem biały*. Moment ten służy zarówno nakreśleniu grozy linczu i pokazaniu nierówności rasowej, jak też – co znacznie w filmie Kra-



Ucieczka w kajdanach, reż. Stanley Kramer (1958)

mera istotniejsze – stanowi dla Johna moment wewnętrznego przełomu prowadzącego do jednoznacznej zmiany poglądów, a w efekcie naprawienia oraz pogłębienia więzi naderwanej cytowanymi słowami.

Takie ustawienie bardzo konkretnej sytuacji – jednej z największych traum czarnej społeczności w Stanach Zjednoczonych – jest w *Ucieczce w kajdanach* nieprzypadkowe. Problematyzowanie dyskryminacji rasowej, nawet w filmach postępowego skrzydła Hollywood, zawsze oznaczało bowiem wpisywanie jej w schematy kulturowe, które *de facto* ją instrumentalizowały. W tym wypadku są to formuły znane jako „odkupienie białych” (*white redemption stories*) oraz „historia białego zbawcy” (*white savior*)¹¹, charakterystyczne zwłaszcza dla późniejszego nurtu *civil rights cinema*. Wprawdzie – inaczej niż w latach 80., gdy w filmach o rasizmie Afroamerykanie odgrywają role drugo- bądź trzecioplanowe¹² – Poitier został obsadzony równorzędnie z Curtisem¹³, ale nadal najważniejsze w narracji jest przeobrażenie Johna uruchamiane i metaforyzowane przez podróż. Co istotne, drugim elementem katalizującym metamorfozę białego bohatera jest postać czarna, sprowadzona jedynie do tej funkcji – akuszerza przemiany, niewykraczającej jednak poza doświadczenie jednostkowe.

Czytelną intencją twórców *Ucieczki w kajdanach*, w tym zasłużonego dla kina społecznego Stanleya Kramera, było nakręcenie filmu o charakterze emancypacyjnym, o szlachetnych intencjach obnażenia niesprawiedliwości i absurdu rasizmu. Co jednak istotne, owa emancypacja dotyczy wyłącznie postaci Johna – zgodnie ze schematem odkupienia białych, w którym naczelnym tematem jest nie sam rasizm i jego ofiary, ale dojrzewanie, jakie muszą przejść postaci białe. W jaki sposób z emancypacji zostaje wyłączony Noah? Najbardziej znaczącą i najczęściej opisywaną sceną *Ucieczki w kajdanach* jest jej finał – moment zwrotny we wspólnej podróży. Bohaterowie, już na wcześniejszym etapie filmu rozkuci z łańcucha, ale połączeni więzią silniejszą, bo emocjonalną, wspólnie docierają do celu, którym są tory kolejowe wyznaczające nowy etap drogi do wolności – na Północ (wspo-

minaną stereotypowo, jako wolną od rasizmu). Noah ma szansę uciec przed pościgiem, udaje mu się bowiem wskoczyć do przejeżdżającego pociągu towarowego. Słabszy John nie jest go jednak w stanie dogonić, po chwili pełnego napięcia wahania Noah wyskakuje więc, by zostać z towarzyszem, choć oznacza to powrót do więzienia. Jego możliwość wolności i emancypacji w bardziej tolerancyjnych stacjach zostaje więc poświęcona, stanowiąc swego rodzaju nagrodę za przemianę Johna i realizację miłości kumpelskiej.

Ucieczka w kajdanach wzbudziła mieszane uczucia u odbiorców. Z jednej strony cieszyła się uznaniem postępowej białej publiczności oraz instytucjonalnym, ze strony liberalnego Hollywood, otrzymując dziewięć nominacji do Oscara i wygrywając w dwóch kategoriach, w tym za najlepszy scenariusz. Z drugiej, reakcją była niechęć pewnej części czarnoskórych widzów, którzy odrzucili film, co przejawiało się na przykład gwiazdami podczas seansów w czarnych dzielnicach¹⁴ – zwłaszcza ze względu na finał i ustawienie postaci Noah, wpisanego w stereotyp wuja Toma. Postać szlachetna i pełna godności, ale jednocześnie pokorna, skłonna wiernie trwać u boku białych, a w razie potrzeby się dla nich poświęcić – kojarzona już wówczas z aktorskim *emploi* Poitiera¹⁵ – była w *Ucieczce w kajdanach* dodatkowo uprzedmiotowiona jako narzędzie emancypacji Johna, podobnie zresztą jak zawłaszczona przez białą perspektywę narracja i motyw drogi.

