

Imperium kontratakuję

Obraz mniejszości etnicznych
w powojennym kinie brytyjskim

ARTUR PISKORZ

W roku 1948 brytyjski parlament uchwalił British Nationality Act – ustawę o narodowości brytyjskiej określającą prawny status obywateli Zjednoczonego Królestwa oraz Kolonii (*Citizen of the United Kingdom and Colonies*). Na jej mocy każdy poddany, bez względu na miejsce zamieszkania na obszarze Imperium Brytyjskiego, zyskiwał prawo wjazdu na terytorium Wielkiej Brytanii, osiedlenia się na nim i podjęcia pracy. Ustawa, przyjęta przez posłów niemal bez debaty, miała w nieodległej przyszłości przynieść dla kraju skutki zupełnie nieoczekiwane, zmieniając Wyspy w mekkę dla setek tysięcy imigrantów przybywających z byłych kolonii w poszukiwaniu lepszej przyszłości. Ich pierwsza grupa przyłynęła na statku Empire Windrush 22 czerwca 1948 r. z Jamajki. Kolejne fale imigracji objęły subkontynent indyjski i kraje afrykańskie. Od tego momentu skład etniczny społeczeństwa brytyjskiego zaczął stopniowo, acz nieubłagane ulegać zmianie.

W wyniku drugiej wojny światowej gospodarka pilnie potrzebowała rąk do pracy, więc przybysze z krajów byłego imperium początkowo byli przyjmowani z otwartymi ramionami. Nie ulegało wątpliwości, że ich wkład w odbudowę kraju był nie do przecenienia, chociaż oni sami musieli skonfrontować się z rzeczywistością mającą niewiele wspólnego z wcześniejszymi oczekiwaniami. Nowo przybyli, zatrudniani zazwyczaj na słabo opłacanych posadach o niskim statusie społecznym, podejmowali niejednokrotnie pracę bądź to poniżej własnych kwalifikacji, bądź to całkowicie nieodpowiadającą ich wykształceniu. Co więcej – osiedlali się, a raczej byli zmuszani do osiedlania się na terenach słabo rozwiniętych, pozbawionych infrastruktury i zaplecza przemysłowego, gdzie warunki sanitarно-mieszkaniowe znacznie odbiegały od podstawowych standardów tamtych czasów.

Życia nie ułatwiali też sobie sami imigranci, których sporą część stanowili prości mieszkańcy wsi, nierzadko analfabeci, nieprzystosowani do warunków europejskiego kraju. Najczęściej na statek wsiadał mąż lub ojciec, a za nim, po pewnym czasie, przybywała żona z dziećmi. W oczywisty sposób pojawienie się w pierwszym okresie imigracji sporej rzeszy samotnych mężczyzn w jednym miejscu musiało wywoływać wiele napięć zarówno pośród samych imigrantów, jak i w kontaktach z lokalną społecznością. Nabrzmiwające problemy eskalowały wraz ze wzrostem liczby ludności napływowej. Skalę problemu ilustrują przykładowe liczby: w roku 1951 na terenie Zjednoczonego Królestwa zamieszkiwało około 75 000 osób pochodzenia etnicznego; dekadę później było ich już ponad 336 000. Wymowna pozostaje także dynamika przyrostu tejże ludności. O ile

w 1951 roku z Karaibów przybyło jej niewiele ponad 15 000, to dziesięć lat później było ich już niemal 171 000 ¹.

Z drugiej strony niewłaściwie prowadzona polityka władz, a w zasadzie jej całkowity brak, jeszcze bardziej pogarszała sytuację. W pierwszych latach po wojnie brytyjski rząd był praktycznie całkowicie nieprzygotowany do radzenia sobie z narastającą z każdym rokiem falą imigracji. Nie istniały żadne programy pomocowe, szkolnictwo nie było nastawione na nauczanie języka angielskiego nowo przybyłych, nie istniały przepisy chroniące imigrantów przed wyzyskiem ze strony pracodawców. Wielka Brytania okazała się kompletnie zaskoczona tak zmasowanym napływem imigrantów, w rezultacie czego nieskoordynowane działania władz jedynie przyczyniały się do gettoizacji miast i segregacji rasowej. Sami imigranci zaś, zarówno w miejscu zamieszkania, jak i w pracy, odbijali się od muru wrogości zbudowanego na uprzedzeniach rasowych. Zaczęto ich postrzegać nie tylko jako źródło wzrostu przestępczości, ale i przyczynę powstawania obszarów ubóstwa. Wydawało się, że biali Brytyjczycy dostrzegają zaledwie jedną stronę medalu, czyli skutki napływu ludności z byłych kolonii, a całkowicie ignorują drugą, czyli rasistowskie nastroje części społeczeństwa zapominając, że właśnie wystawiono im rachunek za kolonialną przeszłość.

Rasowe napięcia znalazły w końcu swoje ujście. W 1958 roku w Nottingham oraz, przede wszystkim, w londyńskiej dzielnicy Notting Hill doszło do poważnych, kilkudniowych zamieszek, w których sprawcami ataku byli biali napastnicy. Częściowo Teddy Boys, w większości młodzi robotnicy londyńskiego East Endu. Starcia w Notting Hill trwały kilka dni przy początkowo całkowicie biernej postawie policji. Ciemnoskórzy mieszkańcy dzielnicy byli atakowani na ulicach i dopiero kiedy sytuacja stała się bardzo groźna, do akcji wkroczyły siły porządkowe. Wydarzenia z 1958 roku okazały się pierwszymi z całej serii starć na tle rasowym, jakich Wielka Brytania miała doświadczyć w drugiej połowie XX wieku. Każde kolejne miało wydźwięk bądź rasistowski, bądź anty-immigracyjny.

