

Mirosław Przyłipiak

Walka o prawa ludności murzyńskiej w USA w optyce kina bezpośredniego : przypadek "The Children Were Watching"

Panoptikum nr 7 (14), 147-162

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mirostław Przylipiak

Walka o prawa ludności murzyńskiej w USA w optyce kina bezpośredniego. Przypadek *The Children Were Watching*¹

Kinem bezpośrednim [*direct cinema*] nazywam najbardziej znany nurt kina dokumentalnego USA z lat sześćdziesiątych. Za jego początek powszechnie uznaje się film *Primary* zrealizowany w roku 1960, relacjonujący jeden epizod z kampanii prezydenckiej w USA z tamtego roku. Ustalenie daty końcowej, jak zresztą w wypadku większości filmowych periodyzacji, jest trudniejsze i musi być decyzją po części przynajmniej arbitralną. Przyjmuję, że ostatnim filmem, stanowiącym zamknięcie i ukoronowanie nurtu kina bezpośredniego, jest *Gimme Shelter* z 1970 roku, relacjonujący dramatyczny koncert Rolling Stonesów w Kalifornii, podczas którego, jak pisała z emfazą prasa amerykańska, „umarły lata sześćdziesiąte”. Ruch kina bezpośredniego w swojej pierwszej fazie, do roku 1963, wiąże się z działalnością takich twórców jak Robert Drew, Richard Leacock, Albert i David Maysles, Gregory Shuker, James Lipscomb, Ryden Hope, Patricia Jaffe, skupionych wokół założonej przez Roberta Drewa firmy Drew Associates. W drugiej fazie obok tych twórców pojawiają się inni, z których najbardziej znani to Frederick Wiseman, Ed Pincus, Arthur Barron czy William Jersey.

W literaturze przedmiotu kino bezpośrednie funkcjonuje jako radykalny wariant filmowej *mimesis*. W dziesiątkach artykułów i opracowań powtarza się ten sam monotony opis. Oto w efekcie rozwoju technologicznego pojawiła się możliwość pełnego odzwierciedlenia rzeczywistości na ekranie. Szczególnie ważne było przy tym wynalezienie lekkiej, bezszmerowej kamery zsynchronizowanej z przenośnym magnetofonem. Mniej mówiono o drugim istotnym udogodnieniu – coraz większej czułości taśmy. Obydwa te czynniki doprowadziły do tego, że można było – po raz pierwszy w filmie dokumentalnym – rejestrować rzeczywistość (tj. dźwięki i obrazy) w sposób dyskretny, bez konieczności posługiwania się potężną aparaturą dźwiękową i oświetleniową. Zachowane dokumenty z tamtych czasów świadczą o tym, że nowy wynalazek i wyprowadzana z niego nowa estetyka wzbudziły wielkie poruszenie. Wydawało się, że ziścił się odwieczny sen ludzkości o *mimesis* totalnej, dającej możliwość, by użyć słów jednego z apologetów ruchu, „uchwycenia za pomocą przenośnego sprzętu filmowo-dźwiękowego życia, jakim ono jest naprawdę”².

Ważnym elementem samowiedzy kina bezpośredniego było przeświadczenie, iż filmy dokumentalne nie powinny widzom narzucać poglądu na rzeczywistość, lecz jedynie umożliwić widzowi samodzielne sformułowanie własnego stanowiska. Podczas głośnego w owym czasie spotkania w Lyonie, w marcu 1963 roku, na którym doszło do

konfrontacji przedstawicieli francuskiego *cinéma-vérité* z przedstawicielami amerykańskiego kina bezpośredniego, Robert Drew miał stwierdzić, że „filmy Roucha udzielają starannie przemyślanych odpowiedzi na pytania, my zaś próbujemy przedstawić świadectwo [evidence], aby widz sam wyrobił sobie zdanie”³. Richard Leacock zaś zwierzył się ze swojej niechęci do filmów, które narzucają widzom gotowy pogląd: „Kiedy czuję, że ktoś podpowiada mi odpowiedź, od razu ją odrzucam. Kontakt z filmem [...] nawiązuję wtedy, gdy zaczynam się czegoś samodzielnie dowiadywać – tak, jak z doświadczenia życiowego. Można zacząć się czegoś dowiadywać. Można połączyć sprawy we własnej głowie, posłużyć się własną logiką, wyciągnąć własne wnioski i znaleźć własną moralność na podstawie własnego doświadczenia. Wtedy to zaczyna dla mnie działać”⁴. Z tych i wielu innych wypowiedzi wynika, że ideałem filmowego obrazu było bezstronne przedstawienie rzeczywistości, bez sugerowania ani, tym bardziej, narzucania własnego poglądu. W niniejszym artykule pragnę sprawdzić, jak te postulaty miały się do praktyki, na przykładzie sposobu obrazowania jednego z najważniejszych problemów społecznych ówczesnej Ameryki, jakim była kwestia praw ludności murzyńskiej.

Był to jeden z tych ważkich problemów społecznych tamtej dekady, który został w filmach kina bezpośredniego wypowiedziany wprost. Nie trzeba go odkrywać ani odczytywać między wierszami, jak to się dzieje z obrazem innych kluczowych kwestii tamtej burzliwej dekady, gdyż został otwarcie postawiony, i na tym polega różnica między nim a innymi zagadnieniami, które ogniskowały ideologiczny dyskurs lat sześćdziesiątych. Filmowcy kina bezpośredniego nigdy nie zrealizowali filmu na temat ruchu dzieci-kwiatów, protestów studenckich, wojny wietnamskiej, rewolucji obyczajowej, budzącego się z letargu ruchu feministycznego. Niemal każdy z tych tematów w jakiś sposób był w ich filmach obecny, ale niejako przy okazji, niejawnie, wymagał odkrycia, wydobywania, dookreślenia. Jedynie z walką o prawa ludności murzyńskiej było inaczej, stała się ona bowiem bezpośrednim tematem kilku przynajmniej filmów zrealizowanych przez członków tego ruchu. Grupa Drew Associates wyprodukowała dwa filmy poświęcone ważnym epizodom z historii ruchu praw obywatelskich: *The Children Were Watching* (uznawany za film Leacocka), o integracji szkół podstawowych w Nowym Orleanie, oraz *Crisis: Behind the Presidential Commitment*, dotyczący kryzysu integracyjnego na Uniwersytecie w Alabamie, a kończący się fragmentami historycznego przemówienia Johna Kennedy’ego z 11 czerwca 1963 roku, kiedy po raz pierwszy zadeklarował on, że kwestia praw obywatelskich jest jednym z priorytetów jego administracji. Kwestia murzyńska pojawia się w *The Chair*, a poniekąd również w *Petey i Johnny*. Ponadto, już po opuszczeniu grupy Drewa, George Shuker zrealizował film o Martinie Lutherze Kingu, *Free at Last* (1968), nagrodzony między innymi na festiwalu filmowym w Wenecji, a Richard Leacock współpracował (był operatorem) przy realizacji filmu o Ku-Klux-Klanie. Wreszcie, nie wolno zapominać o filmach, które stawiają kwestię murzyńską w sposób najbardziej wyrazisty, a które powstały poza grupą Drewa. Myślę tu przede wszystkim o dwóch filmach Eda Pincusa, *Black Natchez* i *Panola, Time for Burning* Williama Jersey’a czy *My Childhood: Hubert Humphrey’s South Dakota and James Baldwin’s Harlem* (1964), ale incydentalnie pojawiają się również mniej znane tytuły. Na przykład, William Sloan wspomina o filmie *Confronted* z 1964 roku (niestety, nie podaje autora), uznając go za „jeden z najczystszych przykładów *cinéma-vérité*”, czy o filmie *The Street of Greenwood* (1964), w którym „wykorzystano techniki *cinéma vérité*”⁵. Sloan pisze również o filmie *The March* Jamesa Blue, jednakże nie charakteryzując jego stylu, ale warto pamiętać, że Blue to jeden z głównych propagatorów kina bezpośredniego w USA, autor kilku najważniejszych artykułów na jego temat, a także wywiadów z członkami ruchu.

