

Oswojenie i walka

Sidney Poitier i Harry Belafonte w amerykańskim kinie lat 50. i 60.

PATRYCJA WŁODEK

Czy kultura i tożsamość mają granice? Klasykom antropologii – zarówno tym gabinetowym (jak Alfred Radcliffe-Brown), jak i udającym się w podróże badawcze, by zgłębiać sekrety „dzikich ludów”, które nie doświadczyły jeszcze kontaktu z białym człowiekiem (jak Bronisław Malinowski) – wydawało się, że tak, a obiekty badań najczęściej utwierdzały ich w tym przekonaniu. Rozumienie kultury, która ma swoją lokalizację przestrzenną, a co za tym idzie – jest silnie i raczej jednoznacznie zdefiniowana („jest skądś i zawiera się gdzieś”), *wywodzi się wprost z antropologicznych badań małych społeczności tubylczych. (...) To do nich model homogenicznej, terytorialnie ograniczonej i odtwarzającej się niemal w tej samej formie wspólnoty zdawał się idealnie pasować*¹. Oczywiście, jak doskonale wiadomo, model ten został prawie całkiem unieważniony w wyniku „zmniejszania się” świata: globalizacji, wszechobecnego przyspieszenia informacyjnego i komunikacyjnego, mobilności ludzi ze wszystkich zakątków globu. Może zresztą nigdy nie miał „absolutystycznego” potencjału, by wspomnieć pierwsze podboje kolonialne i jeszcze dawniejsze wędrówki ludów sięgające przecież wcześniej niż akademicka antropologia. Migracje i ich konsekwencja – deterytorializacja kultury² – sprawiły, że ona sama, a wraz z nią tożsamość zaczęły stawać się kategoriami nie danymi, lecz za-danymi³, zwłaszcza w rozwiniętych społeczeństwach; kategoriami w mniejszym stopniu społecznymi i ogólnie narzuconymi, a w większym – samodzielnie konstruowanymi, negocjowanymi, wywalczonymi.

Idea, że *kultura może być czyjąś własnością, tworząc autonomiczną całość, która pozwala jednostkom i wspólnotom nie zagubić się w świecie (...) przepelnionym jej konkurencyjnymi wizjami*⁴, w znacznej mierze przetrwała w koncepcji multikulturowości. Wydaje się ona nadal adekwatna do opisu problemów świata współczesnego, XX i XXI w., w którym przedstawiciele rozmaitych kultur, w wyniku dobrowolnych bądź przymusowych migracji, funkcjonują obok siebie na jednym terytorium. Jak zauważa Wojciech Jerzy Burszta, u podstaw tak rozumianej ideologii wielokulturowości leży przekonanie o *niezbywalności cech grupowych*, przynależnych nie tylko grupom mieszkańców konkretnych krajów, ale także etnicznym i rasowym. *Świat ma się dzielić na Europejczyków, Latynosów, Murzynów, Azjatów, Indian etc., a przy tym są to kategorie wzajemnie się wykluczające i antagonistyczne*⁵. W szerszym sensie oznacza to też rodzaj tożsamości nabywany w konfrontacji z „innymi” (a współcześnie kategoria ta podlega znacznemu poszerzeniu), w wyniku podkreślania różnic, co często prowadzi do konfliktów.

„Inny” na srebrnym ekranie

Kino światowe wielokrotnie poruszało wspomniane powyżej kwestie, najczęściej tematyzując problemy rasizmu, nienawiści i dyskryminacji ze względu na odmienną kulturę bądź etniczną. Pokojowa koegzystencja, wzajemna ciekawość, wymiana międzykulturowa pojawiały się na ekranach nieco rzadziej, a może po prostu – jako tematy mniej wyraziste, o nie tak wielkiej sile oddziaływania emocjonalnego – inaczej zapadają w pamięć. Złożona kwestia konfliktów rasowych przez wiele dekad nie miała jednak łatwej drogi na ekran. Jeśli za przykład przyjmujemy zachodni krąg kulturowy, wystarczy wspomnieć, że w klasycznej erze kinematografii amerykańskiej rozdzielenie rasowe było pilnie strzeżone i instytucjonalnie zabezpieczone przez Kodeks Produkcyjny (Production Code Administration – PCA), zwany Kodeksem Haysa, który z kolei miał odzwierciedlać jak najszerszy wspólny mianownik społecznych przekonań, przesądów i oczekiwań co do jedynego słusznego stylu życia. W szóstym punkcie drugiego paragrafu kodeksu (wersja spisana w 1934 r.) zakazano bowiem pokazywania miłości międzyrasowej⁶, przestrzegając w ten sposób omalże plemiennej zasady endogamii i dając wyraz nie tylko lękom związanym z wymieszaniem ras, ale i obawie o utratę spójności kulturowej. Odmiennosc obyczajów, religii, stylu życia, mowy oraz jej rozmaitego zastosowania i rozumienia była w kinie tamtego (i nie tylko tamtego) okresu podkreślana zawsze przy okazji pokazywania innych – zarówno ras, jak i grup narodowych. Oczywiście, jak przystało na państwo wieloetniczne, kraj pochodzenia (także przodków bohaterów) był zazwyczaj istotniejszy niż posiadanie przez nich obywatelstwa amerykańskiego. Skutkowało to jednak nie tylko uproszczonym i stereotypowym przedstawianiem poszczególnych nacji, ale też wyróżnieniem kategorii idealnego Amerykanina – białego protestanta o pochodzeniu anglosaksońskim, najlepiej przynależącego do klasy średniej i wyższej (tzw. WASP – „White Anglo-Saxon Protestant”) – jako punktu odniesienia i reprezentanta dominującej kultury.

Stopniowo, w miarę rozwoju i krzepnięcia stylu klasycznego⁷ oraz gatunkowości, owe stereotypy narodowe i etniczne przerodziły się w typy. W klasycznym okresie Hollywood różnorodność została więc sprowadzona do kilku wyjątkowych cech mających charakteryzować daną grupę. Tak więc Irlandczyków najczęściej ukazywano jako brutalnych pijaków, Włochów jako sprytnych i okrutnych gangsterów, Indianie byli dzikim i gwałtownym zagrożeniem dla białych (oczywiście całkowicie wyjętym z rzeczywistego kontekstu), czasem także – podobnie jak Latynosi (np. *great latin lover* o francuskich i włoskich korzeniach, czyli Rudolph Valentino) – okazywali się aż nadto rozerotyżowani, czego przykładem może być postać Pearl Chavez (Jennifer Jones) z *Pojedyńku w słońcu* (*Duell in the Sun*, reż. King Vidor, 1946). Film ten jest zresztą doskonałym przykładem podkreślania w Hollywood zgubnych skutków międzyrasowej miłości (twórcom udało się przeformułować scenariusz i uzyskać akceptację Urzędu Haysa), co zostaje ukazane bardzo dobitnie. Główna bohaterka to owoc takiego związku, co fatalnie objawia się w jej charakterze; z kolei dla niej samej miłość do białego kowboja (Gregory Peck) kończy się śmiercią (podobnie jak dla niego). Osobna, ale też najliczniejsza grupa typów została zarezerwowana dla postaci czarnoskórych.

Jednak już wcześniej, na długo przed wprowadzeniem PCA – chociażby w melodramacie rodzącym się w drugiej dekadzie XX w. – przestrzegano konserwatyw-

nych i asekuracyjnych reguł społecznych, czego doskonałym przykładem jest słynny film Davida Warka Griffitha *Złamana lilia* (*Broken Blossoms*, 1919). Platoniczny związek bezimiennego Chińczyka (w oryginale The Yellow Man) i białej Lucy (Lillian Gish) został tu pokazany – zresztą zgodnie z prawidłami gatunku⁸ – jako ucieleśnienie jednego z mitów romantycznej miłości niemożliwej, a w rzeczywistości nieakceptowanej społecznie, przy jednoczesnym podkreśleniu kulturowej odrębności bohatera. I choć Hollywood – a raczej jego poszczególni reżyserzy, by wymienić tylko Elię Kazana (np. *Dzientelmeńska umowa* /*Gentleman's Agreement*, 1947/, *Pinky* /1949/), Nicholasa Raya (np. *Pukając do każdych drzwi* /*Knock on any Door*, 1949/) bądź Edwarda Dmytryka (np. *Krzyżowy ogień* /*Crossfire*, 1947/) – mierzyło się niekiedy z trudnymi tematami, takimi jak konsekwencje stereotypizacji i piętnowania różnic kulturowych oraz etnicznych (jak antysemityzm i dyskryminacja), to ich refleksyjne traktowanie nie było domeną głównego nurtu kina. Kwestie te albo stawały się katalizatorami akcji melodramatów, albo – jeśli miały być podstawą dramatów społecznych – ich twórcy o inklinacjach społecznych wdawali się w rozgrywki z Urzędem Haysa i często dotykały ich instytucjonalne konsekwencje wyrażania niepopularnych poglądów na ekranie (wszyscy wymienieni stali się w latach 40. i 50. celem HUAC, czyli Senackiej Komisji do spraw Badania Działalności Antyamerykańskiej współodpowiedzialnej za osławione polowanie na czarownice).