Najczęściej wystąpienia miały charakter spontaniczny, były „oddolną inicjatywą”, odruchową reakcją części społeczeństwa na zachodzące w kraju przemiany. Oficjalnie władze nie dostrzegały problemu. Podjęcie go oznaczało stąpanie po cienkim lodzie bieżącej i przede wszystkim historycznej polityki. Co więcej – pod koniec lat sześćdziesiątych zaczęło dojrzewać pierwsze pokolenie dzieci emigrantów, które urodziło się i wychowało już na terenie Zjednoczonego Królestwa. O ile rządowi, przez stopniowe wprowadzanie kolejnych restrykcji, udawało się ograniczać napływ ludności z byłych kolonii, o tyle na terenie kraju z każdym rokiem przybywało dzieci tych, którzy osiedli w Wielkiej Brytanii dwie dekady wcześniej. Obawy części opinii publicznej związane z możliwością integracji tej coraz liczniejszej grupy społecznej oraz sprzeciw wobec oficjalnej polityki migracyjnej władz najgłośniejszy i najdotkliwiej wyrażał konserwatywny poseł Enoch Powell.

W swoim słynnym wystąpieniu w kwietniu 1968 roku Powell prorokował i ostrzegał, iż do roku 2000 *całe obszary kraju, angielskie miasta, ich dzielnice, będą zamieszkałe przez imigrantów oraz ich potomków. Rząd winien powstrzymać dalszy napływ imigrantów, jednocześnie nakłaniając do wyjazdu tych, którzy już osiedlili się na terenie Wielkiej Brytanii*. Dalsza część wystąpienia Powella brzmiała jeszcze bardziej dramatycznie: *Musieliśmy zwariować, dosłownie zwariować, że jako naród pozwalamy na coroczny napływ pięćdziesięciu tysięcy osób, które*

*w przeważającej większości przyczynią się do przyszłego wzrostu populacji imigrantów. To niczym przypatrywanie się narodowi pochłoniętemu układaniem własnego stosu pogrzebowego. Jesteśmy tak obłąkani, że zezwalamy osobom w stanie wolnym na imigrację w celu znalezienia małżonka, czy narzeczonego, którego nigdy wcześniej nie widziały*². Wystąpienie Powella przeszło do historii jako „mowa o rzekach krwi” (Rivers of Blood Speech). Poseł natychmiast został usunięty ze stanowiska zajmowanego w konserwatywnym gabinecie cieni, chociaż jego bezkompromisowe przemówienie spotkało się ze znacznym poparciem wśród szerokich rzesz społeczeństwa, a w szczególności wśród londyńskich dokerów.

Ostatecznie procesu „odwrotnej migracji” (napływu ludności z byłych kolonii do Wielkiej Brytanii) nie dało się całkowicie powstrzymać, zaś samo brytyjskie społeczeństwo stopniowo zaczęło nabierać charakteru wielokulturowego i wieloetnicznego. Z biegiem czasu krzywa imigracji z byłych kolonii uległa spłaszczeniu i została zastąpiona kolejną: przybysze z krajów byłego bloku sowieckiego ruszyli na zachód Europy w poszukiwaniu lepszego życia. Jednak w wypadku tej grupy imigrantów głosy zaniepokojenia podnosiły zazwyczaj aspekt ekonomiczny, niemal całkowicie pomijając czynnik rasowy.

Rola i postrzeganie imigrantów w ciągu ostatnich dekad podlegały ewolucji, co automatycznie przekładało się na ich filmowy wizerunek. Kino brytyjskie kino ostatniego półwiecza z mniejszą bądź większą ostrością odzwierciedlało te społeczne trendy i problemy. I tak, jeśli początkowo mniejszości etniczne podlegały marginalizacji w życiu społecznym, to w identyczny sposób funkcjonowały one na kinowym ekranie: albo na nim nie istniały, albo stanowiły jeden z elementów tła utrwalających stereotyp. Upływ czasu oraz wzrost liczebności kolorowych imigrantów spowodował, że zmienili oni swój status społeczny i filmowy awansując do rangi „problemu”: zostali zauważeni i od razu zdiagnozowani jako czynnik obcy, stanowiący zagrożenie dla zdrowej, czyli białej, tkanki społecznej.

Ostatecznie, po kilku dekadach, kolorowi obywatele Zjednoczonego Królestwa stali się integralną częścią społeczeństwa, zwłaszcza wielkomiejskiego. Nie oznaczało to bynajmniej automatycznej akceptacji ze strony Brytyjczyków, a raczej pogodzenie się z tym zjawiskiem i uznanie, że takie zróżnicowanie już na stałe wpisało się w społeczno-kulturowy pejzaż kraju. Lata 80. i 90. pogłębiły ten trend. Na ekrany zaczęły wchodzić filmy nie tylko poruszające tematykę imigracji, czy przejawów rasizmu, ale także dzieła kręcone przez coraz liczniejszą rzeszę twórców o nieanglosaskich korzeniach etnicznych, jednakowoż urodzonych i wychowanych na terenie Zjednoczonego Królestwa.