Dlaczego filmowcy kina bezpośredniego, najwyraźniej stroniący (poza nielicznymi wyjątkami) od drażliwych tematów, akurat kwestię praw ludności murzyńskiej potraktowali inaczej? Złożyło się na to kilka czynników. Po pierwsze, był to problem najbardziej nabrzmiały, od dawna obecny w życiu publicznym. W odróżnieniu od innych zapalnych kwestii, które w znacznej mierze przedostały się do świadomości opinii publicznej dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, problem praw ludności murzyńskiej tlił się w społeczeństwie amerykańskim od XIX wieku, a najświeższa fala protestów i niezadowolona zaczęła wzbierać pod koniec lat pięćdziesiątych. Po drugie, dla znacznej części białej ludności z północy Stanów Zjednoczonych dyskryminacja ludności murzyńskiej była poważnym problemem moralnym, domagającym się jak najszybszego rozwiązania. Z tej właśnie grupy rekrutowali się wszyscy właściwie członkowie kina bezpośredniego, którzy, co trzeba podkreślić, pod względem rasowym i etnicznym stanowili nader jednorodny zespół, składający się wyłącznie z WASP-ów, białych, wykształconych Anglosasów. Po trzecie wreszcie, nie wolno zapominać, że filmowcy bezpośredni działali w środowisku telewizyjnym, zatem reagowali na zapotrzebowanie rynku telewizyjnego. Tak się składa, że akurat kwestii praw obywatelskich telewizja amerykańska ery Kennedy'ego, a także i później, poświęcała niezwykle dużo czasu antenowego. Filmowcy bezpośredni nie mogli pozostać na to obojętni.



The Children Were Watching (1960).

Warto być może w kilku słowach przypomnieć najważniejsze fakty z historii walki o prawa ludności murzyńskiej. Sprawa sięgała czasów jeszcze sprzed uzyskania niepodległości przez Stany Zjednoczone. W koloniach angielskich na kontynencie północno-amerykańskim istniało niewolnictwo, dotyczące Murzynów przywiezionych z Afryki. Po uzyskaniu niepodległości w kolejnych stanach północnych stopniowo zakazywano niewolnictwa, a w 1787 roku Kongres uchwalił zakaz niewolnictwa w stanach północnych i północno-zachodnich. Utrzymało się ono jednak w stanach południowych, w dużej mierze dlatego, że podstawą gospodarki tych stanów była uprawa bawełny, a niewolnicy stanowili doskonałą siłę roboczą do pracy na plantacjach. Konflikt na tym tle między Północą a Południem nasilał się od początku XIX wieku i ostatecznie był jednym z głównych powodów wybuchu wojny secesyjnej. Tymczasem próbowano zachować równowagę między stanami, w których niewolnictwo było zakazane, a tymi, w których było dozwolone, czego efektem był między innymi dalekosiężny w skutkach „kompromis z Missouri”, uchwalony przez Kongres w 1820 roku. Ustanawiał on zakaz niewolnictwa na obszarach leżących na północ od równoleżnika 36°30’.

Wojna secesyjna zakończyła się, jak wiadomo, zwycięstwem Północy, dzięki czemu w 1865 roku uchwalono XIII poprawkę do konstytucji, znoszącą niewolnictwo na terenie całego kraju. Jednak formalny akt prawny nie zlikwidował budowanej przez z górą

dwieście lat dyskryminacji ludności czarnoskórej w stanach południowych (mieszkało tam około 90% ogółu Murzynów amerykańskich). Nowym narzędziem dyskryminacji stała się formuła „*separate but equal*” (oddzielnie, ale równi), zaproponowana, jak na ironię, przez działaczy murzyńskich, w oparciu o którą wprowadzono podział szeroko pojętych miejsc i instytucji publicznych (na przykład szkół, kościołów, uczelni, ale również parków miejskich, autobusów, barów i tym podobnych) na te przeznaczone dla białej i czarnej ludności. Nie trzeba dodawać, że miejsca czy instytucje dla czarnych były zdecydowanie podłejsze. To na praktyce segregacji skupiła się zatem walka w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wprawdzie już w roku 1954 Sąd Najwyższy USA uznał segregację w szkołach publicznych za sprzeczną z konstytucją, ale gubernatorzy południowych stanów, mając poparcie stanowiącej większość białej ludności, w dalszym ciągu wspierali praktyki segregacionistyczne. Do historii przeszła sprawa z Little Rock z 1957 roku, gdzie gubernator stanu Arkansas skierował policję, aby zapobiec integracji szkoły. Był to, jak pisze Mary Ann Watson⁶, pierwszy konflikt na tle rasowym relacjonowany przez telewizję. Schyłek lat pięćdziesiątych i początek sześćdziesiątych obfitował w liczne akty protestu przeciw segregacji rasowej, akcje mające na celu, jak to wówczas nazywano, integrację szkół i uczelni, ale również innych instytucji publicznych. Na przykład, na początku roku 1960 czterech studentów uczelni dla ludności murzyńskiej w Greensboro weszło do kawiarni dla białych, poprosiło o kawę, a kiedy im odmówiono, postanowili pozostać, inspirując falę naśladownictw. Takie „zasiedzenia” (*sit ins*), polegające na odmowie opuszczenia miejsc przeznaczonych dla białych, były jedną z głównych form walki. Bodaj największe natężenie osiągnęły one w Birmingham w stanie Alabama, mieście o najwyższym stopniu segregacji w całych Stanach Zjednoczonych. Protestujący celowo zaplanowali ją na okres szczytu zakupów przed świętami Wielkiej Nocy. Wtedy to zaczęli masowo okupować lokale przeznaczone dla białych i pikietować sklepy dla białych. Kiedy policja wyprowadzała jedne grupy, natychmiast pojawiały się następne. Aresztowano blisko tysiąc osób, doszło do potężnych zamieszek ulicznych, w których policja atakowała bezbronną i pokojowo nastawioną tłum.

Inne akcje miały na celu desegregację środków transportu publicznego. Służyły temu tak zwane *freedom rides*, podczas których aktywiści ruchu praw obywatelskich, czarni i biali, łamali na przykład zasadę segregacji na dalekobieżnych dworcach autobusowych, w roku 1960 uznana przez Sąd Najwyższy USA za niekonstytucyjną. Do tego dochodziły liczne manifestacje, których kulminacją był sławny Marsz na Waszyngton z 1963 roku.

Akcje te spotykały się z wrogością ze strony białej ludności stanów południowych, w znacznym stopniu wspieranej przez policję. Tłumy białych segregacionistów, wrzeszczących nienawistne hasła, nierządki uzbrojonych w pałki czy metalowe rurki, były niezbywalnym elementem wszystkich tych akcji. Do tego dochodziły liczne wówczas akty zbrodni, skrytobójstw, jak choćby zamordowanie jednego z czołowych czarnoskórych aktywistów, Medgara Eversa, wraz z rodziną czy czterech kilkunastoletnich dziewcząt w kościele w Birmingham i wiele, wiele innych.

Szczególną rolę odgrywały w tych wydarzeniach środki masowego przekazu, a zwłaszcza telewizja. Otóż trzy wielkie sieci telewizyjne (ABC, NBC, CBS) przyjmowały „północny” punkt widzenia, zgodny zresztą z obowiązującym prawem, które zabraniało segregacji rasowej. Telewizja poświęcała więc wiele miejsca wszystkim tym wydarzeniom, a wymowa obrazów, w których pokazywano na przykład bezbronne, małe murzyńskie dzieci, otoczone nienawistnym tłumem białych ludzi, albo też pokojowych demonstrantów, atakowanych przez policję uzbrojoną w armatki wodne, postępującą się

szczerzącymi kły owczarkami, była całkiem jednoznaczna. Do tego dochodziły liczne filmy dokumentalne i programy publicystyczne, wszystkie niechętnie segregacji rasowej.

W latach pięćdziesiątych, a zwłaszcza sześćdziesiątych powstało tak wiele znaczących filmów dokumentalnych poświęconych problemowi rasowemu w Stanach Zjednoczonych, że niektórzy uważają je za osobny gatunek dokumentalizmu. Zdaniem Williama J. Sloana⁷ początki tego gatunku sięgają roku 1954, kiedy Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych uznał zasadę segregacji w szkołach za sprzeczną z konstytucją. Od tego momentu zaczyna przybywać filmów dokumentalnych poświęconych sprawie murzyńskiej (wcześniej temat ten poruszany był w filmie dokumentalnym incydentalnie i w taki sposób, aby uniknąć kontrowersji⁸), nabierają też one zdecydowanego charakteru. Sloan wymienia ważniejsze filmy z lat pięćdziesiątych: *Segregation in the Schools* (1954) i *Clinton and the Law* (1957) Edwarda Murrowa, *A City Decides* (1957) Charlesa Guggenheima, *All the Way Home* (1958) Lee Bobkera, *Burden of Truth* (1957), sponsorowany przez kościół, czy *No Man is an Island* (1959) sponsorowany przez Związek Zawodowy Hutników (United Steel Workers).