Donald Bogle pisał, że film Kramera był najważniejszym dziełem lat 50. w karierze Sidneya Poitiera¹⁶ – być może właśnie ze względu na charakter, prefiguracyjny wobec kilku konwencji filmowych, klarowne ustawienie relacji międzyrasowych w dominującym przekazie oraz wyraziste wpisanie motywu podróży w kontekst walki o prawa człowieka. Jednym z najistotniejszych filmów lat 70., czyli pierwszej dekady rzeczywistej emancypacji czarnoskórych twórców, którą przyniósł nurt *blaxploitation*, był *Sweet Sweetback's Badasssss Song* (reż. Melvyn Van Peebles, 1971). Oczywiście jakiegokolwiek porównanie tych dwóch produkcji byłoby sporym nadużyciem, warto jednak zwrócić uwagę, że gdy w kinie trafiającym do szerszej publiczności wizerunek Afroamerykanów po raz pierwszy został przejęty przez nich samych, zmieniło się też użycie motywów kina klasycznego, w tym właśnie podróży. Rusza w nią bowiem także tytułowy Sweetback, w jej toku zmieniając się z czarnego upokarzanego w mściciela i odkupiciela krzywd Afroamerykanów. Jest jednak sam – jego postać, odrzucająca świat białych, nie dąży do nawiązania z nimi relacji ani w obrębie diegezy, ani na widowni. W takim podwójnym wymiarze: fabularnym oraz pozaekranowym, wyzwania od stereotypu i dominujących oczekiwań, jego droga staje się rzeczywistą ucieczką od opresji, a poszukiwanie – wyrażeniem niezgody na miejsce zastane w świecie. Co interesujące, motyw podróży i ucieczki z miasta nie był w *blaxploitation* powtarzany – akcja innych klasyków nurtu, takich jak *Shaft* (reż. Gordon Parks, 1971) bądź *Odlot (Super Fly)* (reż. Gordon Parks Jr., 1972), toczy się już z reguły w ograniczonych przestrzeniach metropolii, a wręcz w konkretnych dzielnicach inaczej rozgrywając i oznaczając przestrzeń¹⁷.

Pozorny marsz

W znacznie bardziej systematyczny sposób motyw drogi i podróży były wykorzystywane w latach 80. i wczesnych 90. we wspomnianym już nurcie kina walki o prawa człowieka. Czerpiąc ze wzoru zarysowanego w *Ucieczce w kajdanach*,

stały się one podstawowymi elementami organizującymi narrację oraz relacje między postaciami, pozostając jednak niejako poza kontekstem społecznym. Pod koniec XX w. wszędzie na świecie droga była już na dobre wpisana w historię oporu w ogóle. W Stanach Zjednoczonych, doświadczonych kulturą protestu zwłaszcza przez lata kontestacji i kontrkultury, marsz jeszcze w XIX w. stał się narzędziem wykorzystywanym chociażby przez bezrobotnych domagających się pracy, robotnice zabiegające o godne warunki bądź sufrażystki walczące o prawo głosu i równe traktowanie. W latach 50. i 60. nieodłącznie splótł się też z walką o równouprawnienie Afroamerykanów, wnosząc do ich historii kolejny wymiar toposu drogi. Wydarzeniem często uważanym za początek zorganizowanej walki o równouprawnienie był przecież bojkot komunikacji miejskiej w Montgomery w stanie Alabama, następstwo aresztowania Rosy Parks w 1955 r., a jednym z najdonioślejszych symboli ruchu – marsz na Waszyngton zorganizowany w 1963 r. Śmierć Martina Luthera Kinga była związana z jego udziałem w marszu śmieciarzy w Memphis w 1968 r., a jego ostatnim projektem miał być kolejny marsz do stolicy, tym razem w ramach Kampanii Biednych Ludzi.

