

JEDNAK KSIĄŻKI

GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2020 nr 11

Artyści działają. Działaczki tworzą

OPÓR

WEZWANIE DO DZIAŁANIA. KINO AVY DuVERNAY

MAŁGORZATA ZAWADZKA

138

Nie jestem pierwszą kobietą zdolną do wyreżyserowania filmu za sto milionów dolarów. Nie jestem pierwszą czarną kobietą, która zrobiła coś tak pięknego, że gremia, które ją nagradzają, powinny były rzeczywiście ją nagrodzić. To jest po prostu ten czas, kiedy to wszystko się dzieje i akurat ja tu teraz jestem. Dużo mówi się o przebijaniu szklanych sufitów. I oczywiście, mam świadomość swego uprzywilejowania, bo przecież tu jestem, po dekadach starań i dokonań innych kobiet. Jednak bardziej niż o rozbijaniu „jego” sufitu czy wyważaniu „jego” drzwi, myślę o budowaniu własnego domu. Bo wszystko sprowadza się do tego, kto opowiada historię. Jeśli dominujące w kulturze obrazy, które widziały nasze babki, nasze matki i my, zawierają jeden rodzaj wizerunków, taki obraz internalizujemy i taki uważamy za prawdę. Jest to problematyczne, ponieważ wizja ta wykracza ponad przemysł filmowy. Uważam, że zostaliśmy zwabieni w pułapkę poczucia swoistego samozadowolenia. Ziemia wolnych ludzi? Równość dla wszystkich? To tylko hasła, które wymawiamy, ale których nie wprowadzamy w życie. Nasza współczesność to czas bardzo dynamiczny, który będzie w przyszłości analizowany. Pytanie, co ty zrobiłaś_ęś w tym czasie? (DuVernay 2017: time.com)



fot. Stephanie Moreno/ CC BY-SA 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=59417909>

Ava DuVernay nie przepada za nadużywaniem w odniesieniu do niej etykiety „pierwsza czarna kobieta, która...”. Gdy kultura dominująca buduje narrację w ten sposób, ujawnia, jak przez wieki nie dostrzegala obecności czarnych kobiet, w tym czarnych artystek, w kulturze, a także jaką skalą mierzony jest w tym systemie sukces. Tak działa rasizm, osadzone głęboko w strukturze społecznej uprzedzenie wzmocnione władzą, które mutuje historycznie w kulturze na tyle sprawnie, że większość go z wygody nie zauważa. Rasizm to bowiem nie tylko akty przemocy, ale i szereg mikroagresji powtarzanych w praktyce życia codziennego (Coates 2016). Rasizm jest problemem białych. Białość to matryca, wedle której pozycjonuje się podmioty historycznie i kulturowo. Mimo że bialość powinna być także tematyzowana jako tożsamość rasowa, refleksja większościowa ujmuje w taki sposób jedynie tożsamości niebiałe, przez co stają się one „kwestią”, „problemem” pozycjonowanym wobec „wzorca” jako „inny”. Fakt, że biali nie widzą konieczności refleksji nad własną pozycją jest wyrazem przywileju, który jest na tyle przezroczysty, że próby jego artykulacji spotykają się niemal zawsze z silnym oporem (DiAngelo 2018).

Ava DuVernay realizuje filmy o doświadczeniu czarnych społeczności i jako artystka, która wie, że nie jest prekursorką, ma świadomość, że powszechna obecność, szeroka rozpoznawalność i wewnętrzne zniuansowanie głosów czarnych twórców nie może być chwilowym trendem.

Między innymi jej rolą jest zmiana reguł gry, a nie jedynie znalezienie sposobu na wejście do opresyjnego systemu. Jak zaznacza bowiem brytyjska dziennikarka Reni Eddo-Lodge w książce *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry?*: „całe życie uosabiam różnicę i wcale nie pragnę być równą. Chcę zdekonstruować strukturę systemu władzy, który naznaczył mnie jako inną” (Eddo-Lodge 2018: 218).

Cała twórczość Avy DuVernay pokazuje, jak funkcjonują mechanizmy władzy i jak należy je zmieniać. Kwestie, które nieustannie powtarza w wywiadach, streszcza kilka postulatów. Potrzebujesz zrozumieć zasady przemysłu filmowego, by je rozmontować. Inklusywność jest prosta, jeśli na poważnie o niej myślisz. Nie organizuj wielkich konferencji o „problemie” różnorodności w kinie, tylko działaj. Czyli zatrudniaj kobiety i osoby różnych etniczności na wszystkich etapach filmowej produkcji. Stwórz własny język wizualny i odzyskaj estetykę obrazowania czarnych podmiotów. Tematyzuj swoje doświadczenie i dziedzictwo na swoich zasadach i nie czekaj na pozwolenie. Korzystaj z wiedzy, którą posiadasz i zasobów, do których masz dostęp. Zapewnij sobie ciągłość pracy (Houston 2017, Drygalska 2015).