W latach sześćdziesiątych narasta fala filmów poświęconych problemom integracji rasowej, zmienia się też ich styl, w znacznej mierze dzięki upowszechnianiu się metody i techniki kina bezpośredniego. W coraz większych częściach i proporcjach filmy rejestrują zdarzenia, postawy, sytuacje, w mniejszym zaś stopniu ilustrują obrazem komentarz. Z bardziej znaczących filmów tego okresu wymienić można *Sit-in* (1960) wyprodukowany przez telewizję CBS, wspominany już *Walk in my Shoes* (1961) Nicholasa Webstera, *The Run from Race* (1964) George'a Stoneya, *The March* (1964) Jamesa Blue (skądinąd autora wielu znaczących artykułów na temat kina bezpośredniego oraz wywiadów z członkami tego ruchu), *Nine from Little Rock* (1965) Charlesa Guggenheima. Dwa ostatnie filmy powstały dzięki zaangażowaniu funduszy federalnych poprzez USIA, United States Information Agency.

Sloan wspomina też o nowym zjawisku, które pojawiło się w latach 1963–1964: zalewie niskobudżetowych filmów niezależnych, a więc produkowanych poza sieciami telewizyjnymi (w ramach których powstawały dotąd wymienione filmy) czy sponsorowaniem państwowym. „Technicznie filmy te nie były wolne od usterek – stwierdza Sloan – zwłaszcza jeżeli chodzi o zapis dialogu. Jednak w zaangażowaniu w sprawę integracji trudno je prześcignąć”⁹. Sloan podaje dwa przykłady: *Interview with Bruce Gordon* (1964) Harolda Beckera oraz *The Street of Greenwood* (1964, praca zbiorowa). Do grupy tej można też z pewnością zaliczyć takie filmy, jak *Had Us a Time czy Got to Live Here* Machovera i Fruchtera. Najślawniejsze jednak filmy pochodzą z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Należą do nich liczne filmy dokumentujące częste w owym czasie marsze protestu, w tym na przykład *On the Bus* Haskela Wexlera (1963), *We Shall March Again* Lenny Liptona (1965), *Be-In Civila* Abrama (1967), *Peace March* Anthony'ego Reveaux (1967) czy *March on the Pentagon* Davida Ringo (1968). Należą też do nich filmy obrazujące z sympatią radykalizowanie się ruchu walki o prawa dla ludności murzyńskiej (co ciekawe, zazwyczaj realizowane przez białych), takie jak *Black Panther: A Report* (1968) Agnes Vardy czy *The Murder of Fred Hampton* (1971) Howarda Alka.

Szczytowy moment popularności tej tematyki przypadł na rok 1963, kiedy „kwestia rasowa stała się najczęściej poruszonym problemem społecznym w telewizyjnych programach informacyjnych”¹⁰. Pamiętnego lata tego roku, w którym odbył się sławny Marsz na Waszyngton, a Martin Luther King wygłosił swoją słynną mowę „*I Had a Dream*”, i który okazał się kulminacyjny dla pokojowej walki o prawa ludności murzyńskiej, tele-

wizja ABC nadała pięcioodcinkowy cykl dokumentalny *Crucial Summer*, a we wrześniu 1963 roku telewizja NBC nadała trzygodzinny program, nieprzerwany reklamami, za-tytułowany *American Revolution 1963*. Było tego zresztą o wiele więcej.

Telewizja okazała się dla białych segregacjonistów medium zabójczym. Czym innym bowiem były prasowe opisy zamieszek, a zupełnie czym innym obraz, te zamieszki pokazujący. „Relacje rasowe czy prasowe nie mogły się równać z widokiem dziesięciu zaleźnionych nastolatków chronionych przez uzbrojone oddziały przed grupą napastników z wykrzywionymi twarzami, wykrzykujących nienawistne hasła” – pisała Mary Ann Watson w odniesieniu do sprawy z Little Rock¹¹. Niezależnie od nastawienia tego czy innego reportera, niezależnie od polityki stacji, sam obraz zamieszek, przedstawiający ogromną nierównowagę sił, ukazujący agresję jednej strony i pokojowe działania drugiej wystarczył, aby sympatie widza rozłożyły się zupełnie jednoznacznie. Ponadto, relacje telewizyjne budziły wśród Afroamerykanów ducha buntu, pokazując masowość protestu, i dostarczały wzorców identyfikacyjnych. Pod koniec lat pięćdziesiątych gwałtownie wzrosła liczba telewizorów kupowanych przez czarnoskórych Amerykanów. Jak ujął to Bill Monroe, szef biura Wiadomości NBC w Waszyngtonie w czasach Kennedy’ego, znający dobrze realia Południa, wiadomości telewizyjne stały się „wybranim instrumentem rewolucji” (*chosen instrument of revolution*). „Z nielicznymi wyjątkami – stwierdza Monroe – gazety, radio czy stacje telewizyjne z Południa prawie zupełnie nie zamieszczały wiadomości związanych z kwestiami rasowymi. Wieczorem rodziny murzyńskie oglądały wiadomości nadawane z Waszyngtonu i Nowego Jorku – jedyne źródło informacji, któremu wierzyły. Jak powiedział pewien plantator ze stanu Missisipi: „każdy Murzyn z mojej plantacji ma telewizor w swojej chacie, każdego wieczora siedzi i patrzy”¹². Tym zaś, co widział, dodaje Watson, była postępująca rewolucja.

Nic więc dziwnego, że telewizyjne programy informacyjne wielkich sieci nie cieszyły się, mówiąc delikatnie, popularnością wśród białych segregacjonistów. „Wielu białych z Południa – mówi Monroe – po raz pierwszy zobaczyło Murzynów, domagających się swoich praw, na ekranach telewizorów [...]. Wiadomości telewizyjne przebiły się przez zasłonę z magnolii. Segregacjonistyczne Południe było w szoku. I, oczywiście, ludzie wściekli się na tych, którzy ich zaszokowali i zagrozili ich długo hołubionym złudzeniem”¹³. W prasie południowej dziennikarzy z Północy, zwłaszcza telewizyjnych, nazywano „propagandzistami”. Twierdzono, że demonstracje organizowane są w zмовie z operatorami telewizyjnymi. Trafnie ujął to Nicolas Katzenbach, zastępca Prokuratora Generalnego USA, który zresztą odegrał znaczącą rolę w rozwiązaniu kryzysu integracyjnego na Uniwersytecie w Alabamie, zarejestrowanego w filmie *Crisis: Behind the Presidential Commitment*: „Zdaniem segregacjonistów to demonstranci podążali za kamerami, a nie odwrotnie. To prasa i telewizja z Północy była według nich główną siłą napędową ruchu praw obywatelskich. Ta idea była powodem wielu awantur w 1961 roku, podczas rajdów wolności w Selmie i innych miejscach. Prawie zawsze pierwszym celem ataku były kamery”¹⁴. Opinię tę potwierdzają opowieści świadków i uczestników tamtych wydarzeń. Oto relacja uczestnika jednego z „rajdów wolności”: „Przybyliśmy do Montgomery w sobotę rano. Chwilę po zatrzymaniu się autobusu nagle wokół pojawił się biały tłum, który szybko urósł do ponad dwóch tysięcy ludzi. Byli uzbrojeni w kije bejsbolowe, metalowe rury, łańcuchy, cegły, pałki – wszystko, co mogło służyć jako broń. Myślałem, że to moja ostatnia demonstracja. Nigdy niczego takiego nie widziałem. Byli żądni krwi. Najpierw zaatakowali prasę. Jeśli ktoś trzymał w ręku długopis, notatnik albo aparat, to miał kłopoty”¹⁵.