Co ciekawe, mimo że *civil rights cinema* dotyczyło tych właśnie czasów, a niekiedy i wydarzeń – *Długa droga do domu* (*The Long Walk Home*, reż. Richard Pearce, 1990) rozgrywa się w Montgomery podczas bojkotu; ruch walki o równouprawnienie nie wybija się w nim na plan pierwszy, a symbolika podróży nie zyskuje nowego wymiaru, który mógłby wynikać z tego kontekstu. Wspólna droga par protagonistów różnych ras – podobnie jak w *Ucieczce w kajdanach* – ma charakter osobisty, będąc nawet w większym stopniu metaforą i katalizatorem wewnętrznej zmiany niż podróżą w sensie przestrzennym. O ile w *Polu miłości* (*Love Field*, reż. Jonathan Kaplan, 1992) bohaterowie rzeczywiście pokonują kilka stanów w drodze z Teksasu do Wirginii, o tyle w *Długiej drodze do domu* czy *Wożąc panią Daisy* (*Driving Miss Daisy*, reż. Bruce Beresford, 1989) istotne jest nie tyle przemieszczenie się z jednego punktu do drugiego, ile robienie tego wspólnie, co oczywiście generuje nawiązanie relacji. W *Wożąc panią Daisy* fabułę wypełniają codzienne przejażdżki tytułowej starszej kobiety (Jessica Tandy) i jej czarnoskórego szofera, Hoke'a (Morgan Freeman) po małym miasteczku na Południu, wymuszone częściową utratą przez nią samodzielności. W *Długiej drodze do domu*, gdzie po aresztowaniu Rosy Parks wybór Afroamerykanów, jak przemieszczać się między domem a miejscem zatrudnienia, zyskuje znaczenie polityczne, a biała pracodawczyni Miriam (Sissy Spacek) podejmuje obciążoną konsekwencjami decyzję o przywożeniu swej czarnej pokojówki Odessy (Whoopie Goldberg) do pracy.

Formuła kina walki o prawa człowieka pokazuje, jak obecne od lat 50. w dyskursie publicznym i narastające upolitycznienie, zarówno relacji między czarnymi a białymi, jak i pewnych symboli (w tym marszu jako narzędzia pokojowego oporu), było neutralizowane w filmach głównego nurtu. Dominującą tendencją w obrazowaniu przez Hollywood wydarzeń związanych z buntami społecznymi lat 50. i 60. stało się bowiem *usuwanie potencjalnie kontrowersyjnego materiału historycznego (...) i kładzenie akcentu narracyjnego na (...) zwykłych ludzi, którzy na początku są „konserwatywni”, a pod koniec zostają symbolicznie „wyzwoleni”*¹⁸. Schemat ten doskonale obrazuje zarówno relacje między bohaterami we wspomnianych filmach, jak i powtarzające się podporządkowanie motywu podróży wewnętrznej przemianie jednej z postaci. Zachowując wszelkie proporcje, mecha-

nizm ten można porównać do zawłaszczenia przez polityków (oraz w szerszym sensie białych w ogóle) wydarzeń 1963 r., zgodnie ze słowami Malcolma X: *To właśnie zrobili z marszem na Waszyngton. Przyłączyli się (...) stali się jego częścią i przejęli go. A kiedy go przejęli, stracił swoją bojowość. Przestał być gniewny, przestał być wściekły, przestał być bezkompromisowy. Przestał nawet być marszem. Stał się piknikiem, cyrkiem*¹⁹.

Przeniesienie tak rozumianego zawłaszczenia na filmy łączyło się z jednej strony ze wspomnianą figurą białego odkupienia, z drugiej wpisywało w trend przynajmniej częściowego odpolityczniania ery społecznych protestów. We wzorcu kina walki o prawa człowieka było to zauważalne przede wszystkim w odniesieniu do sposobu przedstawiania w nim konfliktu rasowego związanego z dynamiką podróży. Podobnie jak w *Ucieczce w kajdanach* należący do różnych ras protagoniści są zdystansowani w sensie społecznym, za czym idzie niechęć. W *Polu miłości* Lurene (Michelle Pfeiffer) nie darzy zaufaniem Paula (Dennis Haysbert), którego z kolei odrzuca jej ignorancja w sprawie nierówności rasowych. W *Długiej drodze do domu* i *Woząc panią Daisy* relacje są ustawione hierarchicznie – między białymi pracodawczyniami a czarnymi pracownikami – oraz podszyte stereotypami (pani Daisy wierzy, że Afroamerykanie są skłonni do nieuczciwości) bądź obojętności (Miriam oburza się, że z publicznego parku zostają wyrzucone jej dzieci, nie dostrzegając, że ofiarą dyskryminacji padła przede wszystkim Odessa). Postawy te można jednak zmienić – nie przez próbę wpływu na system, ale osobiste doświadczenie. Dlatego biali bohaterowie są ukazywani jako ofiary bezrefleksyjnie internalizowanych poglądów większości oraz zestawiani z kimś jednoznacznie uprzedzonym, a wręcz stanowiącym fizyczne zagrożenie (we wszystkich filmach są to biali mężczyźni, niekiedy policjanci).