Bycie reżyserką staje się polityczne, gdyż rozdzielenie artysty od aktywizmu, prywatnego od politycznego jest mitem wynikającym z przywileju, co Eddo-Lodge puentuje niezwykle mocno: „moja czarność została upolityczniona wbrew mojej woli” (Eddo-Lodge 2018: 110).

Poniższy tekst można zatem czytać dwojako. W porządku chronologicznym, częściami I-IV (Przemysł filmowy, Rzemiosło, Temat, Kinofilia) lub odwrotnie, zaczynając od części ostatniej, w układzie IV-I (Kinofilia, Temat, Rzemiosło, Przemysł filmowy). Pierwsza formuła akcentuje elementy struktury niewidoczne w narracji przywileju, które mają jednak zdecydowany wpływ na kształtowanie się twórczości czarnej kobiety reżyserki i funkcjonowanie w kulturze głosów mniejszościowych. To wyjście od szerokiego kontekstu społeczno-ekonomiczno-kulturowego i zawężanie perspektywy do elementów jednostkowych, nawiązujące do refleksji Audre Lorde z jej figurą wieloaspektowej podmiotowości „czarnej kobiety lesbijki matki wojowniczkę poetki” (Lorde 2015) oraz poszukiwań kobiet artystek Lindy Nochlin w jej kanonicznym tekście *Dlaczego nie było wielkich artystek?* (Nochlin 1994: 145-178). Druga formuła prezentuje reżyserkę w „uznanym za kanoniczny” porządku patriarchalnym, akcentującym indywidualizm podmiotu w osiągnięciu sukcesu i drogę kariery od mikro do makro skali. W związku z wyborem takiej struktury, niektóre kwestie się w minimalnym stopniu powtarzają, jest to zabieg celowy, mający unaocznic potrzebę wielostronnego oglądu tematu, aktualizacji założeń i istotę kontekstu.

W tekście częściej i chętniej używam określenia „czarny” niż „Afroamerykanin” oraz „osoba koloru” zamiast „osoba kolorowa”. Tytuły filmów i seriali pisane są w języku oryginału, z

zaznaczeniem polskiej wersji, gdy jest ona w użyciu. Tłumaczenia cytatów własne, jeśli nie zaznaczono inaczej.

I. Przemysł filmowy

Przez lata wizerunki czarnych w kinie głównego nurtu ograniczały się do kilku tropów: niewolnice, gangsterzy, raperzy, sportowcy, mamki, gwałciciele, pomoce domowe (Bogle: 2016), a stereotypowe przedstawienia uruchamiały w widzu powielane latami uprzedzenia. Horyzont wyobrażeń wyznacza tu film Davida W. Griffitha *Narodził się Narodu* (1915), omawiany zawsze na białych zachodnich kursach filmoznawczych jako warsztatowa klasyka kina, prawie nigdy jako rasistowskie kino nienawiści i manipulacji.

Droga czarnej reżyserki chwytającej za kamerę na początku XXI wieku nie wiedzie zatem przez klasyczną narrację przywileju opartą o talent i merytokrację. Żaden etap kariery nie jest w jej wypadku oczywisty. Ava DuVernay jest skuteczna w swej filmowej działalności, gdyż oprócz podstawowych atrybutów omawianych w analizach sylwetek reżyserskich, które posiada i z których korzysta, zna system produkcyjny. Dzięki temu wie, co wykorzystać, a co odrzucić, by realizować filmy na swoich zasadach twórczych.

Festiwale: (Pan)African, Afro-American i Sundance

Ava DuVernay poznawała przemysł filmowy, pracując przez kilkanaście lat jako rzeczniczka filmowa i menadżerka założonej przez siebie agencji PR. Firma odpowiadała za promocję gwiazd i twórców oraz całych projektów filmowych. W ten sposób reżyserka uczyła się zasad funkcjonowania branży, asystowała na wielu planach zdjęciowych, wsłuchiwała się w głosy różnorodnych publiczności, podpatrywała ekipy przy pracy, a także wiedziała, jak skutecznie promować film w sezonie festiwalowym czy organizować jego dystrybucję. Kiedy w 2007 roku zaczęła realizować swoje projekty, była świadoma, że na ostatnim dniu postprodukcji praca przy filmie niezależnym, zwłaszcza tworzonym przez czarną reżyserkę, się nie kończy. Znalezienie finansowania, zdjęcia i montaż to tylko połowa drogi.