Również ataki na ekipy telewizyjne nie należały do rzadkości. Niechęć do kamer jest widoczna także na filmie *The Children Were Watching*, któremu za chwilę poświęcę więcej uwagi. Dan Rather, reporter telewizji NBC, a w późniejszym okresie jeden z najbardziej renomowanych dziennikarzy amerykańskich, wspomina, że kiedy udawał się wraz z ekipą na Uniwersytet stanu Missisipi, aby relacjonować sprawę Jamesa Mereditha¹⁶, w przydrożnym motelu powitał ich napis: „NO DOGS, NIGGERS OR REPORTERS ALLOWED”. Następnie, już w czasie zamieszek, ekipa telewizyjna musiała bardzo uważać na swoje bezpieczeństwo. „Kiedy tylko włączaliśmy lampy – co oznaczało, że chcemy filmować – strzelano, żeby je rozbić. Musieliśmy szybko kręcić i uciekać. Wkrótce wypracowaliśmy schemat działania. Włączaliśmy przenośne światła na baterie, kręciliśmy przez 15 sekund, odłączając, wyłączaliśmy światła – jeśli nie zostały trafione, i uciekaliśmy przed kulami i kamieniami. Naszą jedyną ochroną było dyskretne zachowanie i mobilność”¹⁷.

Widać więc, że walka o prawa ludności murzyńskiej stanowiła istotne zagadnienie dla telewizji amerykańskiej pierwszej połowy lat sześćdziesiątych. Poświęcano jej filmy dokumentalne, programy publicystyczne i informacyjne, a nawet – jak w wypadku Marszu na Waszyngton – transmisje bezpośrednie. Co więcej, telewizja była sprzymierzeńcem czarnoskórej ludności i działaczy ruchu praw obywatelskich (należeli doń również biali). Ogólnokrajowe sieci telewizyjne przyjęły punkt widzenia, który od z góry dwustu lat dominował w północnych stanach USA: że dyskryminacja na tle rasowym jest niedopuszczalna zarówno z moralnego, jak i prawnego punktu widzenia. Takie stanowisko było zresztą zgodne z konstytucją i rozstrzygnięciami Sądu Najwyższego. W sytuacji jednoznacznego osądu moralnego i prawnego traci na znaczeniu zasada dziennikarskiej bezstronności, a środki masowego przekazu biorą na siebie rolę rzecznika sprawiedliwości społecznej. Zwięźle ujęła to Mary Ann Watson, podsumowując sprawę Mereditha. W jej efekcie: „działy informacyjne [sieci telewizyjnych] jaśniej uświadomiły sobie, że ich niezbywalną rolą jest pokazywanie rażącej niesprawiedliwości. Nie każda historia ma dwie strony o równej wartości. Równe traktowanie stron nie jest konieczne tam, gdzie chodzi o ludzką przyzwoitość. Dranie zasłużyli na potępienie, a bohaterowie pozytywni – na przychyłność mediów”¹⁸.

W takim kontekście należy umieścić filmy kina bezpośredniego o prawach ludności murzyńskiej. W tej akurat sprawie filmowcy zajęli wyraźne stanowisko. Komentując ten fakt, trzeba pamiętać o ich usytuowaniu w strukturze społecznej ówczesnych Stanów Zjednoczonych i postawie mediów, w tym zwłaszcza wielkich sieci telewizyjnych.

W Drew Associates wyprodukowano cztery filmy, w których pojawiają się czarnoskórzy bohaterowie. W trzech z nich – *The Children Were Watching*, *Crisis: Behind the Presidential Commitment* oraz *The Chair* – powtarza się jedna i ta sama sytuacja: biali ludzie toczą między sobą walkę o prawa dla czarnych. Czarnoskórzy pokazywani są w dobrym świetle: sympatyczni, łagodni, cywilizowani, ale zarazem jakby onieśmieleni, bezwolni, pozbawieni energii do działania. Biali natomiast są energiczni, mają władzę, i to oni rozstrzygają o prawach dla czarnych. Filmy te rozgrywają się więc w trójkącie między dobrymi białymi (zwolennicy integracji), złymi białymi (segregacjoniści) oraz Murzynami, których głównym zadaniem wydaje się robienie dobrego wrażenia.

Pierwszym z tych filmów był *The Children Were Watching*, zrealizowany w 1960 roku w ramach kontraktu Drew Associates z telewizją ABC i wyemitowany w cyklu *Close-Up* na początku roku 1961, kilka tygodni po objęciu przez Johna Kennedy'ego urzędu prezydenta. Można w tym upatrywać pewnego symbolu; Watson nazwała film

„skromną zapowiedzią kilometrów taśmy telewizyjnej [poświęconej ruchowi praw obywatelskich - M. P.] nakręconej w pozostałych latach prezydentury Kennedy'ego”¹⁹.

Film przedstawia konflikt na tle tak zwanej „integracji szkół”, do którego doszło w Nowym Orleanie we wrześniu 1960 roku. Wbrew obowiązującym przepisom, rodzice białych dzieci jednej z nowoorleańskich szkół nie chcieli dopuścić, aby do tej szkoły zapisały się dzieci murzyńskie. Kiedy jednak doszło do zapisów, biali segregacjoniści zabrali swoje dzieci, zaczęli dowozić je autobusami do szkoły w innej parafii. Jednocześnie agresywny, biały tłum starał się zniechęcić i czarnoskóre rodziny, które – pod ochroną policji – wysyłały swoje dzieci do szkoły, i nieliczne białe rodziny, które nie przyłączyły się do bojkotu, przedkładając zasadę rasowej równości nad rasową solidarność. Film pokazuje jedną rodzinę murzyńską, malując ją w bardzo ciepłych barwach. Rodzice dbają o swoje dzieci, cieszą się z ich sukcesów, myślą o ich przyszłości, babcia – seniorka rodu – z godnością opowiada o niechęci, okazywanej jej przez białą społeczność. Film pokazuje też jedną rodzinę białych „dysydentów”. Pani Gabriel, która nie przyłączyła się do bojkotu i prowadzi swoją córkę do szkoły, staje się przedmiotem szczególnie zaciekłych ataków ze strony białej społeczności. Widzimy pełnych zaciekłości, wściekłych białych ludzi, wykrzykujących nienawistne hasła, buczących na murzyńskie dzieci, atakujących na ulicy panią Gabriel. W najbardziej poruszających fragmentach filmu widzimy rodzinę państwa Gabriel zamkniętą w domu, a z zewnątrz słysząc głośny krzyk agresywnego tłumu, dobijającego się do drzwi i okien. Oprócz tego w filmie znajduje się wiele wypowiedzi. Wypowiada się przede wszystkim miejscowy przywódca segregacjonistów, mówiąc rzeczy, które z dzisiejszego punktu widzenia są zupełnie nie do przyjęcia (murzyni przede wszystkim śpią, jedzą i piją, nie zależy im na doskonaleniu się, a cały ruch integracji szkół to spisek komunistyczny); wypowiada się stanowcy przedstawiciel zwolenników separacji, powtarzający tezę o komunistycznym spisku; wypowiada się (niczym dla równowagi, ale znacznie krócej) murzyński przedstawiciel NAACP (National Association for Advancement of Coloured People). Wypowiada się szef policji, która podczas oblężenia domu Gabrielów zachowała wiele mówiącą bierność, a także dyrektor bojkotowanej szkoły, pełen uznania dla odwagi rodziny Gabrielów. Zgodnie z tytułem, ramą kompozycyjną, a poniekąd także myślową dla filmu są spojrzenia dzieci. Zbliżenia patrzących dzieci otwierają i zamykają film, a komentarz podkreśla, że wszystko dzieje się na ich oczach i to dzieci będą spadkobiercami tego, co zobaczą.

W świetle tego wszystkiego, co powiedziano o nastawieniu wielkich sieci telewizyjnych do konfliktu rasowego, nie powinno dziwić, że *The Children Were Watching* również opowiada się po stronie czarnej ludności za integracją szkół. Świadczy o tym zresztą również następująca wypowiedź samego Drewa: „Sądziłem, że kiedy ci ludzie zobaczą siebie z boku, kiedy zobaczą, jak się zachowują, natychmiast się zmieniają, zatrzymują się, zawstydzą i nawrócą na właściwy światopogląd. Zdziwiłem się, kiedy stacje z Nowego Orleanu nie pokazały filmu, a ludzie o «południowych» przekonaniach bynajmniej się natychmiast nie nawracali”²⁰. Pytanie nie dotyczy więc tego, jakie stanowisko w kwestii „kryzysu integracyjnego” zajmuje ten film, lecz tego, czy można zajmowanie stanowiska pogodzić z bezstronnością. Otóż zdaniem filmowców bezpośrednich, a także ich rzeczników, da się to pogodzić. Nie o to bowiem chodzi, aby za czymś lub przeciw czemuś optować, lecz by po prostu pokazać, jak jest, a wtedy biali segregacjoniści sami zobaczą, jak fatalnie się zachowują. DREW najwyraźniej nie dopuszcza do siebie myśli, że jego stanowisko, które on sam uważa za oczywiste i zdroworozsądkowe, również jest uwarunkowane kulturowo i w tym sensie możliwe do zakwestionowania.