Rzecznicy międzykulturowości

Tym bardziej interesujące wydają się filmy w ogóle dopuszczające „innych” na ekran – już nie tylko w roli tła i kolorytu lokalnego – oraz te pokazujące zmagania bohaterów dyskryminowanych ze względu na kolor skóry, łączony z odmiennością kulturową. Na taką uwagę zasługują filmy z dwoma pierwszymi afroamerykańskimi gwiazdoramii kina, czyli Sidneyem Poitierem oraz Harrym Belafonte. Nie byli oni pierwszymi Afroamerykanami, którzy odnieśli sukces. Hattie McDaniel dostała przecież Oscara za *Przeminęło z wiatrem* (*Gone With the Wind*, reż. Victor Fleming, 1939), a Dorothy Dandridge w 1955 r. nominowano do tej nagrody za główną rolę w *Czarnej Carmen* (*Carmen Jones*, reż. Otto Preminger, 1954), gdzie zresztą partnerowała Belafonte. Dopiero jednak Poitier i Belafonte (a w latach 50. i 60. tylko oni) grali role równorzędne z białymi bądź główne. Obydwaj zdobywali tereny zarezerwowane wcześniej dla białych aktorów, zarówno w ramach filmowych diegez, jak i poza nimi (Poitier był pierwszym czarnoskórym mężczyzną nagrodzonym Oscarem za rolę pierwszoplanową⁹ w *Polnych liliach* /*Lilies of the Field*, reż. Ralph Nelson, 1963). I choć po latach kariery obaj kojarzeni są z określonym *emploi*, to jednak nie bywali obsadzani w rolach wcześniej stereotypowo i zwyczajowo przeznaczonych dla czarnoskórych, takich jak kolejne wcielenia Wuja Toma (Dobrego Murzyna, którego żeńskim odpowiednikiem była Mammy, Czarna Niania) bądź Coona (Czarnego Błazna)¹⁰. Nawet twórcy wykazujący się uwrażliwieniem społecznym sięgali po te utrwalone w kulturze, m.in. problematyzowane (bądź tylko wykorzystywane) przez literaturę typy¹¹, by wspomnieć chociażby postać Tragic Mulatto (Tragiczny Mulat/Mulatka), stanowiącą oś *Pinky* Elii Kazana i *Imitacji życia* (*Imitation of Life*, reż. Douglas Sirk, 1959). We wzorce te chętnie wpisywano też prawdziwych ludzi, chociażby wiodącą

nieszczęśliwie i przedwcześnie zakończone życie Dorothy Dandridge – nadal opisywaną jako *apoteoza Mulatki* i *definitywna tragiczna Mulatka*¹². Jak trwały w kinie głównego nurtu okazują się owe klisze, można zauważyć, przyglądając się chociażby relacji między bohaterkami oraz sytuacji zarysowanej w filmie *Służące* (*The Help*, reż. Tate Taylor, 2011), będącym adaptacją powieści Kathryn Stockett, a także śledząc dotyczące go dyskusje.

Bohaterowie grani przez Poitiera i Belafonte wykraczali poza te schematy, wyróżniali się nawet w licznej i zróżnicowanej obsadzie, jak w *Szkolnej dżungli* (*Blackboard Jungle*, reż. Richard Brooks, 1955 – Poitier) bądź *Wyspie w słońcu* (*Island in the Sun*, reż. Robert Rossen, 1957 – Belafonte). Nie zmienia to jednak faktu, że – niezależnie od przynależności gatunkowej – filmy, w których występowali we wspomnianych dekadach, zawsze dotyczyły kwestii rasowych, bez względu na to, czy ich obsady były pod tym względem zróżnicowane, czy nie (jak chociażby w *Rodzynku w słońcu* / *A Raisin in the Sun*, reż. Daniel Patrie, 1961/ z Poitierem bądź wspomnianej *Czarnej Carmen*). Postaci czarnoskórych grane przez Poitiera i Belafonte prawie zawsze były skonfrontowane z rasizmem oraz nienawistnym, a w najlepszym razie nieufnym światem białych. Co znaczące, antagonizmy wynikające z koloru skóry są w tych dziełach najczęściej obudowane dodatkowymi elementami, wskazującymi na złożoność problematyki oraz na silne zakorzenienie kwestii rasowych w całych systemach myślowych i kontekście kulturowym. Są to chociażby szerszy, wręcz cywilizacyjny konflikt na linii amerykańskie Południe i Północ (*W upalną noc* / *In the Heat of the Night*!, reż. Norman Jewison, 1967), antagonizmy etniczne (*Na skraju miasta* / *Edge of the City*!, reż. Martin Ritt, 1957), mentalność kolonialna (*Wyspa w słońcu*, której akcja toczy się na Karaibach), rozdźwięk między warstwami społecznymi w rzekomo pozaklasowym społeczeństwie amerykańskim (*Świat, ciało i szatan* / *The World, the Flesh and the Devil*!, reż. Randal MacDougall, 1959) czy zetknięcie europejskości z amerykańskością (akurat w *Liliach polnych* reprezentowaną przez Poitiera). W kinie, podobnie jak we wszystkich innych wytworach i dziedzinach życia zbiorowego, rasa nie była już więc zjawiskiem biologicznym, rezultatem takich, a nie innych genów, lecz stawała się kontrowersyjnym faktem społecznym i kulturowym. Jej znaczenie było oczywiście absolutyzowane; w ramach kinematografii amerykańskiej najpierw przez białych filmowców i odbiorców, potem – poczynając od lat 70. i narodzin nurtu *blaxploitation* – przez wielu czarnoskórych twórców. Przede wszystkim przejęli oni wówczas wizerunek własnej rasy, wcześniej zawłaszczony przez białych, i zdefiniowali go na nowo, tym razem w ramach własnego dyskursu, chociażby gloryfikując i heroizując typ Czarnego Bydlaka (Brutal Black Buck). Stopniowo zaczęli się też pojawiać bohaterowie, także pierwszoplanowi, których przynależność rasowa była do pewnego stopnia neutralna, a ewentualne zaznaczanie bądź podkreślanie ich zaplecza kulturowego było jedynie koniecznym elementem budowania postaci. Przykładem może być *They Call Me MISTER Tibbs!* (reż. Gordon Douglas, 1970) z Sidneyem Poitier w roli tytułowej. W przeciwieństwie do obrazów z jego udziałem powstających we wcześniejszych dekadach – w tym *W upalną noc*, gdzie wcielał się w tego samego bohatera¹³ – fakt, że detektyw Tibbs jest czarny, zostaje tu całkowicie pozbawiony znaczenia.

W latach 50. i 60. filmy z Poitierem i Belafonte koncentrowały się jednak prawie wyłącznie na rasie, czemu była podporządkowana ich cała diegeza, struktura

i narracją, by wspomnieć tylko *Bez wyjścia* (*No Way Out*, reż. Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Ucieczkę w kajdanach* (*The Defiant Ones*, reż. Stanley Kramer, 1958), *Rodzynka w słońcu*, *W cieniu dobrego drzewa* (*The Patch of Blue*, reż. Guy Greek, 1965) bądź *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* (*Guess Who's Coming to Dinner*, reż. Stanley Kramer, 1967). Zdarzało się wręcz, że fabuły te były pretekstowe (co bynajmniej nie musiało się przekładać na obniżenie jakości, czasem wręcz przeciwnie), chociażby w – skądinąd znakomitym – kryminale *W upalną noc*, apokaliptycznym filmie *science fiction* zatytułowanym *Świat, ciało i szatan* bądź *heist movie* w reżyserii Roberta Wise'a, czyli *Odds Against Tomorrow* (1959).