Musisz wiedzieć, jak promować swój film, nauczyć się, jak działa i jak ważna jest dystrybucja aż do momentu, kiedy uda ci się zapewnić pokazy kinowe z publicznością, aż twój film będzie dostępny w telewizji na życzenie,

będzie dostępny jako dvd, będzie emitowany na kablówce i dopóki nie wykorzystasz wszystkich możliwych dróg emisji. Niebawem, że tak wielu niezależnych filmowców zatrzymuje się wcześniej. (DuVernay 2010)

Dlatego ważne jest także zachowanie praw do filmu, udostępnianie ich poprzez licencje oraz obecność na wielu festiwalach filmowych jako jednych z najłatwiej dostępnych form promocji o szerokim zasięgu. Ava DuVernay zaczęła od wizyt na lokalnych festiwalach kina afroamerykańskiego, wiedząc, że tam znajdzie swoją publikę. Dzięki wieloletniemu doświadczeniu pracy po drugiej stronie kamery wiedziała również, że ani duże wytwórnie nie będą zainteresowane jej filmami, ani ona nie będzie chciała wchodzić z nimi w układy, zmieniające wydźwięk produkcji. Białe wytwórnie najchętniej bowiem przyjmują czarne kino, gdy jest ono asymilacyjne, a nie „gniewne”. Jeśli zakłada, że rasizm da się zlikwidować, gdy tylko wszyscy będziemy dla siebie bardziej mili, jeśli bohaterowie nie są zbyt czarni, a najlepiej, gdy jest to tak naprawdę film o białych. Fakt, że w 2018 roku Oscara za najlepszy film zdobywa, spełniający wszystkie te założenia, obraz *Green Book* pokazuje skalę problemu.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych festiwali kina niezależnego w Stanach Zjednoczonych jest Sundance Film Festival. Choć rokrocznie toczą się dyskusje nad definicją niezależności w odniesieniu do festiwalu Sundance, wielu twórców kina offowego stara się pokazać w Park City swoje filmy. Ava DuVernay, jako agentka filmowa, reprezentowała swoich klientów w Sundance osiem razy, zanim zaczęła zgłaszać się tam jako reżyserka własnych produkcji. Przed 2012 rokiem, w którym artystka zdobyła w konkursie nagrodę za reżyserię filmu *Middle of Nowhere* i ogłoszono ją w mediach pierwszą czarną reżyserką z tą nagrodą, festiwalowi eksperci odrzucali jej projekty sześciokrotnie z konkursu głównego i części warsztatowej programu. Tak wygląda przemysł filmowy, także w odniesieniu do festiwalu kina niezależnego. Od 2013 roku Ava DuVernay jest członkinią Rady Nadzorczej festiwalu w Sundance. Imprezę odwiedza głównie jako panelistka, ekspertka, moderatorka i jurorka.

Telewizja: Shondaland i OWN

W amerykańskim przemyśle filmowym miarą reżyserskiego statusu są nie tyle same pełnometrażowe fabuły czy dokumenty, co doświadczenie w rzemiośle telewizyjnym, o czym wspominają reżyserki w dokumencie Amy Adrion *Half the Picture* (2018). Ava DuVernay miała na koncie dwa filmy fabularne i trzy dokumenty, ale to reżyseria jednego odcinka serialu *Scandal* (2013, sezon 3 epizod 8 *Vermont Is for Lovers Too*) przelożyła się na dalsze propozycje filmowych

projektów. Telewizyjny serialowy debiut reżyserski DuVernay w produkcji realizowanej przez jedną z najpotężniejszych osób tworzących to medium – Shondę Rhimes, był momentem na tyle istotnym, że gdy autorka przystąpiła w 2015 roku do produkcji swojego serialu dla platformy Oprah Winfrey OWN wiedziała, że reżyserkami odcinków będą kobiety. *Queen Sugar* (2016) na telewizyjnej mapie jest dziełem niezwykłym w wielu aspektach, ale najmocniejsza reakcja dotyczyła oczywiście kwestii genderowej.

Gdy ogłoszono, że wszystkie odcinki będą reżyserowały kobiety, a zespół scenarzystów będzie odzwierciedlał różnorodność świata, o którym opowiada serial, ze strony branży filmowej padły oskarżenia o dyskryminację białych mężczyzn. Tę bombę absurdu artystka rozbroiła we wspaniałym stylu, odwołując się do ośmiu sezonów *Game of Thrones* (*Gra o tron*, 2011, HBO) reżyserowanych (z jednym wyjątkiem) tylko przez mężczyzn. Mężczyźni reżyserują niemal wszystkie filmy i programy telewizyjne od początku istnienia medium i nie wzbudza to kontrowersji. Jeśli w XXI wieku jedną z wielu produkcji reżyserować mają kobiety, powoduje to wielką panikę (Writers Guild Foundation 2016).