Podobną argumentacją, tylko nieco bardziej wyrafinowaną, posługuje się Mamber. Stawia on wprost pytanie o obiektywizm tego filmu i udziela odpowiedzi twierdzącej: tak, *The Children Were Watching* zachowuje obiektywizm, a można to sprawdzić dwójako. Po pierwsze, „miarą sukcesu filmu kina bezpośredniego jest stopień, w jakim mówienie «o czym on jest» przybiera formę relacjonowania samych wydarzeń, co znaczy, że nie da się go przedstawić w postaci prostego opowiadania albo łatwo sformułowanych argumentów”. Po drugie, „należałoby zapytać, czy ludzie pokazani na filmie sprzeciwiliby się sposobowi, w jaki zostali ukazani. Biali segregacjoniści prawdopodobnie nie mogliby nic zarzucić sposobowi przedstawienia swoich działań czy przekonań [...]. Biali są w tym filmie wręcz bardziej interesujący, bo słuszność sprawy tych drugich sprawia, że ich słowa i działania są bardziej przewidywalne”.

No cóż, jeśli to miałyby być test na obiektywność tego filmu, to jego rezultaty nie są bynajmniej przesądzone, a już na pewno nie w sposób wskazywany przez Mambera. Wbrew opinii tego autora sądzę, że film daje się łatwo streścić w kilku zdaniach bez zasadniczego uszczerbku dla jego zawartości, bardzo też łatwo wyłuskać zawartą w nim argumentację, a to właśnie dlatego, że dominuje w nim wyraźna intencja perswazyjna. Co zaś do drugiego kryterium, to cóż, biali segregacjoniści, zwłaszcza ich liderzy, pewnie rzeczywiście nie zakwestionowaliby własnych wypowiedzi, padających z ekranu, ani też przedstawionego kierunku swoich działań, polegających na organizowaniu „zastępczego” systemu segregacji w oparciu o szkoły prywatne

w sytuacji wymuszonej przez wyroki sądów i działania administracji integracji szkolnictwa publicznego. Nie znaczy to jednak, że podobałby się im obraz ich środowiska. Wszak nie bez powodu stacje telewizyjne z Południa odmówiły emisji filmu. I nie wynika to jedynie z tego, że pokazuje on obiektywnie pewien stan rzeczy, który okazuje się mało zachęcający. Zapewne w niemałym stopniu jest prawdą, że biali segregacjoniści sami się kompromitują, a kamera po prostu beznamiętnie to rejestruje. Jednakże w filmie tym użyto ponadto środków wyrazu, które – przy całym szacunku dla słuszności sprawy – przypominają zwyczajną propagandową agitkę.

Maximilian Prejsler w artykule o znaczącym tytule: *Obiektywizm w kinie bezpośrednim. Przypadek „The Children Were Watching”*²¹, wskazuje na cztery momenty, w których widoczny jest stosunek realizatorów do pokazywanej rzeczywistości, ujawniający się – co ważne – nie poprzez to, co się dzieje, ale poprzez dobór filmowych środków wyrazu.

Pierwszy z nich to porównanie dwóch rodzin – czarnoskórej rodziny Privot oraz rodziny lidera miejscowych segregacjonistów, Armanda Duviot. Wprawdzie sceny te nie



The Children Were Watching (1960).

znajdują się obok siebie, ale porównanie to samo się narzuca, w obu wypadkach bowiem rodziny siedzą i wypowiadają się do kamery, w obu też wyrażają dumę z powodu osiągnięć szkolnych swoich dzieci. Prejsler zwraca uwagę, że to porównanie wypada na korzyść rodziny czarnej, a to na skutek pracy kamery. U Privotów kamera filmuje długimi ujęciami, pokazując rodzinę razem, w związku z czym powstaje wrażenie więzi. U Duviotów mamy statyczne ujęcia, pokazujące każdego członka rodziny oddzielnie. Powstaje wrażenie rozbicia, atomizacji²². Moment drugi to zbliżenie białej, starszej kobiety w tłumie segregacjonistów. Jej twarz nie dość, że wykrzywiona krzykiem, zostaje jeszcze bardziej zdeformowana na skutek ujęcia z dołu²³. Moment trzeci to zbliżenie czternastoletniej Marii Gabriel, najstarszej córki białych państwa Gabrielów, którzy zdecydowali się posyłać swoje najmłodsze dziecko do integrowanej szkoły. Ujęcie to pojawia się w filmie trzykrotnie, przy czym na swoim „właściwym” miejscu pod koniec, kiedy to Maria wraz z matką i młodszym rodzeństwem znajdują się w domu, a z zewnątrz dochodzą okrzyki rozwścieczonego tłumu segregacjonistów. „Na skutek najazdu kamery – pisze Prejsler – izolującego ją [tj. Marię] z otoczenia, możemy z jej rozchylnych ust i szeroko otwartych oczu odczytać, że – w przeciwieństwie do swojego młodszego rodzeństwa – zdaje sobie sprawę z powagi sytuacji, że nagle uświadomiła sobie, jak samotne są z matką wobec szalejącego na zewnątrz tłumu. Strach tego dziecka zadaje kłam uroczystym zapewnieniom Duviota i ujawnia nienawiść białych fanatyków”²⁴. Czwarty moment, w którym, zdaniem Prejslera, najdobitniej ujawnia się wkroczenie kamery w rzeczywistość, to ten, kiedy tłum atakuje kamerę, pada cios i na piętnaście sekund obraz niknie, widzimy czarny ekran. Ta scena najwyraźniej pokazuje, „po której stronie leży sympatia filmowców, że demonstranci postrzegają filmowca jako wroga, który może pokrzyżować ich plany”²⁵. Ten akurat przykład wydaje mi się najmniej przekonujący. Dowodzi on złego nastawienia tłumu w stosunku do filmowców (zjawisko było zresztą powszechne, o czym pisałem wcześniej), ale nie musi koniecznie oznaczać złego nastawienia filmowców do segregacjonistów – wszak tłum mógł się mylić. Zresztą to nastawienie wcale nie jest jednoznaczne, w innych scenach bowiem biali segregacjoniści chętnie wypowiadają się do kamery, na nawet machają do niej. Nie jest też prawdą, że tendencyjność filmu ujawnia się tylko w tych kilku momentach. Takich miejsc jest w filmie znacznie więcej, począwszy od pierwszej sceny.

Film otwiera wielki plan oczu dziecka, zwróconych wprost w kamerę, po czym następuje typowy dla filmów Drew Associates „wstępniak”, w którym narrator krótko wprowadza w sytuację, a towarzyszą temu poodrywane ujęcia, powybierane (jak się zaraz okaże) z całego filmu. Osią komentarza jest, jak już wspomniałem, przekazywanie konfliktu z pokolenia na pokolenie. To, co dzieci teraz zobaczą, zdeteminuje ich dalszą drogę życiową. Takie sformułowanie, jak się wydaje, nie przesądza jeszcze o stronniczości nadawcy. To konstatacja faktu, smutnego wprawdzie, ale trudnego do zakwestionowania. Dzieci są spadkobiercami konfliktu, samo istnienie konfliktu jest naganne, ale nie przesądza, kto ma w nim rację.

Występują jednak w tej części sygnały wskazujące na to, z którą stroną sympatyzuje narrator. Oto zdjęciom wysiadających z autobusu białych dzieci towarzyszą słowa: „przesady są przekazywane dalej” („*prejudice is passed on*”); chwilę po tym, słowem o zasiewaniu w dzieciach nadziei („*hope is planted in children*”) towarzyszą obrazy dwóch mężczyzn tulących swoje małe dzieci. Pierwszy z nich, biały, to – jak się niebawem okaże – pan Gabriel, zwolennik integracji, posyłający swoje dziecko do szkoły razem z czarnymi; drugi to czarnoskóry mężczyzna, który więcej się na filmie nie pokaże. Na obraz

czarnoskórego mężczyzny nachodzi dalsza część komentarza, w którym mówi się, że „jedno podzielone pokolenie przekazuje dziedzictwo konfliktu następnemu”.