Tak nakreślone postaci zostają w toku fabuły skazane na wzajemne towarzystwo, które – co przewidywalne – prowadzi do nawiązania nici porozumienia i wyzbycia się przez białego protagonistę uprzedzeń. Na każdym etapie wszystkich filmów na plan pierwszy wyraźnie wysuwana jest więź emocjonalna, która w finałach ma zastąpić realną zmianę (pani Daisy mówi: *Hoke, jesteś moim najlepszym przyjacielem*). Dlatego, mimo nawiązań do ruchu walki o równouprawnienie, w którym charakter drogi był ściśle upolityczniony, w nurcie *civil rights cinema* jej rozumienie jest całkowicie sprywatyzowane. Służy ona nie progresowi społecznemu, manifestacji poglądów i racji, ani nawet nie zdobyciu i zaznaczeniu własnego miejsca w przestrzeni publicznej, którego Afroamerykanom odmawiano przez dekady, ale wyłącznie jednostkowej przemianie.

Z tego powodu, choć na płaszczyźnie fabularnej rasizm zostaje przewyciężony w relacji osobistej, sytuacja czarnych bohaterów się nie zmienia. Po pierwsze przez stałość pozaekranowego kontekstu historycznego, po drugie przez wpisanie postaci w stereotypy, które niejako z definicji nie mogą ewoluować. Typem dominującym w *civil rights cinema* jest magiczny Murzyn (*magical Negro*), termin oznaczający *zideologizowane funkcjonowanie w roli pomocnika, amuletu, siły duchowej, których racją bytu w narracjach o białym odkupieniu jest wspieranie – leczenie – oświecenie – inspirowanie białych w sytuacji kryzysu*²⁰ oraz *celebracja i afirmacja białego człowieczeństwa*²¹. Właśnie przez ten stereotyp, w którego ramach mieści się zresztą wspomniany typ wuja Toma, Afroamerykanie katalizują przemianę białych postaci, a zarazem sami – paradoksalnie – tkwią w tym samym

miejsu, nie stając się beneficjentami ani możliwości, ani innych utopijnych konotacji pojęcia podróży.

Całkiem dosłownie widać to w *Woźąc panią Daisy*, gdzie akcja jest rozciągnięta na 25 lat, podczas których mobilność szofera ogranicza się do tytułowego wożenia pani Daisy i nie przekłada ani na awans społeczny, ani na poszerzenie puli praw obywatelskich, a jednoznacznie paternalistyczna relacja między nim a jego pracodawczynią zostaje zachowana mimo więzi emocjonalnej. We wszystkich filmach ma być ona wystarczającą nagrodą, zwieńczeniem wspólnie przebytej drogi.

Podporządkowanie motywu podróży tylko jednej postaci – tej, której ewolucja wewnętrzna jest właściwym tematem – jeszcze bardziej widać w *Polu miłości* i *Długiej drodze do domu*, ponieważ schemat odkupienia białych łączy się tu z rzeczywistym uniezależnieniem. Przy czym nie chodzi o Paula bądź Odessę, ale ich białe towarzyski. W obu produkcjach szczególnie podkreślana jest bowiem dyskryminacja kobiet w ściśle patriarchalnych społecznościach Południa. Samodzielna droga przez Stany Zjednoczone na pogrzeb Johna Kennedy’ego w *Polu miłości* oraz podjęta wbrew mężowi decyzja Miriam, by wozić Odessę do pracy (a potem finałowe opowiedzenie się Miriam po stronie czarnych uczestniczek bojkotu), stają się przede wszystkim wypowiedzeniem posłuszeństwa wobec mężów, stopniowym usamodzielnianiem się, równoległym do poszerzania wrażliwości na kwestie rasowe. Jak wspomniałam, podobnemu rozwojowi samoświadomości nie podlegają już bohaterowie czarni.