DuVernay przytacza całą sytuację w formule anegdoty, ale za tak silną reakcją branży stoi nieproporcjonalne do sytuacji poczucie zagrożenia, które ujawnia, jak działają mechanizmy władzy. Jednym z nich jest dyscyplinowanie nowicjuszek. Oznacza to, że jej dokonania wartościuje się przez odwołanie do prymatu doświadczenia, z założeniem, że owo doświadczenie zdobywa się wyłącznie przez indywidualną ciężką pracę. Drugi mechanizm zakłada ustawienie siebie w pozycji ofiary, mimo że należy się do grupy uprzywilejowanej, i zastosowanie w odniesieniu do siebie pojęć ze słownika języka antydyskryminacyjnego. Zgodnie z tym mechanizmem powstało, błędne z definicji, pojęcie „odwróconego rasizmu”. Jest ono fałszywe, gdyż to poziom posiadanej przez daną grupę władzy definiuje pojęcia większości, mniejszości i wykluczenia, a nie rzeczywista liczebność grupy czy pojedyncze przypadki, w których widoczna jest zmiana porządku systemu.

Oprah Winfrey i Ava DuVernay z każdym kolejnym sezonem konsekwentnie realizują program włączania kobiet reżyserek w branżowy obieg profesjonalistów i profesjonalistek z doświadczeniem realizatorskim i ta strategia przynosi efekty. Dla wielu z nich praca przy *Queen Sugar* (2016) była pierwszym doświadczeniem telewizyjnym, mimo wcześniejszych realizacji filmów fabularnych czy dokumentalnych. Kiedy producenci pytają o rekomendacje, DuVernay przedstawia listę sprawdzonych realizatorek. Bardziej efektywnej realizacji idei siostrzeństwa, odmienianej w teorii przez białe feministki drugiej fali przez wszystkie możliwe przypadki, nie można sobie wymarzyć. Tym samym DuVernay dołącza do wąskiego wciąż grona telewizyjnych twórczych aktywistek.

Disney – korporacja rozrywkowa

Reżyserka dąży do zapewnienia różnorodności, czy jak sama woli mówić – włączenia grup i osób na kolejnych planach filmowych, bez traktowania owych różnic jako elementów wartościowania. Przy realizacji rodzinnej produkcji za sto milionów dolarów *Wrinkle in Time* (*Pułapka czasu*, 2018) DuVernay postawiła medialnemu gigantowi Walt Disney Company jeszcze jeden warunek przed podjęciem współpracy – parytet przy rozmowach kwalifikacyjnych na wszystkich stanowiskach procesu produkcji.

Reżyserka poinformowała producentów, że chce wybierać branżystów także spoza popularnych wśród studiów filmowych list stałych współpracowników, na których figurują głównie mężczyźni. Pleć gwarantuje im ciągłość zatrudnienia, dzięki czemu to właśnie oni mają największe doświadczenie. W konsekwencji, listy te nie są aktualizowane ani weryfikowane przez studia filmowe. Gdy przedstawiciel studia argumentował, że nie ma kobiet na danym stanowisku, reżyserka kontrowała, że na pewno są, tylko ze względu na seksizm i lata dyskryminacji same na stanowisko uznawane za męskie nie aplikują. Idea sprawiedliwości społecznej i strategia wyrównywania szans, znane kobietom, grupom mniejszościowym i grupom antysystemowym, wyszydzane przez osoby i grupy uprzywilejowane, miały na celu stworzyć optymalne dla tej konkretnej reżyserki warunki pracy.

Przedstawiciele grup uprzywilejowanych uważają owe strategie za szkodliwe i nazywają „specjalnym/uprzywilejowanym traktowaniem”, gdyż zakładają, że wszyscy startują z tego samego punktu i mają takie same możliwości. Nie chcą dostrzec, że mechanizmy wsparcia były stosowane i niepodawane w wątpliwość w przypadku mężczyzn i białych od początku istnienia systemu (tu filmowego). Jeśli to bowiem dostrzegą, będą musieli uznać, że ich sukces opiera się na wykluczeniu i opresji innych grup. Dlatego, jako beneficjenci systemu, nie będą sami aktywnie dążyć do jego zmiany, a każde działanie z zakresu sprawiedliwości społecznej będzie odbierane jako bezpośrednie zagrożenie własnego statusu.

Przy współpracy z Disneyem obok inkluzywnej ekipy, równie ważna była kwestia samej obsady. W literackim oryginale, powieści białej, amerykańskiej autorki Madeleine L'Engle z 1962 roku, znanej polskiej publiczności jako *Faldka czasu* lub *Pułapka czasu*, główna bohaterka Meg Murry (Storm Reid) ma mysie włosy, jej brat Charles Wallace (Deric McCabe) jest drobnym blondynkiem, matka (Gugu Mbatha-Raw) ma fiołkowe oczy i rude loki, Pani Coto (Reese Witherspoon) ma siwe włosy i jasne oczy, Pani Kto (Mindy Kaling) jest drobną pulchną kobietą w okularach, a Pani Która (Oprah Winfrey) ma zakrzywiony nos baśniowej czarownicy. Filmowa

rodzina Murry jest za to birasowa, brat pochodzi z Filipin, a jedynymi białymi postaciami są Pani Coto, nastolatek Calvin (Levi Miller) i ojciec dr Alexander Murry (Chris Pine). W samej treści filmu nie ma to dodatkowego znaczenia. Nie jest to element polityki tożsamościowej, który stanowi wątek sam w sobie, czy motyw budujący fabułę. Natomiast nie oznacza to równocześnie „rasowej przezroczystości”, niedostrzegania rasy jako postawy postrasowości.