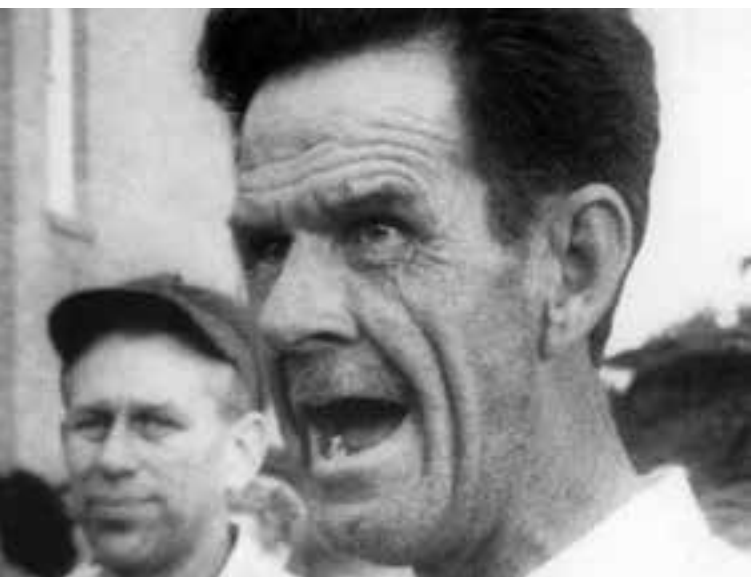
W kolejnych dwóch ujęciach następuje, jak się wydaje, przywrócenie równowagi. Oto widzimy kolejnego czarnoskórego mężczyznę (to ojciec rodziny Privot, która wysłała córkę do integrowanej szkoły) w towarzystwie swojej córki, a towarzyszą temu słowa: „niektóre z tych dzieci uczą się strachu i nienawiści, a niektóre uczą się ufności i (ciężce) miłości”. Słowo „miłości” przypada na ujęcie białej kobiety, której również więcej w filmie nie zobaczymy, a za jej plecami widać małą dziewczynkę. Zrównoważenie miałoby polegać na tym, że tym razem strach i nienawiść zostają montażowo połączone z Murzynami, a ufność i miłość – z białą kobietą i dzieckiem. Jednak te zestawienia są o wiele słabsze i mniej wyraziste niż poprzednie, a to z kilku przyczyn. Przede wszystkim, o ile w pierwszych zestawieniach (opisanych przed chwilą) obraz jest doskonale zespolony ze słowami, potwierdza je, to tutaj dzieje się na odwrót. Przy słowach „strach” i „nienawiść” widzimy dziewczynkę czule wtuloną w swojego ojca, obydwójce się uśmiechają z ufnością; natomiast przy słowie „miłość” widzimy wprawdzie białą kobietę, ale w obrazie brak jest miłości, tak wyraźnie rzucającej się w oczy w poprzednim ujęciu. Tutaj nie ma żadnego kontaktu między kobietą i dzieckiem; kobieta mówi coś, nie zwracając uwagi na dziecko, które za jej plecami stoi przy lodówce.

W całości ten fragment filmu wygląda następująco:

Lp	czas	Zawartość ujęcia	Komentarz
1	12 s	białe dzieci wysiadają z autobusu	Oto historia, która się wydarzyła w tym tygodniu w Nowym Orleanie. Patrzenie na dzieci, a odkrycie inną historię, głębszą od słów: jak przesady są przekazywane dalej i
2	2 s	Pan Gabriel bierze w ramiona swoją córkę, przytula ją	jak zasiewa się w dzieciach nadzieję.
3	5 s	Czarnoskóry mężczyzna tuli swoje dziecko w ramionach	Jak jedno podzielone pokolenie przekazuje dziedzictwo konfliktu następnemu.
4.	5 s	Uśmiechnięty Privot, córka tuli się do niego	Gdyż niektóre z tych dzieci uczą się strachu i nienawiści, a niektóre ufności i
5	8 s	Biała kobieta siedzi na krześle w kuchni. Za nią stoi mała dziewczynka.	miłości. Ten rodzaj uczenia zaczyna się, gdy przekonania i nastawienia ludzi dorosłych są wyraźnie wypowiedane, kiedy dziecko jest w pobliżu, choćby nawet niezauważone.

Chwilę później następuje prezentacja stron konfliktu. Widzimy więc, kolejno, jedną z białych segregacjonistek, panią Gabriel oraz czarnoskórą panią Privot. Każda z nich, informuje komentator, wyraża swoje poglądy. Takie postawienie sprawy wydaje się zgodne z zasadami liberalnego dziennikarstwa, zwłaszcza z zasadą bezstronności. Jednak również tutaj subtelne różnice lingwistyczne wskazują, że komentator do końca bezstronny nie jest. Oto w pierwszym ujęciu widzimy krzyczącą, starszą białą kobietę, a komentator mówi: „kobieta wykrzykuje swoje przekonania” (*here are woman's shouts of beliefs*); następnie, obrazowi pani Gabriel towarzyszą słowa: „pani Gabriel wypowiada swoje poglądy” (*speaks her convictions*); przy ujęciu pani Privot z kolei słyszymy: „oto nastawienie wyrażane (*attitudes expressed*) w domu Tessy Privot”. Niewątpliwie zwrot

„*shouts of beliefs*” jest o wiele bardziej dwuznaczny niż proste „*speaks her convictions*” czy „*attitudes expressed*”. Do tego dochodzi twarz białej kobiety – to o niej pisał Prejzler, że jest zdeformowana wskutek punktu widzenia kamery. Część wstępną kończy wypowiedź nestorki rodu Privot, murzynki o szlachetnych rysach twarzy. Z godnością opowiada ona, jak uprzednio spotykała się z białymi kobietami, rozmawiały o dzieciach, a teraz te same osoby udają, że jej nie znają. Ta wypowiedź wyraźnie zaburza nawet tę chwiejną równowagę, jaka do tej pory panowała. Pani Privot jest jedyną osobą, która we wstępnej sekwencji uzyskała prawo głosu, a osoby, w stosunku do których został skierowany, nie otrzymały prawa do repliki.



The Children Were Watching (1960).

Komentarz otwierający film zachowuje przynajmniej pozory bezstronności, a sympatie narratora, choć niewątpliwe, są jednak dosyć zawoalowane. Na koniec narrator powraca do wątku, od którego zaczął, a mianowicie do patrzących dzieci i dziedzictwa konfliktu, tym razem jednak nie ulega wątpliwości, po czyjej jest stronie. Komentarz zamykający film brzmi następująco: „Co zaś do patrzących dzieci: być może odkryliście w nich inną, głębszą historię, dziedzictwa konfliktu, który trwa od wieków, w którym jednak tym razem następują pewne zmiany. Po raz pierwszy patrzy również Tessy Privot i dzieci idące tropem Yolandy Gabriel, patrzą na swoich rodziców, wspieranych prawem tego kraju, wspólnie stawiających opór wściekłości skierowanej przeciw nim”. W zakończeniu nie ma już mowy o dzieciach segregacjonistów, lecz jedynie o dzieciach tych ludzi, którzy się segregacji przeciwstawiają. To oni wyznaczają nową jakość, która – być może – doprowadzi do zakończenia trwającego od wieków konfliktu. Nie mówi się też o wyrażaniu (a choćby i wykrzykiwaniu) poglądów przez segregacjonistów, lecz o ich wściekłości, skierowanej przeciw tym, którzy dążą do integracji. Jeśli nawet ktoś do tego momentu wierzyłby w bezstronność autorów filmu, to końcowe zdania musiałyby go z tego błędu wyprowadzić.

Z przejawem wyraźnie określonych sympatii mamy też do czynienia w części, w której szef segregacjonistów, Armand Duviot, przedstawia swoje stanowisko. Jedzie samochodem (jak to często w filmach bezpośrednich się zdarza) i mówi, filmowany z boku. Samochód przejeżdża przez dzielnicę murzyńską, a pan Duviot wygłasza taką, między innymi, opinię: „Oni wcale nie chcą integracji, oni chcą żyć własnym życiem. Oni lubią się bawić, jeść, trochę wypić i spać. Połowa z nich nie jest zainteresowana tym, aby się doskonalić (*bettering themselves*)”. Wypowiedź tę zestawiono ze sceną z domu rodziny Privot, w której rodzice z wyraźną dumą i satysfakcją opowiadają o szkolnych osiągnię-

ciach córki. Najwyraźniej więc teza o tym, że murzyni lubią tylko spać, jeść i pić i że nie zależy im na doskonaleniu się, zostaje zdezawuowana.