Różnie przebiegające kariery Poitiera i Belafonte w naturalny sposób zbiegły się z falą walk o prawa człowieka w latach 60. Belafonte był zresztą aktywnym działaczem oraz ikoną ruchu, w który angażował się również, choć nie tak intensywnie, Poitier, wzmacniając swą popularność. Dlatego tak samo istotne jak to, co na ekranie, było to, co poza nim – zarówno Oscar dla Poitiera, jak i problemy, które musiał pokonać Otto Preminger, chcąc przenieść na ekran *Czarną Carmen*, Broadwayowski przebój z jednolitą rasowo obsadą. Filmy, zwłaszcza te z udziałem Poitiera, nie były już bowiem pojedynczymi próbami i wyjątkami (jak wcześniej np. *Dusze czarnych* /*Hallelujah!*, reż. King Vidor, 1929/ bądź *Intruz* /*Intruder in the Dust*, reż. Clarence Brown, 1949/¹⁴), ale zaczynały się wpisywać w szerszy nurt refleksji w kinie amerykańskim, wkrótce obejmujący także inne mniejszości, przede wszystkim Indian w tzw. westernach wietnamskich. Co istotne, produkcje z Poitierem i Belafonte, rozpatrywane łącznie, obrazują nie tylko samą walkę z dyskryminacją, ale też tarcia wewnątrz grupy dyskryminowanej, trudności wynikające z reprezentowania inności, negocjowania tożsamości na przecięciu licznych nakładających się na siebie podziałów, nie tylko rasowych. Chociaż akcja większości filmów z udziałem obu aktorów toczy się w Stanach Zjednoczonych, coś takiego jak „kultura amerykańska” (rozumiana jako homogeniczny zbiór podzielanych przez wszystkich wartości, działań, obyczajów, artefaktów kultury, wydarzeń zapisanych w pamięci zbiorowej) oczywiście w nich nie istnieje – nawet jako nieco sztuczny, ideologiczny twór, którego źródłem niekoniecznie byłaby rzeczywistość i empiria, ale który mógłby znaleźć miejsce w kinematografii klasycznej dążącej do jednolitości i przezroczystości.

Oglądając takie dzieła, jak chociażby *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* i *Odds Against Tomorrow*, można dostrzec nie tylko antagonizmmy kulturowe między postaciami białymi a czarnymi, symbolizującymi rzecz jasna większe zbiorowości, ale też sprzeczne postawy samych Afroamerykanów. Filmy te tematyzują nie tylko multikulturowość obecną oraz problematyczną zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz grupy, ale także międzykulturowość będącą udziałem bohaterów granych przez Poitiera i Belafonte. Są oni zmuszeni do funkcjonowania tak wśród „swoich”, jak i – najczęściej wrogich im – „obcych”, białych. Jednocześnie w większości filmów to oni sami są „innymi”. Ponadto, mimo że biali bohaterowie często reprezentują spektrum postaw i różne stopnie na skali tolerancji, to dużo ważniejsze wydaje się zróżnicowanie poglądów i działań postaci czarnoskórych. Oczywiście założenie, jakoby emocje bohaterów bądź strategię grup walczących o prawa obywatelskie były jednolite tylko ze względu na kolor skóry łączący działaczy (protestujących), nie ma najmniejszego sensu. Niemniej pokazywanie chwilami radykalnie sprzecznych postaw reprezentowanych przez przedstawicieli ciemno-

nej mniejszości – w kinie hollywoodzkim, które albo jeszcze podlega, albo wciąż pamięta rasistowskie ograniczenia kodeksu Haysa, a w dodatku jest realizowane przez białych twórców – wydaje się warte uwagi, a z pewnością było w tamtym czasie *novum*. Staje się to jasne, zwłaszcza gdy analizie poddamy nie tylko najczęściej przywoływanego w tym kontekście Sidneya Poitier, ale i Harry'ego Belafonte.

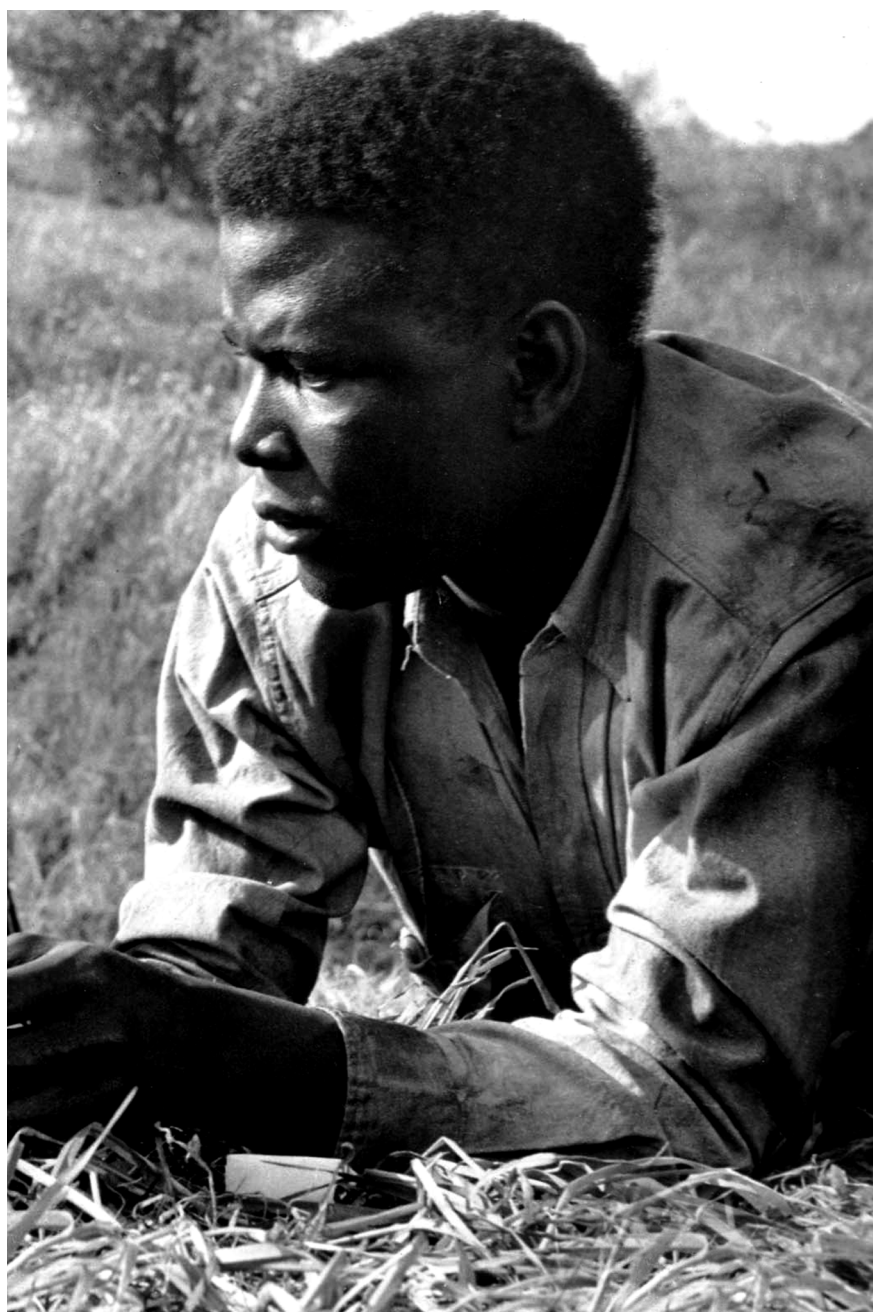
Choć obaj, a szczególnie Poitier, grali jednak dość zróżnicowane postacie, to do dziś utożsamiani są z nowymi typami. Poitier stał się więc symbolem asymilacji¹⁵, czasem traktowanym wręcz jako kolejne wcielenie Wuja Toma¹⁶. Natomiast Belafonte jest często utożsamiany z postawą łączącą dumę właściwą Poitierowi z artykułowanym gniewem i agresją (często fizyczną) otwarcie wymierzoną przeciw białym. Oczywiście wrogość mniejszości wobec białych nie była w kinie niczym nowym, jeśli wspomnimy chociażby nieprzebraną liczbę westernów, ale w *Wyspie w słońcu*, *Świat, ciało i szatan* i *Odds Against Tomorrow* była ona zindywidualizowana, uzasadniona kontekstem społecznym i działaniami antagonistów, a także ukazana jako postawa, do której postaci mają pełne prawo. Działanie to nie podlegało też karze – nawet jeśli w finale *Odds Against Tomorrow* bohater ginął, to jego śmierć nie miała charakteru symbolicznej sankcji, tak często stosowanej przecież w kinie amerykańskim (doskonałym przykładem mogą być melodramaty bądź *film noir*). Oczywiście taki podział na typy postaw reprezentowane przez obu aktorów jest uproszczony, choć może niekoniecznie w stosunku do Belafonte, który w latach 50. i 60. zagrał tylko w pięciu filmach (oprócz wymienionych było to jeszcze debiutanckie *Bright Road* Geralda Meyera /1953/). Kolejny raz aktor pojawił się na ekranie w 1970 r. (w ciągu tej dekady nie występował też w telewizji, skupiając się na karierze piosenkarza), a przerwę tę przypisuje się właśnie jego filmowemu *emploi*, które zresztą sam świadomie i celowo kształtował. Sam fakt dopuszczenia na ekrany kontrowersyjnych (były wszak lata 50.) *Świat, ciało i szatan* i *Odds Against Tomorrow* mógł wynikać z tego, że były one niezależne, a współprodukowała je założona przez Belafonte wytwórnia HarBel. Podwójna rola (aktora i producenta) oczywiście nie pozostała bez wpływu na dość bezkompromisowy wydzźwięk wspomnianych obrazów, Belafonte znany był bowiem z nieustępliwości w ukazywaniu kwestii rasowych¹⁷.