Mimo że filmy te były realizowane pod koniec XX w., a ich akcje są osadzone w latach 50. i 60., schemat wyraźnie przeważa nad kontekstem czasów – i akcji, i realizacji. Jest to zauważalne nawet w *Długiej drodze do domu*, w której mimo bojkotu w tle ważniejsze są relacje Odessy i Miriam przybierające kształt quasi-rodzinnych więzi znanych z klasycznych filmów, takich jak *Przemięło z wiatrem* bądź *Imitacja życia* (*Imitation of Life*, reż. Douglas Sirk, 1959). „*Woźąc panią Daisy*” mógłby być problemowym filmem z późnych lat 40. lub 50., czasów (...) w których każdy (...) pilnował swojego miejsca²². Jest to trafna obserwacja dotycząca formuły *civil rights cinema*, pasująca też do jej współczesnej aktualizacji – pisząc o kontrowersjach wokół reprezentacji rasy, jakie wzbudził *Green Book* (reż. Peter Farrelly, 2018), tegoroczny zdobywca Oscara dla najlepszego filmu, „The Hollywood Reporter” ironizował: *jak to się stało, że najlepszy film 1965 r. wygrał nagrodę w 2019 r.?*²³ *Green Book* – łącząc wszystkie cechy kina drogi (para bohaterów jeździ po głębokim Południu w czasach segregacji) i filmu kumplowskiego – powiela też wytarte schematy łączące *Ucieczkę w kajdanach* z *civil rights cinema*, stając się współczesnym i omal dosłownym odpowiednikiem *Woźąc panią Daisy*. Powtórzona zostaje nie tylko relacja między szoferem i pasażerem, ale i układ podrzędności w obrębie fabuły, nienaruszony przez rasową inwersję (tym razem to kierowca jest biały, a pracodawca czarny).

Don Shirley (Mahershala Ali²⁴), tak jak wcześniejsze wersje figury, w którą się wciela, jest tradycyjnie sprowadzony do roli narzędzia w procesie ideologicznego dojrzewania białego Tony’ego (Viggo Mortensen) i jego rasowego odkupienia. W stosunku do filmów kręconych według tej formuły w XX w. następują jednak pewne znaczące zmiany. Przede wszystkim podróż ma charakter dosłowny, ale o wektorze przeciwnym niż w *Ucieczce w kajdanach* bądź *Polu miłości* (z Południa na Północ). Znaczące jest bowiem, że w *Green Book* bohaterowie ruszają



Green Book, reż. Peter Farrelly (2018)

z Nowego Jorku na głębokie Południe – w ramach tournée Shirleya, uznanego pianisty (i postaci autentycznej). Tytułowa *Green Book* to przewodnik po miastach amerykańskich, nie tylko w stanach segregacyjnych, w których czarnoskórzy obywatele mogli bezpiecznie znaleźć miejsce w hotelu, pójść do restauracji bądź za-tankować. Co jednak charakterystyczne, a także spójne z formułą i jej wydźwiękiem, książka, z której bohaterowie są zmuszeni korzystać, nie zostaje wysunięta na plan pierwszy, pojawia się jako rekwizyt w bardzo nielicznych scenach – jeśli widzowie nie mają świadomości, czym była *Green Book*, z filmu z pewnością się tego nie dowiedzą. Trudności i zagrożenia, jakie napotykali czarnoskórzy podróżujący po Stanach Zjednoczonych, zostają bowiem przypisane białemu protagoniście filmu, który w rzeczywistości by się z nimi nie zetknął, ponieważ nie należy do grupy dyskryminowanej rasowo. To jednak właśnie on dźwiga w diegezie ten ciężar, na przykład wdaje się w bójkę, biorąc na siebie odpowiedzialność za czarnego współtowarzysza. W ten sposób *Green Book* realizuje nie tylko schemat białego odkupienia (przemiana Tony’ego), ale i białego zbawcy – taki jest zresztą cel wspólnej podróży, ponieważ Tony ma być ochroniarzem Dona w niebezpiecznych stanach.

Druga zmiana w stosunku do filmów o rasizmie i motywie podróży z XX w. wynika z tego, że w *Green Book* wspólna droga ma charakter bardziej symetryczny niż wcześniej, a postać Afroamerykanina także musi się zmienić. Kierunek owej zmiany skłonił dziennikarza „Vulture” do obserwacji, że „*Green Book*” nie jest wynikiem działania wyobraźni, ale stosowania kątomierza²⁵. Tony, w toku podróży i pod wpływem Dona, rezygnuje z rasistowskiego języka, poszerza więc horyzonty i dojrzewa do odrzucenia dyskryminujących poglądów, a w finale zaprasza Dona do rodzinnego stołu. Jednak Don także musi nad sobą pracować, dążąc do zachowań uznanych przez autorów filmu za właściwe tożsamości Afroamerykanów, a czerpanych z bogatego zestawu stereotypów rasowych obecnych w kulturze amerykańskiej.