Wydarzeniami, które w istotny sposób wpłynęły na stosunek białych Brytyjczyków do imigrantów z byłych kolonii i jednocześnie znalazły przełożenie na obraz filmowy, były ataki terrorystyczne w Nowym Jorku (2001) i w Londynie (2005). Nastąpił też swoisty rozdział w sposobie traktowania mniejszości etnicznych w wyniku ewolucji tradycji poszczególnych grup etnicznych. Coraz wyraźniej zaczęto różnicować dwa szeroko pojmowane typy. Pierwszy z nich określa się mianem „Afro-Caribbean British” lub „Black British” i obejmuje imigrantów (oraz ich potomków) wywodzących się z zachodniej i wschodniej Afryki oraz z Karaibów. Drugi, czyli „Asian British”, oznacza przybyszów z Indii, Pakistanu, Sri Lanki i Bangladeszu. Podział ten narzuca równocześnie określony sposób postrzegania przedstawicieli obu kultur.

Mimo iż kultura afrykańsko-karaibska często budzi negatywne skojarzenia jej związków ze światem przestępczym, to równocześnie jest widziana jako bardziej dynamiczna, młodzieżowa, jako kultura kojarząca się z filmem, muzyką, sportem czy modą, dzięki czemu jej przedstawicielom udało i udaje się podążać za prądem kultury głównego nurtu. Jeśli nawet wyróżnia się swą wyraźnie zaznaczoną odrębnością, to w powszechnym odbiorze stanowi swego rodzaju „wersję” kultury zachodniej. Tymczasem kultura o azjatyckim rodowodzie wywodzi się nie tylko z zupełnie odrębnej tradycji, ale dodatkowo jest postrzegana jako zagrożenie dla świata zachodniego. Najczęściej odbierana jest jako kultura tradycyjna (czytaj: zacofana), zafiksowana na kolonialnej przeszłości (czytaj: odporna na modernizację) i częściej skłonna do podkreślania swej odrębności (czytaj: niezdolna do adaptacji). Brytyjczykom o korzeniach azjatyckich przychodzi zmagać się ze stereotypem terrorysty w turbanie, zaś po zamachach w Londynie odżegnywać się od bycia członkiem piątej kolumny arabskich bojowników dżihadu rezydujących na brytyjskiej ziemi.

Analizując odzwierciedlenie powyższych przemian społecznych w brytyjskim filmie, można przyjąć, że ewolucję portretu ekranowego mniejszości etnicznych można podzielić umownie na trzy fazy. Pierwsza obejmuje lata 1950-1980. To okres, kiedy kolorowi mieszkańcy Wielkiej Brytanii funkcjonowali przede wszystkim jako element (narracyjnego) tła. Faza druga to lata osiemdziesiąte, czyli okres rządów Margaret Thatcher, pojawienie się nowej generacji filmowców oraz twórców o korzeniach etnicznych, a przede wszystkim uruchomienie w 1982 roku Kanału 4 telewizji, którego założeniem było medialne reprezentowanie coraz bardziej różnicującego się etnicznie społeczeństwa. I wreszcie faza trzecia, od lat 1990 do dnia dzisiejszego, kiedy filmy i programy telewizyjne, bez względu na ich popularność, szeroko podjęły problematykę wielokulturowości społeczeństwa brytyjskiego. Warto zaznaczyć, że proponowany podział ma przede wszystkim pomóc usystematyzować ten rodzaj produkcji filmowej, zaś przyjęcie perspektywy chronologicznej jest jedną z wielu możliwych. Niniejszy szkic ma charakter wstępnego rozpoznania i koncentruje się głównie na najwcześniejszej z wymienionych faz, zamkniętej powstaniem filmu *Pressure* (reż. Horace Ové, 1975) – pierwszej fabuły nakręconej przez czarnoskórego twórcę w Wielkiej Brytanii.

Tym, co szczególnie uderza dzisiejszego odbiorcę filmów pochodzących z lat 50. i 60., jest ich językowa obelżywość. W dobie politycznej poprawności wszystkie określenia w rodzaju „czarnuch”, „Pakol”, „ciapaty”, „Bambo”, „abdul”, „brudas”, itd., które padają z ekranu niczym neutralne zwroty, pokazują, jak wiele przez ostatnie pół wieku zmieniło się nie tylko w sposobie ukazywania, ale i mówienia o etnicznych mniejszościach. Transformacji uległy także typy narracyjnego dyskursu, które można uporządkować wedle stopnia „dekoloryzacji”, to znaczy hermetyczności konkretnej narracji z punktu widzenia masowego, to znaczy nieetnicznego, to znaczy białego odbiorcy. Podlegająca chronologicznej ewolucji „dekoloryzacja” przybiera postać trzech wariantów uwarunkowanych określonym typem spojrzenia na etniczną mniejszość i (w przybliżeniu i z pominięciem kina historycznego, tzw. *heritage cinema*) odpowiada zaproponowanemu wyżej podziałowi chronologicznemu:

spojrzenie od wewnątrz (biali Brytyjczycy – imigranci);

spojrzenie z zewnątrz (biali Brytyjczycy – kolonizowana ludność);

spojrzenie zwrotne od wewnątrz (imigranci /ich potomkowie/ – kraj byłych kolonizatorów).