Podobny charakter, gdy twórcy filmu wykorzystują znaczeniowocze możliwości montażu, ma scena oblężenia domu państwa Gabriel przez białych segregacjonistów. W kadrze widzimy panią Gabriel, jej córkę Marię i młodsze dzieci. Z zewnątrz docho-
dzą krzyki segregacjonistów oraz walenie w drzwi i okna. Pani Gabriel wygląda przez okno. „Gdzie jest policja” – mówi. „Pani Gabriel rozgląda się za policją” – informuje później narrator, jakby nie dowierzając inteligencji widza²⁶. Po chwili następują ujęcia policjantów, najwyraźniej rozbawionych, zbliżenie oficera policji przytaczającego fragment pisma, nakazującego policji trzymać się z dala od integracji szkół. „Naszym zadaniem było i jest utrzymanie spokoju” – kończy urzędnik, a tym słowom towarzyszą ujęcia policjantów, żonglujących swoimi pałkami; słychać też narastający szum gniewnego tłumu. Mamy więc tutaj ewidentny montaż wartościujący, ukazujący i wyszydający bierność policji (choć w innej scenie widzimy policjantów eskortujących murzyńskie dziecko). Ten sam obraz rozbawionych policjantów pojawia się też w innej scenie, na początku filmu, więc nie wiadomo, czy rzeczywiście sytuacja ta ma miejsce podczas oblężenia domu Gabrielów (należy w to raczej wątpić). Montaż dotyczy również dźwięku. Słowa oficera policji są zestawione z dźwiękiem gniewnego tłumu. Ten ostatni nie jest integralnie związany z obrazem rozbawionych policjantów, lecz dodawany z uwagi na swoją funkcję znaczeniową i emocjonalną. Nie ma go, kiedy to ujęcie pojawia się po raz pierwszy, a podczas oblężenia domu państwa Gabriel dźwięk gniewnego tłumu pojawia się dopiero w połowie fragmentu z policjantami i narasta. Jest więc oczywiste, że mamy do czynienia ze złożoną figurą montażową, w której połączenia obrazów, obrazu z dźwiękiem, a także dźwięków, podporządkowane są temu samemu celowi: wykazaniu dwuznacznej roli policji podczas konfliktów na tle rasowym. Z jednej strony, ochrania ona dzieci, które muszą przedzierać się przez tłum w drodze do szkoły. Z drugiej jednak wydaje się, że sympatyzuje z segregacjonistami i tam, gdzie nie musi się angażować, woli stać z boku. Taki zresztą zarzut stawiali policji w południowych stanach działacze ruchu praw obywatelskich i film *The Children Were Watching* tylko go potwierdza, co stanowi jeszcze jeden dowód na rzecz tezy, skądinąd narzucającej się, że filmy Drew Associates poświęcone kwestii murzyńskiej przyjmują punkt widzenia zwolenników integracji.

Wszystkie powyższe przykłady ilustrują sposób, w jaki nastawienia i poglądy twórców filmu były przekazywane za pomocą środków filmowego kształtowania (montażu, komentarza, punktów widzenia kamery). Istnieje jednak również drugi sposób, bardziej subtelny i szczególnie odpowiadający naturze filmu dokumentalnego, a mianowicie oddawanie głosu samej rzeczywistości. W takiej sytuacji nawet jeśli wnioski płynące z danego materiału są zupełnie jednoznaczne, zawsze można powiedzieć, i nie bez racji, że dokumentalista zarejestrował tylko to, co było. Kłopot w tym, że z tego, co jest, dokumentalista zazwyczaj wybiera, a to, co wybrał, podlega procesowi uogólnienia. Powstaje więc pytanie, na ile to, co wybrał, jest reprezentatywne dla zjawiska, które ma zostać zilustrowane. Nie chcę powiedzieć, że nie może być reprezentatywne, a wybór nieuchronnie musi być naznaczony subiektywnością autora, lecz to jedynie, że samo „filmowanie tego, co jest” nie wystarczy, by zwolnić dokumentalistę od zarzutu tendencyjności. Musi on jeszcze rozważyć, na ile jego wybór jest reprezentatywny, a jego osąd rzeczywistości odpowiada prawdzie.

Wróćmy w tym kontekście jeszcze raz do przykładów Prejslera. Zauważa on słusznie, że sposób sfilmowania (z dołu, lekko z boku) zdeformował twarz białej segregacjonistki, czyniąc ją nieatrakcyjną. Jednak Prejsler pomija jedną okoliczność, dosyć, przynajmniej,

wstydliwą. Wprawdzie podobno uroda jest kwestią gustu, a o gustach się nie dyskutuje, ale pokazana twarz jest po prostu brzydka, wydaje się głupia i pospolita, i w tym sensie jakby przykładowa dla całej pokazywanej społeczności, bowiem stężenie brzydoty, głupoty i pospolitości widoczne na twarzach białych segregacjonistów jest niebywałe, jakby filmowcy bezpośredni z premedytacją wyszukiwali szczególnie mało atrakcyjnych przedstawicieli białej społeczności. Trzeba by więc odpowiedzieć na pytanie, na które odpowiedź znają tylko twórcy filmu (jeżeli ją znają): czy rzeczywiście uderzająca brzydota i pospolitość cechowały białych segregacjonistów z Nowego Orleanu? Jeżeli by zaś nawet nie cechowały ich w sensie fizycznym, to jeszcze nie musiałby to być zarzut w stosunku do autorów filmu, bo może podkreślana przez nich brzydota fizyczna miała być znakiem szpetności postawy segregacjonistów? Albo też, wariant trzeci, filmowcy rzeczywiście wybierali z tłumu szczególnie szpetne okazy, aby tym łatwiej pokierować sympatiami odbiorcy?

Podobne zresztą pytanie można zadać, analizując sposób pokazania rodziny czarnoskórej. To sympatyczni ludzie, łagodni, o przyjemnej powierzchowności, wypowiadający się rozsądnie i z godnością. Niewątpliwie zadają kłam prostackiej wypowiedzi lidera białych segregacjonistów. Warto by się jednak zastanowić, czy wśród murzyńskiej ludności z Nowego Orleanu nie znalazłyby się rodziny, które rzeczywiście lubią głównie jeść, pić i spać i nie zależy im na doskonaleniu się. Pokazanie takiego środowiska niewątpliwie skomplikowałoby proste przesłanie filmu, ale też w większym stopniu oddałoby złożoność sprawy. Jednak walka z segregacją nie za pomocą wyidealizowanego obrazu wspaniałej rodziny murzyńskiej, lecz za pomocą obrazu ludzi, którzy tak wspaniali nie są, chyba nie mieściła się nie tylko w strategii Leacocka (uważanego za głównego autora tego filmu), lecz w ogóle w retoryce filmów Drew Associates. Trzeba będzie dopiero Eda Pincusa, by oskarżenie rasizmu włożyć w usta czarnoskórego alkoholika (*Panola*).

Podobnie z innym wyszczególnionym przez Prejslera motywem. Niemiecki badacz trafnie zauważa, że scena w domu rodziny Privot filmowana jest długimi ujęciami, z ruchomą kamerą i przechodzeniem od zbliżeń do planów ogólnych, podczas gdy Duviotów widzimy w statycznych, izolowanych zbliżeniach. Prawdą jest też, że scena z domu czarnoskórej rodziny (a także rodziny Gabriel) emanuje obrazami ciepła i więzi między ludźmi, podczas gdy u Duviotów mówi jedynie pan domu, a jego żona i dzieci siedzą w milczeniu, skrępowani, spięci. Jednak efekt ten nie powstaje w wyniku pracy kamery, lecz realnych, ludzkich interakcji! Praca kamery może go jedynie spotęgować. I znowu pytanie: czy to, że w rodzinach segregacjonistów dominuje chłód, a w rodzinach zwolenników integracji ciepło, wynika ze świadomej strategii retorycznej, z przypadku, czy też jest odzwierciedleniem realnych tendencji panujących w obu środowiskach? Aby dać miarodajną odpowiedź, trzeba by znać tamtą rzeczywistość, a nie znając jej, skazani jesteśmy na domysły, wynikające z naszej wiedzy życiowej. Ta zaś każe chyba wątpić w reprezentatywność tego przykładu. Oczywiście, nie można wykluczyć, że idea segregacji była atrakcyjna dla pewnych typów psychicznych, osobowości autorytarnych, przedkładających dyscyplinę nad miłość. Gdyby to była prawda, omawiany film przybliżyłby pewną istotną właściwość pokazywanego środowiska nie dlatego, że pokazał to, co jest, lecz dlatego, że wybrał przykład reprezentatywny dla tamtej społeczności. Kto wie, czy nie bardziej prawdopodobna jest jednak inna opcja: że odsetek rodzin prawdziwie się miłujących i szanujących, połączonych autentyczną, dobrą więzią, był taki sam w obu środowiskach, a sposób ukazania tej sprawy na filmie wynikał z przyjętej przez autorów (mniejsza, czy świadomie) strategii retorycznej.