Asymilacja

Długa i wbrew utartym opiniom zróżnicowana kariera Sidneya Poitier rozpoczęła się w 1949 r., gdy został obsadzony przez Josepha L. Mankiewicza w *Bez wyjścia*, dramacie społecznym opowiadającym o młodym lekarzu, Lutherze Brooksie, niesłusznie posądzonym o błąd w sztuce, a wręcz o zabicie pacjenta. Debiut filmowy naznaczył w dużej mierze zarówno przebieg dalszej kariery aktora, jak i jego gwiazdorską personę, wspomniany typ postaci, z którym do dziś jest utożsamiany. Sama intryga nie jest tu bowiem tak istotna jak to, że owego lekarza grał właśnie Poitier, a oskarżenie zostało rzucone przez pełnego uprzedzeń, brutalnego rasistę Raya Biddle'a (w tej roli Richard Widmark), niemogącego znieść faktu, że jego brat (Harry Bellaver) jest leczony przez czarnoskórego. Problem nietolerancji, przybierającej formę przemocy wykraczającej poza relację Biddle – Brooks, przeradza się w zamieszki rasowe w całym mieście, antagonizując dzielnice białych i czarnoskórych, co prowadzi do finału pełnego napięcia. Najważniejsza i najbar-



Ucieczka w kajdanach, reż. Stanley Kramer (1958)



Uciezka w kajdanach, reż. Stanley Kramer (1958)

dziej obciążona znaczeniami jest jednak postawa doktora. Tu bowiem Poitier po raz pierwszy stworzył *bohatera ery integracji*¹⁸ – postać postrzeganą jako wprawdzie przystojna, ale jednak *aseksualna*¹⁹, *niestanowiąca zagrożenia (dla białych)*, *a nawet pożyteczna, omalże służalczą (wobec interesów białej społeczności)*²⁰. Doktor Brooks dostosowuje się więc do wymogów „lepszego”, białego świata, a jednocześnie zna swą wartość, jest dumny, wytrwały i dzięki temu awansuje we wrogim mu otoczeniu²¹. Wydaje się, że naturalną konsekwencją tych cech jest jego niezachwiana umiejętność panowania nad sobą, pewna łagodność, powodująca, że niezależnie od skali i natężenia konfliktu bohater nigdy nie ucieka się do agresji, a w razie czego potrafi się wycofać, zachowując godność – co było zresztą uwiarygodnione przekonującą i pozbawioną manieryzmów grą aktora.

Najważniejszym elementem współtworzącym ten typ postaci – ugruntowany później w takich filmach, jak *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* i *Nauczyciel z przedmieścia* (*To Sir, With Love*, reż. James Clavell, 1967) – był jednak sposób jej funkcjonowania w białej społeczności, w filmach ukazywanej jako niechętna bądź nieufna. Jeszcze w 1957 r. w *Na skraju miasta* jawny konflikt z białym antagonistą (choć reżyser nie pozostawia wątpliwości, po czyjej stronie leży racja), zwieńczony pojedynkiem na haki (narzędzie pracy bohaterów – akcja toczy się w przeladowni portowej), kończy się tragicznie dla Tommy’ego Tylera granego przez Poitiera. Co znaczące, ginie on od ciosu w plecy, gdy odmawiając ostatecznego aktu przemocy, jakim byłoby zabicie przeciwnika, wycofuje się z walki; jego śmierć jest też aktem poświęcenia za życie przyjaciela, białego Axela (John Cassavetes). Większość bohaterów w dorobku Poitiera nigdy bowiem nie zwracała się aktywnie przeciw dominującej białej kulturze, nie zagrażała systemowi, odmawiała uciekania się do przemocy w sytuacjach konfliktowych, rezygnując z niej bądź się jej przeciwstawiając (jak w *Szkolnej dżungli*), nawet w sytuacji bez wyjścia, jak w filmie pod tym właśnie tytułem, gdzie doktor Brooks, kierując się kodem etycznym i zawodowym, stara się w finale uratować życie przestępcy, który chwilę wcześniej go postrzelił. Ugodowość, układność, dobre, często wręcz nieskazitelne manieri, wykształcenie, inteligencja, szlachetność i opiekuńczość (jak w *Cieniu dobrego drzewa*, gdzie w relacji z młodą, zagubioną i potrzebującą pomocy białą dziewczyną instynkt ojcowski zwycięża z rodzącą się miłością) sprawiały, że ta fabularna konstrukcja *świętego z hebanu*²² okazała się *perfekcyjnym ucieleśnieniem marzeń białych liberalów*²³. Zapewne była też jedynym rodzajem „innego” dającym się zaakceptować przez białą społeczność w kontekście równych praw i integracji. Należy pamiętać, że taka konserwatywna konstrukcja doskonale pasowała również do formacji kina klasycznego, które w latach 50. przeżywało swój złoty okres.

Także dlatego finał *Rodzinka w słońcu*, adaptacji sztuki Lorraine Hansberry, podobnie jak zakończenia *Bez wyjścia* i *Na skraju miasta*, sugeruje gotowość pewnego męczeństwa w imię zdobycia owej akceptacji. Tu czarna rodzina głównego bohatera, Waltera Lee, przeprowadza się do lepszej, czyli „białej” dzielnicy domków jednorodzinnych, i to mimo niechęci demonstrowanej przez nową społeczność. Jest ona motywowana przekonaniem, że każdy czuje się najlepiej wśród ludzi podobnych sobie pod każdym względem, a inność może zaburzyć równowagę relacji społecznych oraz zniszczyć spójność kulturową konstruowaną na zasadzie absolutnej homogeniczności. Choć trudne marzenia o takim życiu, jakie prowadzi biała klasa średnia, zostają w finale zrealizowane, to przez cały film są pokazywane

ambiwalentnie, jako aspiracje narzucone przez dyskurs dominujący, jako cele, do których każdy powinien dążyć, ale których osiągnięcie może zostać systemowo odmówione określonym grupom. Co istotne, dla owych aspiracji właściwie brak przeciwwagi, a pojawiające się w filmie odwołania do kultury afrykańskiej nie stanowią równie silnego systemu mogącego pomóc w kształtowaniu i negocjowaniu tożsamości czarnych Amerykanów.

Paradoksalnie, nieco podobną wymowę ma finał *Paris Blues* (reż. Martin Ritt, 1961) podkreślający wartość własnej kultury i jej nieodzowność dla konstruowania tożsamości. Poitier i Paul Newman grają tu muzyków jazzowych żyjących i tworzących w Paryżu. Pod wpływem miłości do czarnej dziewczyny, Connie (Diahann Carroll), spędzającej we Francji wakacje, bohater Sidneya Poitiera, Eddie, wbrew sobie decyduje się wrócić do domu, do Ameryki, porzuć bezpieczne środowisko europejskie, gdzie nazwanie go „czarnym człowiekiem” nie jest rasistowską inwektywą i nie niesie żadnych konsekwencji. Eddie daje się jednak przekonać dziewczynie, że sobą może być tylko „u siebie” i że jest to warte wszelkich upokorzeń czekających za oceanem, od których wcześniej uciekał. Connie nie chodzi tu jednak wyłącznie o amerykański patriotyzm, ale też o skutki przebywania w miejscu – z jej punktu widzenia – kulturowo, a zwłaszcza rasowo neutralnym, o rozwój człowieka pozbawionego własnej grupy jako punktu odniesienia.

Postawa asymilacyjna kojarzona z Poitierem była też przyjmowana przez część czarnoskórych widzów jako wzór działań i uosobienie ich aspiracji społecznych. Jak zauważa Donald Bogle, w czasach, gdy zaczynała się rodzic czarna klasa średnia, a wielu Afroamerykanów migrowało na Północ, powiększając też swe wpływy polityczne, Poitier stał się ideałem cenionym przez obie rasy – *nienoszącym obciążeń kultury ani getta, ani Afryki, pozbawionym dialektu*²⁴. Właśnie w tych elementach tkwiła główna przyczyna (oprócz niewątpliwego wielkiego talentu) wyróżniającej się kariery Poitiera i sukcesu odniesionego w latach 50. Z drugiej strony aspekty *emploi* aktora odpowiadające za jego triumf – zwieńczony Oscarem za najlepszą rolę męską²⁵ – już w kolejnej dekadzie spowodowały zmęczenie tym typem postaci również dlatego, że straciła ona swoją społeczną istotność²⁶. Wprawdzie detektyw Tibbs z *W upalną noc* jest punktem przejścia między postawą integracyjną, promowaną i pożądaną w latach 50. i 60., a agresywnym (wizualnie i fabularnie) nurtem *blaxploitation* oraz pewnymi siebie i swego miejsca w świecie typami macho, takimi jak Coffin Ed Johnson (Raymond St. Jacques) i Gravedigger Jones (Godfrey Cambridge), znanymi z filmu *Cotton Comes to Harlem* (reż. Ossie James, 1970)²⁷, ale kręgi afroamerykańskich intelektualistów już pod koniec lat 60. wyrażały frustrację *bezpłciowymi, bezradnymi, asymilacyjnymi rolami* zbyt często ich zdaniem granymi przez Poitiera²⁸. Ed Guerrero przytacza cytat dotyczący „syndromu Poitiera” z eseju *Czemu biała Ameryka tak bardzo kocha Sidneya Poitiera?* napisanego w 1967 r.: *Grywał dobrych chłopców w absolutnie białym świecie, niemających żony, ukochanej, pomagających białemu człowiekowi rozwiązywać jego problemy*²⁹. Dla kwestii obrazowania Afroamerykanów na ekranie istotne było więc to, że w miejsce starych stereotypów pojawiły się nowe, wprawdzie pozytywne, ale nadal jednowymiarowe i wyjęte z rzeczywistego kontekstu społecznego³⁰, a także wpisane w fabuły realizowane przez białych twórców w ramach ich przywilejowanego dyskursu.