Skontrastowanie wariantu pierwszego z ostatnim wyraźnie ukazuje skalę przemian społecznych w Wielkiej Brytanii. Zanim jednak się to uwidoczniło, warto pamiętać, w jaki sposób filmy z lat 50. i 60. minionego stulecia odnotowywały te przemiany. Kolorowi imigranci funkcjonowali najczęściej jako swego rodzaju ciekawostka, której trudno było nie zauważyć, ale która w dalszym ciągu stanowi ledwie margines i której obecność ogranicza się do miast. Widać to u wrażliwych społecznie „młodych gniewnych”. Imigranci pojawiają się w *Miłości i gniewie* (*Look Back in Anger*, reż. Tony Richardson, 1958), gdzie pakistański sprzedawca jest ukazany w sposób daleki od jednoznaczności: z jednej strony jako pracowity i uczciwy przybysz z daleka; z drugiej jako dobroniosny naiwniak nierozumiejący co najmniej niechętnego nastawienia lokalnej społeczności. Kraj być może rzeczywiście potrzebuje taniej siły roboczej, ale nie po to, aby ta zaczęła ekonomicznie zagrażać brytyjskiej klasie robotniczej, która ostatecznie bierze sprawy w swoje ręce i eliminuje niewygodną konkurencję.

W *Smaku miodu* (*A Taste of Honey*, reż. Tony Richardson, 1961) główna bohaterka wdaje się w romans z czarnoskórym marynarzem i ma z nim dziecko. *The L-Shaped Room* (reż. Bryan Forbes, 1962) opowiada o młodej dziewczynie, która, oczekuje nieślubnego dziecka, znajduje schronienie w wynajętym pokoju i zaprzyjaźnia się z czarnoskórym sąsiadem zza ściany. Takich filmów, gdzie ciemnoskórzy bohaterowie występują w dekoracyjnych, drugoplanowych rolach zwykłych obywateli i są prezentowani w dość konwencjonalny i bezpieczny sposób („przypoity czarnuch”) pojawiło się w tamtym okresie więcej. Wystarczy wspomnieć takie tytuły, jak *Pool of London* (reż. Basil Dearden, 1951), *The Blue Lamp* (reż. Basil Dearden, 1951), *Violent Playground* (reż. Basil Dearden, 1958), czy *Spare the Rod* (reż. Leslie Norman, 1961), gdzie imigranci pozostają elementem tła, których obecność zostaje odnotowana, lecz nie jest eksponowana. Funkcjonują niczym (dosłownie i w przenośni) przybysze z innego świata, poruszając się po obrzeżach społeczeństwa. Jeśli nawet budzą sympatię, to podszytą dystansem i subtelnym protekcyjnalizmem; potencjalny rasizm białych jest albo skrywany, albo artykułowany w sposób zawołowany.

Wszystkie te problemy z całą ostrością wysuwają się na plan pierwszy w czterech innych filmach z tamtego okresu: *The Heart Within* (reż. David Eady, 1957), *Safira* (*Sapphire*, reż. Basil Dearden, 1959), *Flame in the Streets* (reż. Roy Ward Baker, 1961) oraz *The Wind of Change* (reż. Vernon Sewell, 1961). Tytuł ostatniego z nich nawiązuje bezpośrednio do historycznego wystąpienia premiera Harolda Macmillana, który w 1960 roku w imieniu rządu brytyjskiego na sesji parlamentu Afryki Południowej wyraził wolę uznania niepodległości tego kraju. Ów „powiew zmian” bez wątplenia daje się wyczuć we wszystkich czterech utworach. Imigranci wysuwają się w nich na plan pierwszy, przy czym ich obecność zostaje jednoznacznie sklasyfikowana jako wieloaspektowy „problem”. Z wyjątkiem *The Heart Within*, wszystkie filmy zostały nakręcone wkrótce po zamieszkach w Notting Hill (1958) i stanowią po latach nie tylko świadectwo minionej epoki, ale także potwierdzenie poczucia bezradności wobec zjawiska, z którym ówczesne społeczeństwo brytyjskie nie bardzo wiedziało, jak sobie poradzić. Kiedy filmy wchodziły na ekrany, w uszach widzów zapewne dźwięczały jeszcze nawoływania z londyń-

skich ulic do udziału w „polowaniu na czarnucha” (*nigger hunting*), a w pamięci migały obrazy podpalanych domów imigrantów.

Zrealizowany na rok przez wydarzeniami w Notting Hill film *The Heart Within* stanowi tematyczną i stylistyczną matrycę pozostałych trzech: sensacyjna fabuła, problem czarnych imigrantów oraz przestępczości nieletnich. Całość jest osadzona w londyńskich dokach, co odróżnia go od pozostałych utworów. Ponieważ miały one premiery już po zamieszkach, więc ich akcja została przeniesiona do dzielnicy Notting Hill, w okolice Portobello Road czy All Saints Road.

Osią narracji w *Safirze* jest policyjne dochodzenie w sprawie śmierci tytułowej bohaterki. W *Flame in the Streets* konflikt jest wynikiem zderzenia instytucjonalnie deklarowanej tolerancji wobec kolorowych imigrantów z osobistymi przekonaniami i uprzedzeniami. Wszystkie filmy wypełnia wrogość wobec czarnych imigrantów zarówno na poziomie języka (określenie „czarnuch” padające z ust białych pojawia się w każdym z filmów), jak i gestów czy sposobów zachowania sugerujących dezaprobatę. Agresja w najbardziej drastycznej i bezpośredniej formie uzewnętrznia się w *The Wind of Change*, a jej sprawcy za każdym razem wywodzą się ze społecznych nizin. Najczęściej są to członkowie subkultury Teddy Boys, zaś ich uciekanie się do fizycznej przemocy i rasowe uprzedzenia zostają jednoznacznie napiętnowane. Instytucjonalny rasizm pojawia się tylko raz. Jeśli w *The Heart Within* policjant może sobie jeszcze pozwolić na wypowiadanie uwag pod adresem kolorowych w rodzaju: *gdyby to ode mnie zależało, to bym ich wszystkich odesłał z powrotem*, to już w pozostałych filmach przedstawiciele prawa jawią się jako bezstronni funkcjonariusze profesjonalnie wypełniający swe obowiązki i z jednakową troską dbający o obywateli. We wszystkich filmach ofiarami przemocy padają kolorowi, zaś konflikt zostaje rozwiązany dzięki pozytywnej roli policji.