Jak z powyższego wynika, ostrze myślowe i emocjonalne tego filmu, jego tendencyjność, były wynikiem odpowiedniego użycia środków kształtowania (montaż, komentarz, praca kamery), a także współdziałania pomiędzy tymi środkami a samą rzeczywistością (np. wizerunki życia rodzinnego). Na końcu tej osi dochodzimy do tych scen, które „mówią same za siebie”, użyte środki wyrazu są względnie neutralne aksjologicznie, a efekt powstaje w wyniku tego, co dzieje się przed kamerą. Tych obrazów prawdopodobnie biali segregacyjniści rzeczywiście by nie zakwestionowali, choć niewątpliwie przeciwnikom segregacji muszą się one wydawać kompromitujące. Trudno bowiem ze spokojem słuchać, gdy liderzy segregacjonistów stwierdzają, że walka ludności murzyńskiej o równouprawnienie to spisek komunistyczny, zmierzający do zniszczenia „naszego narodu” (Duviot) czy „naszej młodzieży” (Perez). Kiedy oglądamy kilkuletnie, murzyńskie dziecko, chronione przez policję przed agresywnym, nienawistnym tłumem, kiedy ten tłum atakuje matkę odbierającą swoje dziecko ze szkoły (pani Gabriel), kiedy słyszymy ogłuszające walenie w drzwi i okna domu, w którym schroniła się biała rodzina popierająca integrację, kiedy wreszcie dowiadujemy się, że ojciec tej rodziny został zmuszony przez kolegów do odejścia z pracy, to naturalną kolejną rzeczą naszą sympatia kieruje się ku słabszym i krzywdzonym. Można więc powiedzieć, że segregacyjniści przegrali swoją walkę najpierw na gruncie medialnym, ponieważ nie potrafili wytworzyć przekonującej strategii prezentacji swoich racji. Nie potrafili zaś jej wytworzyć, ponieważ tak naprawdę nie mieli argumentów. Idea dyskryminacji rasowej i segregacji, zakorzeniona w czasach niewolnictwa, nie dawała się pogodzić ze współczesnymi zasadami etycznymi.

Nie powinno więc dziwić, że filmowcy bezpośredni, filmując zajścia w Nowym Orleanie, byli przekonani o swoim obiektywizmie. Po prostu nie przychodziło im do głowy, że inny punkt widzenia niż ten, który zajęli, jest w ogóle możliwy. To jednak, że opowiedzieli się po stronie słusznej sprawy, nie oznacza, że nie opowiedzieli się w ogóle.

Niniejszy artykuł jest fragmentem książki „Kino bezpośrednie: 1960 – 1963”, która ukaze się nakładem wydawnictwa Słowo/Obraz Terytoria w 2008 roku.

Przypisy

- ¹ W niniejszym artykule wykorzystałem krótkie fragmenty dwóch innych moich tekstów: artykułu *Kino bezpośrednie i awangarda* oraz książki *Kino bezpośrednie: 1960 – 1963*. Obydwa znajdują się obecnie w druku. Wspomniane fragmenty dotyczą ogólnych informacji na temat kina bezpośredniego.
- ² J. Blue, *Thoughts on Cinéma Vérité and Discussion with the Maysles*, „Film Comment” 1964, nr 4, s. 22.
- ³ I. Cameron, M. Shivas, *Cinéma-vérité*, „Movie” April 1963, nr 8, s. 18.
- ⁴ J. Blue, *One Man’s Truth: An Interview with Richard Leacock*, „Film Comment” Spring 1965, vol. 3, No 2, s. 16.
- ⁵ W. J. Sloan, *The Documentary Film and the Negro*, w: *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*, selected, arranged and introduced by L. Jackobs, New York 1971, s. 428.
- ⁶ Por. M. A. Watson, *The Expanding Vista. American Television in the Kennedy Years*, Durham and London 1994.
- ⁷ W. J. Sloan, op. cit., s. 425-429.
- ⁸ W takich na przykład filmach jak *One Tenth of a Nation* (1940) Henwara Rodakiewicza czy *The Negro Soldier* Franka Capry (1944).
- ⁹ Ibidem, s. 428.
- ¹⁰ M. A. Watson, op. cit., s. 99.
- ¹¹ Ibidem, s. 91.
- ¹² Ibidem, s. 94.

¹³ Ibidem, s. 97.

¹⁴ Ibidem, s. 93.

¹⁵ Ibidem, s. 92.

¹⁶ Była to jedna z najgłośniejszych akcji integracyjnych owego czasu. James Meredith, dwudziestodwuletni Murzyn, który miał za sobą dziewięć lat służby w wojskach lotniczych USA, w styczniu 1961 roku złożył dokumenty na Uniwersytecie Stanowym w Missisipi. Kiedy uniwersytet odrzucił jego podanie, Meredith wstąpił na drogę prawną, która zakończyła się powodzeniem. We wrześniu 1962 roku sąd federalny uznał jego prawo do studiowania na tej uczelni. Przeciwno integracji uniwersytetu wystąpił gubernator stanu, Ross Barnett („ani razu w historii nie było przypadku – oświadczył w przemówieniu telewizyjnym – by kaukaska rasa (tj. biała) – przetrwała integrację” – podają za: Ibidem, s. 95), a także większość społeczności studenckiej. Wybuchły zamieszki, w efekcie których zginęły dwie osoby: francuski dziennikarz i przypadkowy przechodzień.

¹⁷ Ibidem, s. 96-97.

¹⁸ Ibidem, s. 98.

¹⁹ Ibidem, s. 92.

²⁰ Podają za: Peter O’Connell, *Robert Drew and the Development of Cinéma Vérité in America*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1992, s. 101/102.

²¹ M. Prejsler, *Objektivität im Direct Cinema – Das Beispiel The Children Were Watching*, [w]: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre*, ed. by M. Beyerle, Ch. N. Brinckmann, Frankfurt–New York 1991.

²² Ibidem, s. 72-73.

²³ Ibidem, s. 75.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Jest to jeden z kilku momentów w tym filmie, wskazujących na jego logocentryzm; nie dość, że komentator ciągle mówi, nierzadko powtarzając to, co już było wypowiedziane przez filmowanych ludzi, to jeszcze pokazywane obrazy są wyraźnie wtórne wobec struktury werbalnej; w innym momencie słowom narratora o tym, że dzieci powielają zachowania rodziców, przejmując je nieswiadomie, „jak mleko matki”, towarzyszy ujęcie dziecka na rękach matki, pijącego mleko z butelki.

Summary

The author analyzes in detail one of the films of the American direct cinema movement - Richard Leacock's *The Children Were Watching*, concerning integration of primary schools in New Orleans. Using this particular film as a case study, Przyłipiak verifies the basic assumption of film-makers of this movement: the assumption that the cinematic medium has the ability to present reality objectively. The author qualifies their belief that the radical version of mimesis can be controlled by the use of cinematic devices. The problem became especially apparent in the context of their strategy of engaging into social discourse. The act of engagement was to be neutral and based on “pure” observation, free from valuation, using the aesthetics of transparency. Each of those alleged aspects of cinematic record was enabled by technological developments, such as silent camera synchronized with portable sound recorder, high-speed film stock. The central focus of the film analyzed in this text is the issue of racial segregation, the long-lasting problem of American society. The author sets the issue in the American socio-political context, outlining in historical terms the public debate around it, revealing finally the obvious bias of the film-makers of direct cinema movement. Contrary to their declared priority of objectivity, they produced images filtered through propaganda techniques, preceded not only with recording but with intentional use of editing and verbal narration as well.