Nawet jeśli Poitier faktycznie we wszystkich filmach (jak chce Donald Bogle³¹), w których wystąpił w latach 50. i 60., grał poprawnie się wyrażających i konserwatywnie odzianych bohaterów odpowiadających standardom białej klasy średniej, a nawet wyższej (w *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* reprezentowanej przez postaci grane przez Katherine Hepburn i Spencera Tracy), to jednak nie można utożsamiać ich wszystkich z nową odsłoną Wuja Toma czy Dobrego Murzyna, tym razem obdarzonego już nie łagodną pokorą, lecz dobrocią pełną godności. Wprawdzie agresja – słowna bądź fizyczna – nie była jego domeną (przynajmniej nie wobec białych; w *Rodzyнку w słońcu* Walter rzuca się z pięściami na czarnego absztyfikanta siostry), ale w co najmniej kilku filmach jego postaci bynajmniej nie ograniczają się do *stania z boku i przyjmowania inwektyw*³² od białych.

Taki jest już Noah Cullen w *Ucieczki w kajdanach*, skazaniec skuty – w wyniku *poczucia humoru strażników*, jak się to wyjaśnia w filmie – z białym więźniem, Johnem (Tony Curtis), i reagujący na wszelkie objawy uprzedzeń rasowych zarówno w czasie rozpoczynającego akcję transportu więźniów, jak i tytułowej ucieczki. Film Kramera w całości – przez samą obecność dwóch fizycznie złączonych postaci – jest więc oparty na (początkowo wymuszonej) równowadze stanowiącej kontrapunkt do głównej kwestii, jaką jest nierówność w traktowaniu przedstawicieli poszczególnych ras funkcjonująca tu przede wszystkim jako narzędzie opisu i diagnozy kultury dominującej. Rasa pojawia się tu przede wszystkim jako temat rozmów, jednak wystarczy sam podniesiony do uniwersalnego poziomu opis życia i przestępstwa rzekomo popełnionego przez Noah, by nawet bez obecności takich słów, jak „dyskryminacja”, „rasizm” i „segregacja” stało się jasne, że są to elementy determinujące życie ludzi obu ras. Kramer dobitnie podkreśla to także w scenie, w której bohaterowie, przyłapani na kradzieży w małym miasteczku, stają w obliczu groźby linczu. John mówi wówczas: *Nie możecie mnie zlinczować, jestem biały*, po raz kolejny odwołując się do „prawd” obecnych w powszechnych (w miejscu akcji, czyli na amerykańskim Południu) przekonaniach i kulturze oraz w wynikających z nich praktykach społecznych.

Interesujące okazuje się zakończenie, w którym powraca zaburzona sceną niedozlego linczu sytuacja równowagi – tym razem już dobrowolnej, wynikającej z obustronnego przewyżczenia uprzedzeń i uznania wzajemnej równości (bohaterowie nie są już skuci łańcuchem). W finale pojawiają się bowiem dwa akty poświęcenia – inaczej niż w *Bez wyjścia* i *Na skraju miasta*, których zakończenia należały pod tym względem do jednostronnych. Najpierw John biegnie na mokradła, by ratować błądzącego po nich Noah, zamiast uciekać i skorzystać z pomocy zainteresowanej nim kobiety. Potem to Noah rezygnuje z wolności znajdującej się w wyciągnięciu ręki i wyskakuje z jadącego pociągu (co oznacza, że zostanie schwytyany), ponieważ musiałby odjechać nim sam – John nie jest w stanie go dogonić³³.

Postać w istotny sposób odbiegającą od wspomnianego typu Poitier zagrał też w kryminale *W upalną noc*. Wcielając się w detektywa Virgila Tibbsa³⁴, stworzonego przez pisarza Johna Balla, nadal jest wprawdzie wykształconym, inteligentnym profesjonalistą o nienagannych manierach, budzącym zaufanie każdego (w tym bogatej przedstawicielki białej klasy wyższej), stróżem prawa przewyższającym pod każdym względem białych policjantów, jednak energia i moc, którą wnosi do filmu, nie mają nic wspólnego z łagodnością i skłonnością do poświęcenia



Czarna Carmen, reż. Otto Preminger (1954)

jako cechami innych postaci z jego kariery. Nieprzypadkowo oczywiście na miejsce akcji zostało obrane amerykańskie Południe – granica stanu Mississippi – ostoja rasizmu i bigoterii, gdzie każdy Afroamerykanin jest z definicji nie tylko podejrzany, ale też może stać się ofiarą linczu. Dlatego Tibbs zostaje aresztowany pod zarzutem morderstwa, ale choć daje się doprowadzić na posterunek, w jego postawie nie ma ani pokory, ani lęku. Dominuje raczej narastający gniew związany z uprzedzeniem rasowym będącym jedynym powodem zatrzymania oraz z urażoną godnością osobistą. Tibbs – detektyw z Północy, ze stanu Pensylwania – od pierwszej sceny emanuje uzasadnionym (jak pokazuje rozwój akcji) poczuciem dumy, a także wyższości wobec otaczających go ludzi, w większości białych. Taki stosunek, właściwy człowiekowi z Północy, wykształconemu przedstawicielowi klasy średniej, daje się też wyczuć, gdy Tibbs pozwala sobie usłużyć czarnoskóremu lokajowi oraz gdy obserwuje czarnych zbieraczy bawełny.

W upalną noc to film, w którym rasa, pozostając głównym tematem w stopniu znacznie większym niż w innych dziełach z udziałem Poitiera, jest też elementem krzyżującym się z innymi podziałami (Tibbs jest zdystansowany wobec Afroamerykanów z innej klasy) oraz reprezentującym je (np. przepaść między Północą a Południem). Rasa staje się tu swego rodzaju papierkiem lakmusowym dla tych dwóch obszarów – znaczące i symptomatyczne na obu tych płaszczyznach jest chociażby to, że bohater zarabia tyle, ile *żaden czarny nie mógłby nawet mieć przy sobie* w Mississippi. Jest to też kwota przewyższająca dochody białych funkcjonariuszy, którzy go zatrzymują. W jednej z pierwszych scen padają też słynne słowa, które dały tytuł kolejnemu filmowi o Tibbsie. Określany mianem „chłopca” (*boy*), na Południu pogardliwie odnoszonym do czarnoskórych mężczyzn niezależnie od ich wieku, z wielką stanowczością, wymuszającą u niechętnych mu białych jeśli nie

szacunek, to na pewno respekt, oznajmia, że na Północy *nazywają go PAN Tibbs!* Biorąc pod uwagę czas realizacji i premiery filmu oraz fakt, że akcja toczy się w tym konkretnym stanie, elementy te nabierają oczywiście szerszego znaczenia.

O ile więc zasadą organizującą *Ucieczkę w kajdanach* było dążenie do równowagi i pewnego zrównywania bohaterów, niezależnie od odmiennych kultur, które ich ukształtowały (John marzy, by prowadzić styl życia włoskiego gangstera), o tyle *W upalną noc* jest oparte na wyraźnej wyższości jednej ze stron konfliktu rasowego i klasowego. Przewaga Tibbsa nie ogranicza się do większych zarobków; jest inteligentniejszy, bardziej spostrzegawczy i przenikliwy, ma lepsze maniery, mówi lepszą angielszczyzną. Gdy okazuje się, że w Pensylwanii jest najlepszym fachowcem w swej dziedzinie, z potencjalnego oskarżonego zmienia się w detektywa prowadzącego sprawę białego potentata zamordowanego w prowincjonalnym miasteczku. Lokalny szeryf (nagrodzony Oscarem Rod Steiger) prosi go więc o pomoc i przyznaje (choć niechętnie), że brak mu wiedzy i zdolności, by samodzielnie rozwiązać zagadkę morderstwa.