Chociaż napięcia rasowe nie znikają, to poszczególne filmy na swój sposób starają się zdiagnozować ich źródło. Każdy z nich kończy się także symboliczną sceną, którą można uznać za próbę uchwycenia i oddania stanu świadomości społecznej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W finale *The Heart Within* ojciec, którego syn zostaje aresztowany w związku z podejrzeniem o udział w zabójstwie czarnoskórego imigranta, wymownie głaszcze czarnego królika o imieniu Nigger. Ostatnie ujęcie w *Flame in the Streets* ukazuje rodziców stojących na wprost córki i jej czarnoskórego narzeczonego. Obie pary spoglądają na siebie w pełnym napięcia milczeniu: starsze i młodsze pokolenie musi zweryfikować wartości i zrewidować swój światopogląd. W konkluzji *Safiry* okazuje się, że wszystkie tropy nie prowadzą bynajmniej do „oczywistego” zabójcy. Sprawcą przestępstwa jest targana problemami emocjonalnymi biała kobieta niepotrafiąca zaakceptować związku brata z ciemnoskórą dziewczyną.

John Hill zwraca uwagę, że eksponowana w każdym filmie emocjonalna niestabilność kobiet funkcjonuje w połączeniu z mniej lub bardziej bezpośrednimi aluzjami i odniesieniami do mitycznej sprawności seksualnej rzekomo typowej dla czarnoskórych mężczyzn³. Oba wątki jedynie pozornie nie łączą się ze sobą. Zarówno matka w *Flame in the Streets*, jak i Mildred w *Safirze* przynajmniej się do niezaspokojonych potrzeb emocjonalnych (braku zainteresowania ze strony męża, niemożności posiadania dzieci). Owo emocjonalne, a w podtekście także fizyczne niezaspokojenie zderza się z nieposkromioną, wręcz zwierzęcą seksualnością emanującą z czarnoskórych mężczyzn. Wszyscy oni mają w sobie to „coś”, co przy-

ciąga białe kobiety i sprawia, że nie są one w stanie oprzeć się pożądaniu. Atrakcyjność seksualna czarnych mężczyzn dla białych kobiet, jak sugerują twórcy, stanowi zagrożenie dla białych mężczyzn.

W *Safirze* takim właśnie podtekstem jest scena rozgrywająca się w nocnym klubie. Dwóch policjantów z niepokojem obserwuje wirujące w tańcu kobiety, które jakby ulegały zapomnieniu w rytm zmysłowej muzyki. Egzotyczne rytmy wyzwalają w nich emocje, które mogą poskromić (zaspokoić?) jedynie czarnoskórzy przybysze z Karaibów. Podobnie w *The Wind of Change*, kiedy czarny chłopak śmieje się razem ze spoglądającą na niego zalotnie białą dziewczyną. Rozbrzmiewająca w tle piosenka z tekstem *My baby's going to give me what I want tonight* budzi jednoznaczne skojarzenia w kontekście sceny⁴. Aluzyjność znika całkowicie w *Flame in the Streets*: do kamienicy zamieszkałej przez czarnych lokatorów wchodzi młoda, biała kobieta. Przypadkowo otwiera drzwi do pokoju, w którym zastaje leżącą w łóżku czarną parę. Na widok stojącej w drzwiach dziewczyny mężczyzna unosi się na łokciu i zachęcająco zaprasza dziewczynę. Scena nie ma żadnego znaczenia w dramaturgii filmu, a jej jedyna funkcja sprowadza się do przywołania lęków i kompleksów białych mężczyzn wobec czarnych.

Charakterystyczne, że od fascynacji białych kobiet czarnymi mężczyznami wolne są wszystkie postacie filmowych matek, czyli przedstawicielki starszego pokolenia. W *The Wind of Change* jedna z nich na myśl o związku córki z czarnym chłopakiem krzywi się z nieukrywaniem obrzydzeniem. Jeszcze bardziej historycznie reaguje matka w *Flame in the Streets*. Sfrustrowana i bezradna wobec decyzji córki o związku czarnym mężczyzną wykrzykuje: *Wstydzę się ciebie. Kiedy myślę o tobie i o tym mężczyźnie w jednym łóżku. To wstrętne... ohydne... W żołądku mi się przewraca. Jest mi niedobrze. Nie możesz się doczekać, prawda? Jesteś nie lepsza od tych wszystkich dziwek na ulicy. Nie możesz się doczekać, aby z nim być, oto cała prawda. Chodzi ci tylko o jedno*⁵.