W artystycznej działalności Avy DuVernay współpraca z Disneyem nie była jednorazowym doświadczeniem realizacji filmowej dla medialnej korporacji. W 2019 roku telewizyjna gałąź kompanii Warner Brothers ogłosiła podpisanie kilkuletniego kontraktu z reżyserką na produkcję różnorodnych gatunkowo form telewizyjnych. To efekt udanej wcześniejszej współpracy producenckiej przy serialach *Queen Sugar* (2016) i *The Red Line* (2019). Wieloletnie sukcesy podobnych kooperacji w przypadku twórców takich jak Greg Berlanti, Ryan Murphy czy Shonda Rhimes dają nadzieję na włączenie DuVernay i jej perspektywy w telewizyjny obieg na lata.

Medialni giganci, wśród nich studia filmowe i telewizyjne, którzy od zarania Hollywood dyktowali zasady gry, dzielą w XXI wieku pole z platformami, których rozwój umożliwiła popularność Internetu. Te narzędzia Ava DuVernay potrafi także perfekcyjnie wykorzystać do budowania i dystrybucji własnych narracji lub projektów upodmiotawiających głosy mniejszościowe.

Dystrybucja: Netflix i ARRAY

Netflix zapewnił reżyserce najszerszą w historii jej produkcji sieć dystrybucji filmu z racji obecności platformy w ponad 190 krajach przy ponad 140 milionach subskrybentów oraz największą swobodę artystyczną w momencie, gdy jej bardzo potrzebowała. Gdy w 2014 roku ówczesna szefowa sekcji dokumentalnej Netflixu Lisa Nishimura zaproponowała Avie DuVernay współpracę, oferta wydawała się niewiarygodna. Reżyserka sama miała wybrać interesujący ją temat, a resztą miała zająć się ekipa Netflixu. Tak powstał *13TH (XIII poprawka, 2016)* – wybitny dokument o przemyśle więziennym w Stanach Zjednoczonych, u podstaw którego stoi strukturalny rasizm, charakteryzujący społeczeństwo amerykańskie od czasów niewolnictwa.

Jednoczesny rozmach i precyzja filmu były możliwe właśnie dzięki połączeniu talentu i wiedzy reżyserki oraz możliwości i zaangażowania dystrybutora. Archiwalia, do których dotarła ekipa, liczba rozmówców, z którymi DuVernay przeprowadziła wywiady do filmu i fakt, że w montażowni zostało ponad sześć godzin materiału na sto minut użytych w dokumencie świadczą o sile tego projektu. Kiedy więc kilka lat później Ava DuVernay przystępowała do realizacji kolejnego filmu o systemie amerykańskiej (nie)sprawiedliwości motywowanej rasowo, zwróciła się

ponownie do Netflix. Miniserial *When They See Us (Jak nas widzą, 2019)*, opowiadający prawdziwą historię pięciu nastolatków bezpodstawnie skazanych na lata więzienia za rzekomy gwałt na białej kobiecie w Central Parku w 1989 roku, jest nie tylko tematem analiz filmoznawczych, ale między innymi, dzięki zasięgowi Netflix, stał się elementem debaty publicznej i narzędziem abolicjonistycznej walki politycznej z amerykańskim systemem prawnym.

Popularność serwisów streamingowych, coraz większa liczba podobnych do Netflix platform na rynku oraz programowe wpisanie w ich działalność zainteresowania narracjami dyskursów mniejszościowych sprzyja upowszechnianiu inkluzywności z jednej strony, ale i budowaniu kolejnego segmentu rynku medialnego z drugiej. Produkcje Netflix trafiają do najbardziej rozpoznawalnych konkursów branżowych. *13TH* (2016) była nominowana do Oscara, Jharrel Jerome, jeden z aktorów *When They See Us* (2019), odebrał nagrodę Emmy. Na platformie można oglądać filmy zwycięzców międzynarodowych festiwali kina artystycznego, które nie trafiają do obiegu kinowego. Ava DuVernay także korzysta z tego kanału promocji przy dystrybucji filmów własnej selekcji przez firmę ARRAY.