Wydaje się więc, że *W upalną noc* jest tym filmem z Poitierem, który jednak uderza w system i dominującą kulturę. Z jednej strony, jak wielu innych granych przez niego bohaterów, Tibbs zajmuje wysokie miejsce w hierarchii społecznej, które udaje mu się utrzymać także na Południu, choć przy pewnym wysiłku. Jego kompetencje i wartość zostają zatem uznane i potwierdzone. Z drugiej Tibbs podważa nieoficjalne, a więc znacznie silniejsze, bo zakorzenione w mentalności i obyczaju, struktury lokalnej społeczności, emblematyczne jednak dla całego systemu panującego na głębokim Południu Stanów Zjednoczonych. Przede wszystkim kwestionuje fachowość białych policjantów. Tym samym, już abstrahując od kwestii rasowych, człowiek z zewnątrz podaje w wątpliwość działania lokalnych funkcjonariuszy, co nabiera dodatkowego znaczenia w tak zwartej i zamkniętej społeczności, jak te prezentowane w prawie wszystkich filmach i serialach osadzonych w konserwatywnym pasie biblijnym, by wspomnieć tylko najnowsze produkcje: *Gangster (Lawless)*, reż. John Hillcoat, (2012), *Hatfields and McCoys* (reż. Kevin Reynolds, 2012) bądź serial *Justified. Bez przebaczenia (Justified)*, od 2010). Co więcej, nie ma tu mowy o „dobrym czarnym chłopaku pomagającym białemu mężczyźnie rozwiązać jego problem” ani o żadnym rodzaju poświęcenia. Wyraźnie zostaje zaznaczone, że Tibbsem powoduje ambicja i buta, nieodparta chęć udowodnienia swoich zdolności i inteligencji – nie tyle otaczającym go tępawym białym, ile sobie samemu. I nie po to, by uzasadnić bądź usprawiedliwić swą wysoką pozycję w hierarchii, ale by zaspokoić potrzeby swego – bynajmniej nie małego – ego.

Najbardziej znacząca w tym kontekście wydaje się słynna scena próby przesłuchania jednego z możliwych sprawców, lokalnego magnata – południowego arystokraty reprezentującego nie tylko typ plantatora z okresu antebellum (Larry Gates), ale i całą patriarchalną tradycję, mentalność i zasady Południa nadal organizujące życie mieszkańców. Oprócz bawelny hoduje on orchidee (tym razem własnymi rękami) i dając wyraz swym poglądom wprost, porównuje je do czarnoskórych ludzi, którzy jego zdaniem są niesamodzielnymi myślowo i potrzebują opieki dobrego białego pana, co przywołuje skojarzenia z jednym z uzasadnień niewolnictwa. Dlatego na pytanie Tibbsa o alibi na noc morderstwa mężczyzna odpowiada uderzeniem – policzkuje detektywa, który jednak natychmiast, wręcz odruchowo

odpowiada tym samym, doprowadzając upokorzonego Endicotta do łez. Widać tu więc wyraźne przejęcie, ewolucję także w przyzwoleniu – a wręcz oczekiwaniach społecznych – od czasów *Bez wyjścia*, gdzie doktor Brooks nie reaguje na splunięcie mu w twarz³⁵. W 1967 r. obraz czarnego mężczyzny aktywnie broniącego swej godności i uznającego się za co najmniej równego wszystkim innym mógł już zyskać akceptację, zwłaszcza w kontekście bieżących wydarzeń politycznych³⁶. *W upalną noc* cieszyło się powodzeniem u publiczności, żywo reagującej na postać bezkompromisowego detektywa, ale i uznaniem Akademii Filmowej. Obraz dostał siedem nominacji do Oscara (ale nie dla Poitiera), zwyciężając w pięciu kategoriach, w tym jako najlepszy film roku, pokonując *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad*. Osobną kwestią pozostaje oczywiście to, w jakim stopniu w ramach diegezy ów system i mentalność faktycznie zostały naruszone.

Gniew

W latach 50., dekadę wcześniej niż Virgil Tibbs dał publiczności satysfakcję płynącą z nienadstawiania drugiego policzka, łagodny, asymilacyjny typ reprezentowany przez Poitiera był uzupełniany przez postawę zawartą w *emploi* Harry'ego Belafonte, zaczynającego pracę w branży rozrywkowej od występów w teatrze i kariery piosenkarza. Zanim Belafonte powrócił na ekran (w 1970 r., po dziesięcioletniej przerwie i już bez znaczących sukcesów), zagrał w pięciu filmach, których osią także były kwestie rasowe i szersze różnice kulturowe. Krytyka ze strony afroamerykańskich komentatorów, jaka skupiła się na Sydneyu Poitier utożsamianym z rolami, które Hollywood miało mu do zaferowania, nie dotknęła wprawdzie Belafonte, jednak jego kariera filmowa nie rozwinęła się w porównywalnym stopniu. Jednym z powodów było zapewne to, że Poitier był znacznie bardziej utalentowany, a ponadto Belafonte nie grywał postaci, które mogłyby zyskać akceptację szerokiej publiczności, w latach 50. nadal w dużej mierze konserwatywnej. Paradoksalnie, dotyczyło to nawet roli Joe'ego w *Czarnej Carmen*, choć tu – ze względu na całkowicie czarną obsadę – nie było mowy o konfrontowaniu ras. Adaptacja broadwayowskiego musicalu opartego na operze Bizeta i opowiadaniu Prospera Mérimée okazała się jednak bardzo kontrowersyjna, zwłaszcza w oczach Josepha Brena stojącego na czele Urzędu Haysa. Problematyczna była nieukrywana seksualność obecna w nasyconych pożądaniem relacjach między bohaterami i w sposobie ich obrazowania. Brena szczególnie oburzał *język ciała postaci* [zwłaszcza Carmen] i *zamierzona prowokacyjność seksualna*³⁷. Co więcej, jeśli któryś z filmów z udziałem Belafonte mógł być oceniany jako wytwór rasistowskich stereotypów białego społeczeństwa, to właśnie ten, ze względu na *akcentowanie przez Premingera przekonani o rozbuchanej seksualności czarnoskórych, przewyższających pod tym względem białych Anglo-Saksonów*³⁸. Analogiczna sytuacja dotyczyła później o pięć lat musicalu *Porgy i Bess* (*Porgy and Bess*, reż. Otto Preminger, 1959) z Dorothy Dandridge i Sidneyem Poitier. Film ten również opierał się na lekliwej fascynacji białych inną kulturą, a także na stereotypach rasowych dotyczących rzekomo brutalności, skłonności do hazardu, rozwiązłości i niemoralności Afroamerykanów. Poitier uważał zresztą rolę żebraka i hazardzisty Porgy'ego, którą początkowo odrzucił, za mdłą i bezbarwną³⁹.



Wyspa w słońcu, reż. Robert Rossen (1957)

Charakterystyczne, że zanim propozycja występu w filmie *Porgy i Bess* trafiła do Poitiera, Preminger zaproponował ją Harry'emu Belafonte, chcąc nawiązać kolejną po *Czarnej Carmen* współpracę z artystą. Ten jednak powiedział, że *nigdy nie przyjmie roli, w której musiałby grać na kolanach*⁴⁰, namawiał też Dorothy Dandridge, by zrezygnowała z wcielenia się w Bess. Postaci, które Belafonte stworzył w swych najważniejszych filmach tamtego okresu, ale i całej swej kariery (w *Odds Against Tomorrow*, *Świat, ciało i szatan*, ale też w mniej interesującej *Wyspie w słońcu*), odbiegały od typu stworzonego przez Poitiera co najmniej pod dwoma względami. Przede wszystkim, jak już wspomniałam, były nastawione antagonistycznie do białych bohaterów i okazywały to w relacjach osobistych i oficjalnych (postać z *Wyspy w słońcu* jest politykiem walczącym o stanowisko oraz o prawa czarnej społeczności na Karaibach). Jednocześnie zarówno David Boyeur (*Wyspa w słońcu*), jak i Ralph Burton (*Świat, ciało i szatan*) są uczuciowo związani z białymi kobietami. Wprawdzie nie jest im dane nawet pocałować swych partnerek – w *Wyspie w słońcu* cięcie następuje zawsze w odpowiednim momencie – ale sam fakt miłości i erotycznego napięcia nie ulega wątpliwości. Cały film, mający konserwatywną wymowę, jest zresztą poświęcony konsekwencjom związków międzyrasowych. Odwołuje się przy tym do typu Tragicznego Mulata, ponieważ potomkowie prominentnej rodziny (rodzeństwo grane przez Jamesa Masona i Joan Collins) dowiadują się, że w ich żyłach płynie „czarna” krew. Dziewczyna jest gotowa zerwać zaręczyny, nie chcąc rujnować życia szanowanemu narzeczonemu, a mężczyzna przestaje dostrzegać sens w życiu. Warto też zauważyć, że film Rossena, pokazując równoległe dwa inne związki międzyrasowe, zawiera potwierdzoną w licznych badaniach amerykańskich obserwację dotyczącą przyzwolenia społecznego – Margot grana przez Dorothy Dandridge wyjeżdża do Londynu wraz

z białym narzeczonym. Natomiast David rozstaje się z Mavis, zdając sobie sprawę, jak ich małżeństwo postrzegano by wszędzie poza Karaibami. Z kolei na wyspie, na której bohater reprezentuje interesy czarnej społeczności, wybranie białej partnerki byłoby traktowane jako zdrada własnej grupy.