Równocześnie w każdym z filmów międzyrasowe związki, zawsze białej kobiety z czarnym mężczyzną, są pokazywane jednoznacznie pozytywnie. Postać białej kobiety pełni w nich kilka funkcji jednocześnie: służy jako przykład tolerancji (miłość pokona wszelkie bariery i uprzedzenia), obiekt szykan (ataki ze strony białych interpretujących jej zachowanie jako rasową zdradę) oraz rodzaj ideologicznego alibi (nie wszyscy biali są rasistami). Jej partnerem za każdym razem okazuje się modelowy „przyzwoity czarnuch”, czyli w podtekście ktoś, kto zachowuje się tak, jak „porządny, biały mężczyzna”. Dlatego biała kobieta wybiera związek z czarnym mężczyzną nie z powodu jego (sugerowanej) seksualnej atrakcyjności, lecz, że jest *taki sam, jak każdy inny (biały) mężczyzna*. Gdyby tak w istocie było, wówczas wszystkie białe córki (*Flame in the Streets*, *The Wind of Change*) nie czułyby się zobowiązane do wygłaszania przepełnionych pasją zapewnień o tym, jak to ich czarni chłopcy są kulturalni i dobrze wychowani, a wspólny czas spędzają z nimi na spacerach i rozmowach. W latach sześćdziesiątych brytyjskie społeczeństwo najwidoczniej nie było jeszcze gotowe na wzięcie pod uwagę innej niż ta możliwości.

W utrwalaniu rasowych stereotypów aż do połowy lat osiemdziesiątych udział miało nie tylko brytyjskie kino, ale i telewizja. Ogromną popularnością cieszyły się eksploatujące zderzenie kultur seriale komediowe *Till Death Us Do Part* (BBC, 1965-1975) i *Love Thy Neighbour* (BBC, 1972-1976). Ich twórcy dążyli do rów-

nomiennego rozłożenia krytycznych akcentów, ze szczególnym uwzględnieniem rasistowskich obelg padających równo pod adresem obu stron. Stąd epitety w rodzaju „tatuś Bambo”, „dzikus”, bądź „białas-złamas”, czy „pyskaty białas”⁶. Nigel Mather zauważa, że takie *nakręcanie się rasistowskimi obelgami tworzy podstawowy sposób, za pomocą którego narracja nabiera cech komediowości. Owa paranoiczna obsesja ma punkcie języka wprowadzającego zróżnicowanie ze względu na kolor sprawia, że posługiwanie się nawet tak „niewinnymi” zwrotami, jak „czarno to widzę” (...) w miarę rozwoju akcji urasta dla bohaterów do rangi problemu*⁷.

Obydwa seriale komediowe były ogromnym sukcesem i doczekały się wersji kinowych. O ile *Till Death Us Do Part* (reż. Norman Cohen, 1969) ma ambicje prześledzenia losów robotniczej rodziny z East Endu na tle najważniejszych wydarzeń historycznych XX wieku, o tyle *Love Thy Neighbour* (reż. John Robins, 1973) to dziewięćdziesięciminutowy językowo-sytuacyjny skecz. Ciosy padają z obu stron, nie oszczędzając żadnej z nich. Film wypełniają dialogi, jak ten toczony między Eddiem i Arthurem na temat różnic w kolorze skóry między pochodzącym z Jamajki Billem a urodzonym już w Anglii Winstonem pochodzenia pakistańskiego⁸:

Eddie: *On jest jaśniejszy od ciebie, ale ciemniejszy od nas.*

Arthur: *To dlatego, że jest Pakołem.*

Eddie: *Nie jest taki ciemny jak ty, bo w tej jego Pakolandii słońce nie grzeje tak bardzo jak w Afryce.*

Winston: *Kiedy ja urodziłem się w Putney (południowa dzielnica Londynu – AP).*

Arthur: *W Putney słońeczko też za bardzo nie przygrzewa.*

Eddie: *I w sumie to wy nie tak dawno odłączyliście się od małp.*

Bill: *Kiedy my wszyscy pochodzimy od małp.*

Dodatkowo obdarzenie dwójki bohaterów imionami Enoch i Winston (w oczywisty sposób nawiązujące do Winstona Churchilla i wspomnianego wyżej Enocha Powella) jest nie tylko zabawne, ale także sugeruje, że w *prawdziwie wielokulturowym społeczeństwie nawet imiona kojarzone z białymi politykami Partii Konserwatywnej mogą być nadawane czarnym dzieciom urodzonym w Wielkiej Brytanii, służąc jako przełamanie utrwalonych różnic kulturowych i etnicznych odnoszących się do pojęcia brytyjskości*⁹.

Zarówno seriale telewizyjne, jak i powstałe na ich bazie filmy kinowe niczym w zwierciadle odbijają stan świadomości społecznej tamtych czasów. Wzajemne uprzedzenia ujrzały światło dzienne, zaś przybyście z byłych kolonii przestali pełnić rolę postaci wyjętych z gabinetu osobliwości, wpisując się na stałe w społeczny pejzaż Wielkiej Brytanii. Samo to, że rasistowskie epitety posypały się w kierunku tak białych, jak i czarnych obywateli, świadczyło o tym, że i jedni, i drudzy w jakimś stopniu pogodzili się z zachodzącymi zmianami uznając je za trwałe. Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, jak wiele zmieniło się przez ostatnie kilkadziesiąt lat, skoro wśród ówczesnych widzów takie dialogi nie wzbudzały szczególnych kontrowersji¹⁰.

Głos czarnej mniejszości dał się słyszeć po raz pierwszy w połowie lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych. Filmy *Pressure* oraz *Burning an Illusion* (Menelik Shabazz, 1981) z pasją i zaangażowaniem ukazują codzienne problemy czarnych mieszkańców Wielkiej Brytanii. Obydwaj reżyserzy należą

jeszcze do pokolenia, które na Wyspy przybyło z byłych kolonii: Ové z Trynidadu, a Shabazz z Barbados. Spojrzenia outsidera nie zaciemnia klarowności przekazu. Akcja obu filmów, osadzona we współczesnym Londynie, śledzi losy dwójki młodych czarnych bohaterów – przedstawicieli pierwszego pokolenia imigrantów urodzonych na brytyjskiej ziemi.