Warto jednak zauważyć, że istnienie platform streamingowych i sekcji streamingowych przy dużych koncernach medialnych nie rozwiązuje całkowicie kwestii producenckiej niezależności twórców. Platformy te są nadal przede wszystkim narzędziami generującymi zysk, spółkami giełdowymi, które dostosowują założenia programowe do kwestii budżetowych. Dopóki głos mniejszościowy wspiera cele sprzedażowe, produkcje są realizowane. Jednak trudno sobie wyobrazić, by budżet przeznaczony na produkcję jednego odcinka kasowego serialu *The Crown* mógł zasilić w zamian powstanie niszowego filmu mniejszościowego. Mimo tej ambiwalencji warto, by niezależni twórcy z tych możliwości korzystali, choćby po to, by szlifować rzemiosło. Ava DuVernay wykorzystwała tę szansę z Netflixem, Jill Soloway z Amazon Prime przy projekcie *Transparent* (2014), Issa Rae z HBO realizując *Insecure* (2016), Desiree Akhavan z Channel 4/Hulu przy miniserialu *The Bisexual* (2018).

Jedynym gwarantem zachowania pełni władzy i sprawczości jest jednak zbudowanie własnej platformy, co Ava DuVernay realizuje od 2010 roku, najpierw w ramach AFFRM, a obecnie jako ARRAY. AFFRM, czyli African-American Film Releasing Movement wspierało czarnych filmowców w dystrybucji ich filmów, uniezależniając ich od systemu studyjnego oraz docierając do publiczności zainteresowanej i rozumiejącej przekaz budowany przez twórców. Misję tę kontynuuje, bazujący także w Los Angeles ARRAY, pod przewodnictwem stałej współpracownicy Avy DuVernay, Tilane Jones (Oliver 2019). Budowanie eksperckiego zespołu stałych współpracowników nie tylko na planie zdjęciowym, ale na każdym etapie cyklu produkcji

filmowej jest dla kina niezależnego trudne, ze względu na brak gwarancji ciągłości zatrudnienia. W tym przypadku się udało.

Duet Jones-DuVernay współpracuje od ponad dekady. Pod ich przewodnictwem ARRAY odnosi kolejne sukcesy i rozszerza pola działalności. Infrastruktura firmy to sala kinowa na 50 miejsc, sale warsztatowe, przestrzeń pracy dla scenarzystów serialu *Queen Sugar*, pomieszczenia do realizacji postprodukcji i biura organizujące zakup licencji i dystrybucję. ARRAY kupuje niezależne filmy artystów offowych z grup mniejszościowych: kobiet reżyserek, czarnych filmowców z USA, Karaibów i Afryki, artystów latynoamerykańskich i przedstawicieli rdzennych mieszkańców Ameryki, zapewniając obrót kinowy w USA oraz wyłączność do dystrybucji poza Stanami Zjednoczonymi. W siedzibie ARRAY prowadzone są masterclassy oraz projekcje filmowe przybliżające dziedzictwo lokalnego kina offowego.

ARRAY jest dla Avy DuVernay spełnionym marzeniem o twórczej niezależności, ale także koniecznością w świecie neoliberalnego i rasistowskiego mechanizmu funkcjonowania kina. Poprzez ARRAY twórczyni realizuje też jeden ze swoich głównych postulatów artystycznych. To założenie, że nikt nie opowie twojej historii za ciebie, niezależnie czy z powodu uprzedzeń, czy logiki zysku. Jeśli chcesz zobaczyć na ekranie określone historie i wizerunki, musisz stworzyć je sama, czyli stać się rzemieślniczką i zacząć produkować.

II. Rzemiosło

Ava DuVernay przechodziła kurs edukacji filmowej nie w szkole branżowej, a w praktyce życia codziennego. Przez wiele lat pracowała jako filmowa agentka PR oraz oglądała komentarze odautorskie reżyserów, dostępne przy wydaniach DVD ich filmów (Karmael Holmes 2017). Zanim reżyserka zdecydowała się skupić zawodowo głównie na reżyserii, zrealizowała już cztery produkcje, pracując jednocześnie w pełnym zakresie w swojej firmie marketingowej. Przy pierwszych dwóch filmach, finansowanych własnymi środkami – fabularny krótki metraż oraz pełnometrażowy dokument – celem było kręcić, nie przestawać nagrywać, ćwiczyć i uczyć się. Drugi dokument dostał finansowanie telewizyjne, ale DuVernay odpowiadała tylko za reżyserię. Pierwsza długometrażowa fabuła powstała w tym samym czasie, całkowicie niezależnie, z budżetu przeznaczonego na kredyt mieszkaniowy. Zwrot środków zainwestowanych w tę produkcję pozwolił na realizację drugiej fabuły, która zaowocowała nagrodą w Sundance i propozycją pracy od Shondy Rhimes. Po debiucie telewizyjnym w produkcji Rhimes, pojawiło się zainteresowanie producentów *Selmy* (2014). Gdy ciągłość zatrudnienia przestała być problemem,

reżyserka stanęła przed wyzwaniem selekcji zleceń i utrzymania niezależności twórczej. W tym aspekcie Ava DuVernay mogła zawsze liczyć na matkę, która ośmielała ją do niezależności artystycznej przez pytanie – co tak naprawdę chcesz powiedzieć?