Podobne ograniczenia dostrzegane w kulturze i zakorzenionych w niej przekonaniach związanych z wieloma płaszczyznami hierarchii społecznej (z rasą i płcią) stanowią oś najbardziej chyba interesującego filmu w dorobku Belafonte, czyli postapokaliptycznego *Świat, ciało i szatan*. Jak wspomniałam, był on produkowany w założonej przez aktora wytwórni HarBel, a czarna społeczność łączyła z nią wielkie nadzieje na filmy, które *wychodziłyby poza stworzony przez Poitiera wzorzec postaci lojalnego i pomocnego wobec białych Afroamerykanina*⁴¹.

Swoją tematyką – zagładą ludzkości – *Świat, ciało i szatan* wpisuje się w popularny nurt filmów *science fiction* realizowanych w latach 50. w Ameryce. Najczęściej pokazywały one inwazję obcych, jednak MacDougall i Belafonte zdecydowali się na poważne i możliwie realistyczne potraktowanie tematu zagłady nuklearnej, choć wydźwięk filmu jest oczywiście metaforyczny. Akcja toczy się w Nowym Jorku po katastrofie, w wyniku której zginęli – wręcz wyparowali – wszyscy ludzie. Jedynym, który przetrwał, jest Ralph – górnik przebywający pod ziemią podczas wybuchu. Przez znaczną część filmu Harry Belafonte jest więc na ekranie sam, przemierzając wyludnione przestrzenie Manhattanu. I choć w wielkim mieście, a być może na całym świecie został tylko on, nadal nie wchodzi do opustoszałych, eleganckich domów, których biali właściciele nigdy nie zaprosiliby go do środka – a przynajmniej nie jako gościa, nie przez drzwi frontowe. Nie je też pozostawionego w nich jedzenia – woli rozpalić ognisko na ulicy i żywić się znalezionymi konserwami. Może już nie ma ludzi, ale reguły, a zwłaszcza podziały przez nich ustanowione są wieczne, nieodwracalnie wdrukowane w świadomość głównego bohatera, co sprawia, że w filmie *Świat, ciało i szatan* opowieść o kulturze i jej mechanizmach wysuwa się na plan pierwszy.

Owe reguły i mechanizmy nie pozwalają też na zrealizowanie wzoru fabuły narzucającego się w momencie wprowadzenia kolejnej postaci, którą jest Sarah. Choć kobieta jest wyraźnie zauroczona Ralphem, szanse na ich związek są niewielkie, ponieważ ona jest biała, co buduje między bohaterami barierę, zdawałoby się, nie do pokonania. Paradoksalnie, to nie Sarah podtrzymuje dystans rodem z minionego świata, lecz Ralph, który nalega, by zamieszkali w oddzielnych hotelach, bo – jak na wpuł ironicznie stwierdza – *ludzie mogliby mówić*. Ralph, choć samodzielny i inteligentny, jest więc ofiarą społeczeństwa i procesu socjalizacji, nawet po jego unicestwieniu. Z kolei Sarah, choć różnica rasowa nie jest dla niej problemem, pod wieloma względami okazuje się produktem systemu, który ją ukształtował, jego emanacją. Pewne zinternalizowane przekonania, wręcz frazy są dla niej naturalne, wypowiada je bezrefleksyjnie, jak deklarację swej niepodległości: *Skończyłam dwadzieścia jeden lat, jestem biała*, co rzecz jasna sugeruje, że wolno jej więcej niż tym, którzy mają mniej lat i biali nie są. Uprzedzenia zakorzenione w kulturze, przejawiające się chociażby w języku (w pozbawionych złych intencji, ale też bezrefleksyjnie wypowiedzianych słowach), są też pokazane między innymi w *Ucieczce w kajdanach*. Joe nieustannie używa bowiem określenia *boy*, jednocześnie zwracając uwagę na różne wyrazy, które dotyczą jego samego. Również słynna, przywołana wyżej kwestia: *Nazy-*

wają mnie PAN Tibbs! jest odpowiedzią na wołanie do bohatera *boy*, choć w tym wypadku jest to ukazane nie tylko jako automatyzm językowy zakorzeniony w kulturze, ale także jako celowa obraza, gdy rasa staje się elementem ambicio-nalnych rozgrywek między policjantami.

Podobnie jak w *Wyspie w słońcu*, także w filmie MacDougalla biała kobieta jest tabu, w czasie realizacji filmu wciąż pilnie strzeżonym wprowadzie już nie przez kodeks Haysa, ale przez społeczne oczekiwania (Belafonte znalazł je z własnego doświadczenia – w 1957 r. poślubił bowiem białą aktorkę i tancerkę, Julie Robinson, co spowodowało liczne ataki na nich oboje). W *Świat, ciało i szatan* napięcie narastające między postaciami zostaje więc skanalizowane w sugestywnej i symbolicznej scenie, w której Ralph obcina dziewczynie włosy. Swoją olbrzymią frustrację musi wyładować w inny sposób – przez agresję skierowaną przeciwko białym, gniew zaktualizowany w gwałtownych czynach. Słynna stała się scena, w której bohater wyrzuca z okna wieżowca manekina – rzecz jasna białego. Co oczywiste, swą wściekłość przenosi też na kolejnego ocalałego, aroganckiego Bensona (Mel Ferrer), którego zachowanie (tak jak pozostali, wciąż odwołuje się do wyuczonego zestawu działań i przekonań) zmierza do przywrócenia relacji rasowych opartych na nierówności i jest skrajnie patriarchalne. Mężczyzna sięga po Sarah, jakby była należną mu własnością. Ambiwalentny finał, w którym troje bohaterów trzymając się za ręce przemierza Nowy Jork w poszukiwaniu innych ocalałych, poprzedzony pojedynkiem na ulicach miasta, był jednak wynikiem kompromisu, a w oczach Belafonte stał się *jednym z najgorszych doświadczeń życiowych*⁴².

Wydaje się, że zakończenie *Odds Against Tomorrow*, drugiego filmu najważniejszego w karierze aktora, nie było już koncesją na rzecz dominującej kultury. Schemat gatunkowy (*heist movie*) tu także jest pretekstem do budowania przepełnionej intensywnymi emocjami opowieści o rasie. W napadzie planowanym przez Dave'a Burke'a (Ed Begley) ma wziąć udział jeszcze dwóch pomocników: czarnoskóry muzyk Johnny (Belafonte) i agresywny rasista Earle (Robert Ryan). Napięcie narastające między tymi postaciami kilkakrotnie staje się przyczyną mniejszych, ale gwałtownych spięć, aż w końcu znajduje ujście w finale. Napad nie udaje się z powodu uprzedzeń Earle'a⁴³, a jego sprawcy zamiast się ratować kierują się przeciwko sobie, co prowadzi ich do śmierci. Nieco dydaktyczną, ale mocną wymowę ma samo zakończenie – ponieważ zginęli w wybuchu, nie sposób odróżnić ciał. Film wieńczy zatem pytanie policjanta: *Ale który jest który?* W ten sposób typowe dla *heist movie* działanie fatum powodującego klęskę bohaterów zostaje zastąpione rasowym zaślepieniem i nienawiścią – ludzie sami kierują swymi czynami, opierając się na wzorcach zaczerpniętych z otaczającej ich kultury i podług słabości własnego charakteru.

Postaci grane przez Belafonte zatem nie tylko nie nadstawiają drugiego policzka, ale jako pierwsze uciekają się do przemocy – symbolicznie (jak w scenie z manekinem), ale też faktycznie. W *Odds Against Tomorrow* Earle przez większość czasu ogranicza się do agresji słownej, ale w finale zostaje zaatakowany przez Johnny'ego, który w końcu rzuca się na niego z pięściami.