Tony, nastoletni bohater *Pressure*, właśnie skończył szkołę i pragnie znaleźć pracę. Dwudziestokilkuletnia Pat z *Burning an Illusion* jest już życiowo ustawiona: ma pracę i własne mieszkanie, ale poszukuje partnera. Obydwójce odbierają sprzeczne sygnały co do swej tożsamości i społecznego statusu. Tony z najwyższym trudem nie tylko stara się dopasować obraz samego siebie do tego, który narzuca mu społeczeństwo, ale dodatkowo zмага się z dramatycznie rozbieżnymi postawami, które obserwuje we własnej rodzinie. Widzi rodziców gotowych zapłacić każdą cenę za uznanie ich za pełnoprawnych obywateli. Ojciec i matka żyją iluzją bycia prawdziwymi Anglikami, ignorując fakt, że jedyne, co mogą osiągnąć, to prowadzenie własnego sklepiku (*nota bene* sprzedającego egzotyczne towary importowane z byłych kolonii) bądź praca na służbie u bogatych Brytyjczyków. Swoje poświęcenie zagłuszają nadzieją, że robią to dla własnych dzieci. Colin, brat Tony'ego, odrzuca taką filozofię życia, przekonany że jakiegokolwiek próby integrowania się z białą ludnością są z góry skazane na niepowodzenie, gdyż jako czarnoskóry obywatel Wielkiej Brytanii nigdy nie będzie traktowany na równi z białymi. Colin kontestuje system i stara się doprowadzić do poprawy losów czarnoskórych obywateli, uczestnicząc w politycznych zgromadzeniach i demonstracjach. Kulturowe zagubienie Tony'ego potęguje otoczenie: jak swojego traktują go biali szkolni koledzy, ale w trakcie rozmów o pracę chłopak spotyka się z widocznymi objawami niechęci. Ostatecznie konfrontacja z zinstytucjonalizowanym rasizmem zmusza Tony'ego do działania i politycznego zaangażowania. Sarah Burrow zauważa, że w „*Pressure*” *końcowa sekwencja czarnego protestu politycznego jest (...) celowo pesymistyczna w wymowie, dokładnie odzwierciedlając generalne poczucie desperacji wynikające, jak było to odbierane przez czarną społeczność w połowie lat 70, z „niepowodzenia” polityki rasowej. Ostateczne przesłanie filmu zawiera prowokacyjne wezwanie skierowane do wszystkich zmarginalizowanych jednostek i społeczności o połączenie się w walce o własną tożsamość oraz prawo do uznania i szacunku ze strony głównych nurtów społecznych*¹¹.

Zbliżone przesłanie niesie film Shabazza. Pat, podobnie jak Tony, mieszka we wschodnim Londynie. Jej przypadkowe spotkanie z Delem przeradza się w namiętny romans. Kiedy jednak mężczyzna wprowadza się do Pat, ich wzajemne relacje pogarszają się. Pat uświadamia sobie, że jej wyobrażenia o życiu ukształtowały wartości typowe raczej dla brytyjskiej białej klasy średniej, a nie te dominujące w jej grupie etnicznej. Rzeczywistość zmusza dziewczynę do konfrontacji z tymi wartościami: okazuje się, że Del oczekuje od Pat posłuszeństwa, podawania posiłków i seksu. Początkowo konwencjonalna *love story* stopniowo przeradza się w osobisty dramat głównej bohaterki z polityką w tle. Do konfliktów wewnętrznych w związku dochodzą problemy z prawem: za atak na policjanta Del zostaje aresztowany i skazany na więzienie. niesprawiedliwy wyrok to dla Pat sygnał alarmowy, który uświadamia jej, że musi porzucić dotychczasowe marzenia i aspiracje nieprzystające do jej rzeczywistych problemów i zająć się aktywną walką ze społeczną nierównością i uprzedzeniami.

Obydwa filmy odwołują się do realistycznej formuły z *Pressure* stylizowanym na dokument z epoki. Ové, w wywiadzie zamieszczonym na DVD, przyznaje się do swej fascynacji włoskim neorealizmem. Niewielki budżet wymusił dosłownie partyzanckie metody realizacji. Co prawda bezlitośnie obnażył niedostatki techniczne filmu, ale równocześnie wzmocnił wrażenie autentyzmu i bezpośredniości przesłania. Całość powstała w Notting Hill z Portobello Road jako głównym planem filmowym. Ové kręcił bez pozwolenia, zaś ekran wypełnili autentyczni mieszkańcy dzielnicy: sklepikarze, przechodnie i straganiarze.

Presja pokazuje brytyjskie społeczeństwo widziane oczami imigrantów. Owo spojrzenie zwrotne jest lustrzanym odbiciem spojrzenia, które było obecne w filmach białych reżyserów brytyjskich z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Zarówno w *Presji*, jak i w *Burning an Illusion* to biali Brytyjczycy są ukazywani z perspektywy etnicznej mniejszości, to oni stanowią element tła. Natomiast film Shabazza jest interesujący również dlatego, że nie kryje faktu, iż przyczyną osobistego konfliktu między Pat i Del jest próba zachowania tradycyjnej zależności kobiety od mężczyzny w ramach relacji panujących we współczesnym społeczeństwie zachodnioeuropejskim. Uwypuklenie tego wątku w *Burning an Illusion* sprawia, że konflikt społeczny ma charakter wielowymiarowy i nie daje się sprowadzić do prostego schematu: biali kontra czarni.