Od Tony’ego, białego Italoamerykanina, Don uczy się więc slangu, słuchania Arethy Franklin i jedzenia pieczonych kurczaków²⁶ – z tym formacyjnym elementem jest zresztą związany kierunek drogi. Dawne niewolnicze Południe jest tu bowiem nie tylko siedliskiem rasizmu (aczkolwiek jedynym pobitym w toku akcji

pozostaje Tony), ale też jądrem tożsamości rasowej, której autentyczność jest istotną koncepcją tematyzowaną przez twórców, co stało się jednym z powodów kontrowersji wokół filmu. Wskazują na to przesunięcia w stosunku do prawdziwej historii tego tournée (z 1962 r.), przede wszystkim związane z nastawieniem Shirleya do czarnej społeczności i jego znajomością czarnej kultury. Film sugeruje, że bohater był oderwany zarówno od niej – jest mowa o nieznanym piosenek Arethy Franklin i Little Richarda – jak i od swojej rodziny, funkcjonując w przeintelektualizowanym świecie białych. W jednej z końcowych scen Shirley zasiada przy pianinie w przydrożnej knajpie z czarnym zespołem i – wreszcie pogodzony ze swoją czarną tożsamością – gra jazz. W rzeczywistości Shirley był zarówno dobrze zaznajomiony, także osobiście, z czarnymi twórcami muzyki rozrywkowej, jak i brał udział w działaniach na rzecz równouprawnienia²⁷. Zmiany scenariuszowe mają jednak nadać dodatkowe znaczenie Południu i samej podróży, pokazanych jako szansa – wykorzystana dzięki mentorskiej roli białego Tony'ego – dotarcia filmowego Shirleya w głąb siebie-jako-czarnego.

O ile więc Tony odrzuca rasizm, o tyle także przed Donem twórcy stawiają zadanie dojrzenia do – specyficznie i stereotypowo rozumianej – tożsamości rasowej. *„Green Book” jest filmem „tak, ale” – symetrycznym i wydłużającym ponadpięćdziesięcioletnią tradycję kinową mówienia o amerykańskim rasizmie w sposób pociągający dla białych Amerykanów postrzegających się jako mediatorzy (...) ulokowani między zatwardziałymi, ograniczonymi rasistami, a czarnymi, którzy w tej narracji sami muszą się dużo nauczyć*²⁸.

Nowe-stare Pogranicze

Finałowa instrumentalizacja czarnej postaci, wymiana jej samoświadomości i emancypacji na gratyfikację emocjonalną oraz umocnienie hierarchii rasowej w *Green Book* są reprodukowane za pomocą motywu podróży i relacji kumpłowskiej. Przynależą też do dawno minionej rzeczywistości kinematograficznej. Są jednak interesującym punktem odniesienia dla spojrzenia na topos drogi w filmach przyjmujących nieco inną wrażliwość, choć niepozbawionych ideologicznego uwikłania. Można je znaleźć w nurcie XXI-wiecznego nowego kina walki o prawa człowieka, wpisanego w szersze zjawisko kina Obamy i charakteryzującego się większym naciskiem na sprawstwo Afroamerykanów w ruchu, ich perspektywę oraz samoświadomość w kwestii stereotypizacji. Widać w nim też kolejne przesunięcie w wykorzystaniu motywu drogi, ponownie związanej z hasłami emancypacji, ale – inaczej niż wcześniej – upolitycznionej i podporządkowanej postaciom czarnoskórym. Najdonioślejszym przykładem będzie oczywiście *Selma* (reż. Ava DuVernay, 2014), gdzie głównym tematem jest organizacja, przebieg i skutki prowadzonego przez Martina Luthera Kinga marszu z Selmy do Montgomery w 1965 r., związanego z walką o prawa wyborcze. Zostaje on pokazany jako fundamentalne narzędzie oporu czarnych Amerykanów, w kluczu oswojonej już w 2014 r. konwencji filmu o postaci (bądź grupie) mierzącej się zuprzedzeniami społecznymi i walczącej o swoje prawa. Jest też wyraźnie udratyzowany – w duchu zupełnie innym niż wynikający z cytowanych słów *Malcolma X* (mówił on też o innym marszu) – za pomocą środków afektywnych²⁹, w *civil rights cinema* skoncentrowanych na postaciach białych.

Podobnie jak twórcy *Kamerdynera* (*The Butler*, reż. Lee Daniels, 2013) i *Ukrytych działań* (*Hidden Figures*, reż. Theodore Melfi, 2016), także Ava DuVarney, zachowując niektóre cechy formuły kina walki o prawa człowieka (przede wszystkim melodramatyzację), odchodzi od tworzenia historii o białych zbawcach i odkupieniu białych ludzi, oddając Afroamerykanom fokalizację oraz pełne sprawstwo w walce³⁰. Przejawia się to także w zupełnie innym wykorzystaniu motywu drogi, choć akurat tu jest on dość oczywisty, zarówno w sensie faktograficzno-fabularnym, jak i symbolicznym.