* * *

Dobrym podsumowaniem aktywności Sidneya Poitier i Harry'ego Belafonte w kinie amerykańskim lat 50. (a Poitiera także lat 60.) oraz stopnia akceptacji dla

obecności Afroamerykanów na ekranie jest przyjrzenie się przebiegowi ich kariery. Poitier odnosił sukcesy za sukcesem, a szczyt jego popularności przypadł na samą końcówkę lat 60., czyli moment, w którym też najintensywniej atakowano jego gwiazdorską personę (choćby w związku z premierą *Zgadnij, kto przyjdzie na obiad*). Mimo że był krytykowany za grywanie akceptowalnych czarnych, jego ekranowa obecność pomogła przygotować białą publiczność zarówno na integrację, jak i na wyłącznie „czarne” filmy⁴⁴, choćby popularny już w kolejnej dekadzie nurt *blaxploitation*. Tymczasem kinowa kariera Harry’ego Belafonte uległa zahamowaniu, co było związane przede wszystkim z typem postaci, który stworzył: bohaterem agresywnym, dumnym i nacechowanym erotycznie, którego nie akceptowała dominująca wówczas grupa odbiorców. Nie chodziło wprawdzie o personalny ostracyzm⁴⁵, ale o to, że nie oferowano mu scenariuszy, które by go ciekawiły i miały w jego oczach znaczenie, także polityczne. Nieobecność Belafonte miała więc przyczynę w specyfice dominującej kultury i charakterze niego-dzącego się na kompromisy i wybrednego aktora. Odżegnując się od ekranowego typu Poitiera, Belafonte odmówił przyjęcia roli w *Polnych liliach*, która temu pierwszemu przyniosła Oscara, i nie bez racji zauważył, że Homer *nic nie oferuje (...), nikogo nie całuje, nikogo nie dotyka, nie ma kultury, nie ma historii, nie ma nic*⁴⁶, a samą fabułę określił jako *niezagrożającą kulturze*. Rzeczywiście, w dorobku obu aktorów z omawianego okresu tylko w *Polnych liliach* można dopatrzeć się obecności „kultury amerykańskiej” (zestawionej z europejską za sprawą bohaterki żeńskiej, grupy zakonnic), która jednak zostaje wyjąłowiona ze wszystkiego, co mogłoby ją uczynić podatną na refleksję bądź zróznicować.

W przeciwieństwie do Sidneya Poitier, Belafonte *mógł sobie jednak pozwolić na dyskryminację* [przez przemysł filmowy – P. W.], *ponieważ był niezwykle popularnym piosenkarzem i dlatego mógł konsekwentnie wierzyć, że filmy powinny prowokować, a nie pocieszać*⁴⁷. Obaj do dziś cieszą się statusem legend amerykańskiego kina i rozrywki, będąc jednocześnie symbolami negocjacji i walki o swobody oraz prawa obywatelskie, a także własną tożsamość konstruowaną na granicy kultur.

PATRYCJA WŁODEK

¹ W. J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, PIW, Warszawa 2008, s. 48.

² Tamże, s. 53.

³ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 50.

⁴ W. J. Burszta, dz. cyt., s. 52.

⁵ Tamże.

⁶ L. J. Leff, J. L. Simmons, *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code*, Lexington 2001, s. 288. Przepis ten wykreślono w 1954 r.

⁷ Por. D. Bordwell, J. Steiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2005.

⁸ Por. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmo-*

wych, Rabid, Kraków 2001. Melodramatem w kostiumie westernowym jest też *Pojedynek w słońcu*.

⁹ Przed Poitierem Oscara – ale honorowego – otrzymał w 1947 r. James Bascett za *Pieśń Południa* (*Song of the South*, reż. Harve Foster, Wilfred Jackson, 1946).

¹⁰ Por. np. D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001; J. Kołodziejczyk, *Twarze barbarzyńcy. Stereotypy czarnych w kinie hollywoodzkim*, „Kino” 1996, nr 12.

¹¹ Np. archetypiczna Czarna Niania, czyli Mammmy w *Przemiętło z wiatrem* Margaret Mitchell czy Joe Christmas, *Tragiczny Mulat ze Światłości* w *sierpniu* Williama Faulknera.

- ¹² D. Bogle, dz. cyt., s. 166, 167.
- ¹³ W tym filmie pada wielce znacząca kwestia: *Nazywają mnie PAN Tibbs*.
- ¹⁴ Film jest adaptacją powieści Williama Faulknera pod tym samym tytułem.
- ¹⁵ Por. np. E. Quinn, P. Krämer, *Blaxploitation, w: Contemporary American Cinema*, red. L. R. Williams, M. Hammond, Open University Press, London – Boston 2006, s. 184.
- ¹⁶ J. Kolodziejczyk, dz. cyt. s. 18.
- ¹⁷ Por. np. film dokumentalny *Sing Your Song* (reż. Susane Rostock, 2011).
- ¹⁸ D. Bogle, dz. cyt., s. 175.
- ¹⁹ Ed Guerrero pisze wręcz o *kastracji Poitiera przez przemysł kinematograficzny* (E. Guerrero, *Framing Blackness. The African American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia 1993, s. 72).
- ²⁰ E. Quinn, P. Krämer, dz. cyt., s. 184.
- ²¹ Kwestia rasowego predeterminizmu możliwych ścieżek zawodowych została poruszona w późniejszej o pięć lat *Szkolnej dżungli*, gdzie bohater grany przez Poitiera uważa za naturalne, że komuś takiemu jak on jest pisana ciężka praca fizyczna, niezależnie od zdolności i aspiracji.
- ²² E. Guerrero, dz. cyt., s. 72.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ D. Bogle, dz. cyt., s. 176.
- ²⁵ Poitier był też pierwszym czarnoskórym aktorem, który dostał nagrodę na międzynarodowym festiwalu – był to Srebrny Niedźwiedź w Berlinie za rolę w *Polnych liliach*.
- ²⁶ Nie zmieniło to jednak faktu, że pod koniec lat 60. Poitier był najlepiej opłacanym aktorem świata oraz zwycięzcą plebiscytu (w 1967 r.) na najpopularniejszą gwiazdę (zdetronizował Julie Andrews); por. P. Monaco, *The Sixties. 1960-1969* (seria *History of the American Cinema*, t. 8), Charles Scribner's Sons, New York 2001, s. 150-151.
- ²⁷ Oczywiście to również – jak wcześniej kino integracyjne – była grupa filmów odpowiadająca na zapotrzebowanie odbiorców w danym momencie przemian w relacjach panujących w Stanach Zjednoczonych, nowa fantazja filmowa, niekoniecznie związana (a najczęściej niezwiązana) z rzeczywistym kontekstem społecznym.
- ²⁸ Por. E. Guerrero, dz. cyt. s. 72-73.
- ²⁹ Tamże, s. 73.
- ³⁰ Tamże, s. 72.
- ³¹ D. Bogle, dz. cyt., s. 175.
- ³² Tamże, s. 176.
- ³³ Co jednak istotne, finał ten został zupełnie inaczej odebrany przez ówczesną afroamerykańską publiczność, której duża część z tego właśnie powodu odrzuciła film (por. D. Bogle, dz. cyt. s. 182-183).
- ³⁴ Tibbs pojawił się w serii siedmiu powieści zapoczątkowanych przez *W upalną noc*. Sidney Poitier zagrał go w trzech filmach: *W upalną noc*, *They Call Me MISTER Tibbs!* oraz w *Organizacji* (*The Organization*, reż. Don Bedford, 1971).
- ³⁵ Według biografą aktora Poitier pamięta, że sam domagał się zmian w scenariuszu, w którym Tibbs *nadstawia drugi policzek*, choć wersja z uderzeniem Endicotta znalazła się w drugiej, poprawionej wersji gotowej jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć (por. A. Goudsouzian, *Sidney Poitier. Man, Actor, Icon*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill – London 2004, s. 264).
- ³⁶ Chodzi m.in. o wydarzenia z Mississippi z 1964 r. Ku Klux Klan zamordował wówczas trzech aktywistów walki o prawa człowieka. Śledztwo FBI nosiło kryptonim Miburn, skrót od „Mississippi Burning”, który dał też tytuł opowiadającemu o tych zajściach filmowi Alana Parkera *Mississippi w ogniu* (1988). Po tych wydarzeniach do Mississippi pojechali Belafonte i Poitier, jako kurierzy, by przekazać aktywistom Lata Wolności (Summer of Freedom/Mississippi Summer Project) sto tysięcy dolarów (por. *Sing Your Song*, dz. cyt.).
- ³⁷ F. Hirsch, *Otto Preminger. The Man Who Would Be King*, Alfred A. Knopf, New York 2007, s. 212.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ E. Guerrero, dz. cyt., s. 73.
- ⁴⁰ A. Goudsouzian, dz. cyt., s. 149.
- ⁴¹ Tamże, s. 180.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Choć plan zakładał, że to Johnny będzie prowadził auto, którym bohaterowie mieli uciec z miejsca napadu, Earle nie oddaje mu kluczyków.
- ⁴⁴ P. Monaco, dz. cyt., s. 151.
- ⁴⁵ Ze względu na to, że Belafonte był aktywistą ruchu walczącego o prawa obywatelskie, stał się przedmiotem inwigilacji FBI, miał również problemy z HUAC (por. *Sing Your Song*, dz. cyt.).
- ⁴⁶ A. Goudsouzian, dz. cyt., s. 206.
- ⁴⁷ Tamże.