Zarówno *Pressure*, jak i *Burning an Illusion* to również dwa warianty historii o dojrzewaniu. Obydwa opowiadają o pozbywaniu się złudzeń, odkrywaniu tożsamości i podejmowaniu decyzji o własnym życiu. Film Ové już na wstępie ukazuje iluzję społecznej równości. Shabazz cieniuje ten obraz, sugerując, że konflikt jest dodatkowo spotęgowany przez zderzenie zachodniego stylu życia uznanego za własny przez osoby, których tradycja ma całkowicie odmienne korzenie, co w oczywisty sposób kłóci się z normami obowiązującymi w brytyjskim społeczeństwie.

Tony i Pat muszą dokonać rozrachunku z własną kulturą i tradycją, na nowo je zinteroryzować, jeśli chcą stawić czoło nieprzyjaznemu otoczeniu. Obydwa filmy dobitnie pokazują, jak krytyczne jest spojrzenie imigrantów na brytyjską rzeczywistość i sugerują, że przetrwanie w niej jest możliwe jedynie dzięki odwołaniu się do własnych korzeni i włączeniu się w życie własnej społeczności. W tym wypadku oznacza to podjęcie codziennej walki o godność, o pozbycie się tytułowej iluzji w ciągłym życiu pod presją. Shabazz podkreśla wagę własnej tożsamości stwierdzając, że kiedy Pat, główna bohaterka filmu, *odrzuca złudzenia, to jednocześnie odrzuca ideę sielankowej miłości, ale co najważniejsze, odrzuca i swą fałszywą tożsamość, tkwiąc w pułapce idei i kultury, które są jej obce. Kiedy rozziew między jej światem a światem książkowych romansów staje się ewidentny, kiedy jej życie uczuciowe legnie w gruzach, a jej chłopak znajdzie się w więzieniu – wtedy będzie musiała stawić czoło samej sobie. Wtedy odkrywa nowy sposób myślenia, odkrywa swe afrykańskie korzenie (...)*¹².

Pressure stawia ten problem już na samym wstępie, wskutek czego film odbiera się dzisiaj jak dramatyczny krzyk protestu zmarginalizowanej grupy społecznej na próżno usiłującej włączyć się do społecznego mainstreamu bez względu na sposób, jaki wybiera: czy to w formie obyczajowego konformizmu (rodzice Tony'ego), czy też politycznego radykalizmu (brat Tony'ego). Obydwa filmy deklarują, że sam fakt urodzenia się w Wielkiej Brytanii niekoniecznie oznacza korzystanie z pełni

praw obywatelskich. Ważniejsza może się okazać etniczna i kulturowa przynależność.

Na koniec warto podkreślić, że z perspektywy czasu filmy *Ové* i *Menelika* nabrały charakteru dzieł prekursorskich. Lata osiemdziesiąte okazały się przełomowe dla twórców podejmujących tematykę mniejszości etnicznych zamieszkujących terytorium Wielkiej Brytanii. Twórcy ci coraz śmielej podejmowali przemilczane dotąd tematy. Początkowo, co naturalne, adresowali swe filmy do przedstawicieli konkretnej mniejszości. Z biegiem czasu zaczęli jednak przenikać do kina głównego nurtu, przyciągając szeroką publiczność. Świadczy o tym chociażby ogromny sukces komediodramatu pod nieszczęśliwie przetłumaczonym na język polski tytułem *Wojny domowe* (*East Is East*, reż. Damien O'Donnell, 1999), który był jednym z najbardziej kasowych filmów brytyjskich w 1999 roku i doczekał się nawet (nieudanego) sequela *West Is West* (reż. Andy De Emmony, 2010). Zmiany dotyczą również telewizji, która w listopadzie 2011 na Kanale 4 pokazała czteroodcinkowy serial *Top Boy* (reż. Yan Demmange) w całości rozgrywający się w środowisku czarnoskórych handlarzy narkotyków w Hackney, jednej z dzielnic Londynu cieszących się nie najlepszą reputacją¹³. Jasny to dowód na to, że kino mniejszości etnicznych w Wielkiej Brytanii ma się coraz lepiej i zasługuje na uwagę.

ARTUR PISKORZ

¹ J. Hill, *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956-1963*, BFI Publishing, London 1986, s. 27.

² N. Mather, *Tears of Laughter. Comedy-Drama in 1990s British Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2006, s. 73. Pełny tekst wystąpienia Powella znaleźć można pod adresem: http://www.martinfrost.ws/htmlfiles/rivers_blood2.html (dostęp: 15.12.2011).

³ Hill, *Sex, Class and Realism*, dz. cyt., s. 88.

⁴ Tamże, s. 89.

⁵ Tamże, s. 102.

⁶ N. Mather, *Tears of Laughter*, dz. cyt., s. 69.

⁷ Tamże, s. 76.

⁸ Tamże, s. 71.

⁹ Tamże, s. 72.

¹⁰ Aż do 2003 roku żadna z serii *Love Thy Neighbour* nie ukazała się na DVD.

¹¹ S. Barrow, J. White, *Fifty Key British Films*, Routledge, London 2008, s. 170.

¹² Wywiad z Menelikiem Shabazzem zatytułowany *The Godfather of Black British Film* jest dostępny pod adresem http://www.ricenpeas.com/docs/menelick_shabaz.html (dostęp: 15.12.2011).

¹³ W sierpniu 2011 w Hackney miały miejsce zamieszki, których bezpośrednią przyczyną było zastrzelenie przez policję czarnoskórego Marka Duggana podejrzanego o handel narkotykami.