Mniej typowe zastosowanie tropu znalazło się w *Ukrytych działaniach*, wskazując być może pewne wyczerpanie jego nośności w kontekście emancypacji, czego na swój sposób dowodzi też *Green Book*, którego twórcy zatrzymali się nie tylko na latach 80., ale – jak pisano w „The Hollywood Reporter” – nawet na 60. *Ukryte działania* opowiadają wcześniej nieznaną historię czarnych fizyczek i matematyczek pracujących w NASA przy projekcie Mercury. Istotną myślą fundującą znaczenie filmu jest zrównanie postępu naukowego ze społecznym, wyrażone między innymi cytowanym w filmie przemówieniem Johna F. Kennedy’ego z 1962 r., zapowiadającym ambicje dalszej ekspansji w kosmosie: *zdecydowaliśmy się w ciągu nadchodzącej dekady polecieć na Księżyc i dokonać innych rzeczy nie dlatego, że są łatwe, ale właśnie dlatego, że są trudne*. Kolejny wymiar podróży i przesuwanie nowego Pogranicza, w punkcie wyjścia zideologizowane kluczową rolę w rywalizacji zimnowojennej, w filmie zostają utożsamione z emancypacją podwójnie opresjonowanej grupy – czarnych kobiet. Ich wysiłek włożony w wysłanie człowieka w drogę po orbicie jest pokazany nie tylko jako ważniejszy niż sama podróż odbywana przez białego mężczyznę, ale też równoznaczny z postępek społecznym.

Zupełnie inny pogląd na tę sprawę miał Martin Luther King³¹, co po raz kolejny wskazuje na ambiwalencję i pojemność toposu podróży, który w *Ukrytych działaniach* spleta się zarówno z fascynacjami technologią, jak i optymistyczną wiarą w projekt emancypacyjny. Można więc przypuszczać, że trajektoria funkcjonowania tego motywu – jego własna droga filmowa w kinie głównego nurtu – niejako przeczy jego istocie. Zamiast podążać do przodu, zatacza bowiem koło, stale wracając do swych własnych początków.

PATRYCJA WŁODEK

¹ S. Cohan, I. Rae Hark, *The Road Movie Book*, Routledge London – New York 2001, s. 2.

² D. Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, University of Texas Press, Austin 2002, s. 2.

³ Tamże, s. 9.

⁴ *Lovers on the run*, na przykład *Zabójcza mania* (*Gun Crazy*, reż. Joseph H. Lewis, 1950).

⁵ S. Willis, *Race on the Road. Crossover Dreams*, w: *The Road Movie Book*, dz. cyt., s. 287.

⁶ Por. S. Monteith, *The Movie-made Movement: Civil Rites of Passage*, w: *Memory and Popular Film*, red. P. Grainge, Manchester University Press, Manchester – New York 2003.

⁷ O. Gruner, *Screening the Sixties. Hollywood Cinema and the Politics of Memory*, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 226.

⁸ Negatywne uwagi zebrał m.in. *Amistad* (1997, reż. Steven Spielberg), krytykowany za sentymentalizowanie tematu niewolnictwa, używanie motywu *white savior* oraz dominację białej perspektywy. Film ten – mimo nominacji do Oscara – pozostał też incydentalny, nie zapoczątkował szerszego nurtu, w XXI w. już zauważalnego w kinie i literaturze (np. *Powrót do domu* Yaa Gyasi z 2016 r.). Por. np. E. Sheridan, *Conservative Implications of the Irrelevance of Racism in Contemporary*