Reżyserka

W dzieciństwie Ava DuVernay marzyła o byciu prawniczką, na studiach myślała nad dziennikarstwem politycznym. Artystka wcześniej rozumiała, że polityka jest częścią codzienności, a więc wpływa na każdy aspekt życia. Dorastając z matką i rodzeństwem w Compton, obserwowała przemoc policji i aresztowania kolegów z sąsiedztwa. Rozmawiając z ojczymem pochodzącym z Alabamy, poznawała czarną historię i czarne dziedzictwo kulturowe mieszkańców USA. Gdy zaczęła realizować filmy, nie zakładała, że stanie się rozpoznawalna głównie jako reżyserka problematyki spraw społecznych i kwestii równościowych, ale jednocześnie zawsze wierzyła w siłę kina do zmiany świata.

Kiedy kobieta robi film, to jest to radykalny akt sam w sobie, niezależnie od podejmowanego tematu. To idea wstawiania siebie jako podmiotu w obrazy, w których nas nie ma. Tak samo jest z osobami koloru. Sam akt tworzenia jest aktywizmem, dlatego nie uważam, że moje filmy są bardziej aktywistyczne czy polityczne niż film innej kobiety koloru, który będzie komedią romantyczną. (...) Sama nasza obecność jest stanowiskiem politycznym także dlatego, że kobiety reżyserki muszą zaczynać od zera z każdym nowym filmem, który realizują, udowadniając od początku, że są w stanie go zrobić. Więc bycie włączoną w system oznacza choćby pewność zatrudnienia za dwa lata od teraz. Dla kobiet filmowczyń to zawsze jest kwestia niepewna. (...) Dlatego warto działać bez czekania na pozwolenie i oglądania się, kto nas wpuszcza, a kto nas trzyma poza działaniem. (DuVernay 2015)

Niezależność i intersekcyjność widać także w różnorodności formatów, których realizacji reżyserka się podejmuje. Do wspomnianych formuł pełnometrażowego filmu fabularnego i dokumentalnego oraz serialu telewizyjnego, dochodzą krótkie metraże, klipy muzyczne, relacje z muzycznych festiwali, filmy promujące markę, miniseriale, programy na zlecenie. Ta wielość to szukanie odpowiednich form wyrazu dla głosu, który chce się wyrazić, czasem konieczność finansowo-produkcyjna, a czasem ucieczka przed zasufladkowaniem. Po *Selmie* (2014) reżyserka dostawała do lektury tylko scenariusze filmów historyczno-politycznych. Utrzymanie niezależności dla czarnej kobiety reżyserki to także konieczność kontroli przekazu medialnego, który wpływa na recepcję jej filmów.

Kiedy Ava DuVernay nie chce odpowiadać na irytujące pytania bezmyślnych dziennikarzy, nie waha się zatrzymać rozmówcy i zmienić kierunek rozmowy. Lata pracy, w tej i podobnych rolach, dały jej doświadczenie i nauczyły asertywności. Nie wahała się wypunktować reportera podczas rozmowy o serialu *When They See Us* (2019), gdy ten, zamiast o systemowym rasizmie, wypytywał o to, kto z ekipy wiedział o skandalu korupcyjnym jednej z aktorek serialu Felicity Huffman. Konsekwentnie też odmawiała wikłania się w gierki białych dziennikarzy dotyczące sposobu sportretowania Lyndona B. Johnsona w *Selmie* (2014) oraz nie dała się zastraszyć swoim kolegom po fachu w przypadku reżyserskich etatów przy *Queen Sugar* (2016). Rasistowskie i seksistowskie reakcje (*backlash*) są normą, gdy uderza się w spetryfikowane schematy systemu. W 2018 roku Ava DuVernay włączyła się więc w nadszarpnięcie jednego z monolitów europejskiego przemysłu filmowego.

Cannes 2018

Podczas 71 edycji Festiwalu Filmowego w Cannes Ava DuVernay zasiadała w jury konkursu głównego. Była to pierwsza edycja, w której większość jurorską stanowiły kobiety, a przewodniczącą została australijska aktorka Cate Blanchett. W XXI wieku canneński festiwal w tym aspekcie zachowuje już odpowiednie proporcje, natomiast w zakresie kobiet na stanowiskach dyrektorek artystycznych, przewodniczących jury, czy reżyserek nagradzanych filmów, proporcje są drastycznie nierówne.