- African American Cinema*, „Journal of Black Studies” 2006, <http://www.jstor.org/stable/40034409> (dostęp: 9.09.2019).
- ⁹ Także *Django* spotkał się z krytyką, np. ze strony Spike’a Lee, odmawiającego m.in. prawa do obrazowania doświadczenia Afroamerykanów, a zwłaszcza niewolnictwa, białym reżyserom, takim jak Steven Spielberg, Quentin Tarantino bądź Jonathan Demme, twórcą *Umiłowanej* (*Beloved*, 1997) według prozy Toni Morrison – filmu, podobnie jak *Amistad*, utrzymanego w duchu melodramatu plantacyjnego; zob. *Spike Lee Calls „Django Unchained” Disrespectful*; <http://www.rollingstone.com/music/news/spike-lee-calls-django-unchained-disrespectful-20121227> (dostęp: 9.09.2019).
- ¹⁰ Por. np. R. Wood, *From Buddies to Lovers, w: Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, tegoż, Columbia University Press, New York 2003, s. 203-204.
- ¹¹ Por. O. Gruner, *Screening the Sixties...* dz. cyt., s. 116. Sięgają one zresztą narracji znacznie starszych. Można tu wymienić na przykład *Chatę wuja Toma* Harriet Beecher Stowe.
- ¹² Na przykład w *Missisipi w ogniu* (*Mississippi Burning*, 1988, reż. Alan Parker).
- ¹³ Znamienne że obaj dostali nominację do Oscara w kategorii najlepszy aktor pierwszoplanowy.
- ¹⁴ Por. D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001, s. 182-183.
- ¹⁵ Por. tamże, s. 182.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ W latach siedemdziesiątych amerykańska popkultura przyniosła też pierwszy obraz drogi niewolników z Afryki – w postaci niezwykle popularnego serialu *Korzenie* (*Roots*, 1977), adaptacji powieści Alexa Hayley’a.
- ¹⁸ O. Gruner, *Screening the Sixties...* dz. cyt., s. 22.
- ¹⁹ Cyt. za H. Zinn, *Ludowa historia Stanów Zjednoczonych*, tłum. A. Wojtasik, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, wydanie elektroniczne.
- ²⁰ D. Ikard, *Lovable Racists, Magical Negroes, and White Messiahs*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2017, s. 94.
- ²¹ Tamże, s. 10.
- ²² D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks...* dz. cyt., s. 314.
- ²³ S. Galloway, *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> (dostęp: 7.06.2019).
- ²⁴ Znamienne że podobnie jak Morgan Freeman w *Wożąc panią Daisy*, także Ali został nominowany do Oscara w kategorii drugoplanowej, choć role te w istocie są równorzędne z pierwszym planem.
- ²⁵ M. Harris, *Who was „Green Book” For?*, „Vulture”, <https://www.vulture.com/2018/11/green-book-flopped-but-who-was-it-supposed-to-be-for.html> (dostęp: 7.06.2019).
- ²⁶ Wśród rozlicznych stereotypów rasowych w Stanach Zjednoczonych funkcjonuje także przekonanie, że Afroamerykanie darzą szczególną estymą arbuzy i smażone kurczaki, dania tradycyjnie wiązane z typem czarnego błazna, który woli spędzać czas na jedzeniu i odpoczynku niż odpowiedzialnych zadaniach. Por. D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks*, dz. cyt., s. 8, S. M. Caliendo, *Race, media and popular culture*, w: *The Routledge Companion to Race and Ethnicity*, red. Ch. D. McIlwain, Routledge, New York 2011, s. 77.
- ²⁷ K. Austin Collins, *The Truth About Green Book*, „Vanity Fair”, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/12/truth-about-green-book-viggo-mortensen-mahershala-ali> (dostęp: 7.06.2019), <https://thegrio.com/2019/02/25/green-book-oscar-5-things-donald-shirley/> (dostęp: 7.06.2019).
- ²⁸ M. Harris, *Who was „Green Book” For?*, dz. cyt.
- ²⁹ Między innymi zdjęcia w zwolnionym tempie pokazujące białych policjantów pacyfikujących pokojową demonstrację.
- ³⁰ Avę DuVarney krytykowano za zdemonizowanie w *Selmie* postaci Lyndona Johnsona, mimo że to właśnie on doprowadził do uchwalenia The Voting Rights Act of 1965.
- ³¹ Po wywalczeniu ustawy o prawie wyborczym w 1965 r. King kupił się na nierównościach ekonomicznych pokrywających się z rasowymi; uważał, że państwo zaniebujące najbiedniejszych obywateli (z reguły czarnych) nie powinno wydawać fortuny na program kosmiczny: *Naszymi statkami kosmicznymi wycieczamy w stratosferze autostrady (...). Wydaje się jednak, że słyszę, jak Bóg wszechświata mówi „Zrobiliście to wszystko, ale byłem głodny, a nie nakarmiliście mnie. Byłem nagi, a nie odzialiście mnie. Nie wejdziecie do królestwa niebieskiego”*. Za: H. Sides, *Ogar piekielny ściga mnie*, tłum. T. Bieroń, Czarne, Wołowiec 2017, s. 112.