W ramach 71 edycji filmowczynie i działaczki, z inicjatywy grupy Collectif5050x2020, zrzeszającej osoby pracujące w branży filmowej z całego świata (nazwa zakłada parytet we francuskiej produkcji i krytyce filmowej do 2020 roku), zwróciły uwagę na powyższe nierówności. W jeden z festiwalowych dni, w drodze na premierę filmu o kurdyjskich żołnierzach, 82 artystki przemaszerowały po czerwonym dywanie w akcie protestu wobec seksistowskiej polityki przemysłu filmowego. Cate Blanchett i Agnès Varda odczytały manifest, którego treść dostępna jest na stronie internetowej www.collectif5050.com. W grupie twórczyń była jedna reżyserka młodego pokolenia z Polski – Agnieszka Smoczyńska.

Liczba protestujących odzwierciedlała liczbę filmów zrealizowanych przez kobiety reżyserki, przyjętych do konkursu od początku istnienia festiwalu na 1645 filmów reżyserów mężczyzn. Agnès Varda była jedną z dwóch laureatek Złotej Palmy w wieloletniej historii festiwalu. Kolektyw 5050x2020 na swej stronie internetowej przedstawia druzgoczące dane, ukazujące przepaść na wszystkich etapach produkcji filmowej i żąda zmian systemowych. Wśród analizowanych przez Kolektyw europejskich festiwali, najlepsze statystyki odnaleźć można przy

Berlinale, a wśród sekcji canneńskich prym wiedzie *Un Certain Regard*, co pokazuje, że tam, gdzie w puli są mniejsze pieniądze, wyższy nacisk na niezależność produkcji i wartość artystyczną, przepaść jest mniejsza. Odzwierciedla to obieg władzy i prestiżu w kapitalistycznym systemie patriarchalnym, znany nie tylko ze świata kultury. Stąd też stała aktywność Avy DuVernay jako członkini Amerykańskiej Akademii Filmowej, znanej głównie z przyznawania Oscarów, a decyzyjnej w wielu innych istotnych aspektach, mających wpływ na poziom różnorodności i dystrybucję władzy (Czajka-Kominiarczyk 2019).

Scenarzystka

Ava DuVernay jest zazwyczaj scenarzystką i producentką swoich filmów, podobnie jak część protestujących w Cannes koleżanek po fachu. Gdy odpowiada za całość projektu, jest najskuteczniejsza. I jest to w pełni działanie polityczne. Pierwszy sezon *Queen Sugar* (2016), w którym artystka pełniła rolę koordynatorki całości sezonu, był najbardziej spójnym fragmentem serii, wyznaczającym cele dla kolejnych odsłon. Wyraźnie widać to w postaci Novy Bordelon (Rutina Wesley) – najstarszej siostry serialowego rodzeństwa. To bohaterka nieobecna w literackim pierwowzorze, stworzona przez DuVernay od podstaw. Postać Novy Bordelon pozwala rozszerzyć i uwspółcześić świat przedstawiony powieści, a także wprowadzić do planu głównego wątki polityczne, jedynie w książce sygnalizowane.

Mimo że w scenopisarskim rzemiośle artystka jest równie celna, co w reżyserii, faza pisania jest najtrudniejszym elementem procesu twórczego. Niemniej kunszt pisarski widać choćby w *Selmie* (2014), w której Ava DuVernay postanowiła zmodyfikować oryginalny scenariusz. Pierwotny tekst skupiał się na relacji Lyndona B. Johnsona i Martina Luthera Kinga w taki sposób, że bliższy był poetyce filmu „o białym zbawcy” reprezentowanym przez prezydenta USA, a nie o samym dr. Kingu i całym ruchu na rzecz respektowania prawa do głosowania czarnej społeczności. Reżyserka zmuszona była także napisać ujęte w filmie przemówienia dr. Kinga samodzielnie, gdyż prawa do wszystkich oryginalnych mów wykupił wcześniej Steven Spielberg, przygotowujący się do realizacji swojej, epickiej zapewne i tzw. „uniwersalnej”, wersji historii walki Afroamerykanów z opresją. Tak działa strukturalny rasizm w świecie kapitalizmu, gdy odbiera się dostęp do źródeł grupie wykluczonych, których owe źródła dotyczą. To ich głos powinien tworzyć powszechną narrację, szczególnie, że dotąd budowana była ona na kłamstwie lub przemilczeniu. Oddanie głosu i korzystanie z dziedzictwa ma w filmach DuVernay także wymiar wizualny, wyrażany przez sztukę operatorską i montaż.

Obrazy

Jak zaznacza reżyserka:

Obrazy, które przyswajamy, mogą nas wzbogacać, ale mogą też krzywdzić, bo stają się częścią naszego umysłu, naszej pamięci. Obraz staje się w ten sposób naszą wewnętrzną kamerą. Idea obrazu jest o wiele szersza niż użycie jej tylko w kontekście filmu. Poprzez obrazy oglądamy siebie i świat. Myślę, że dlatego sam film jest tak emocjonalny. To odtwarzanie tego, co jest już wkomponowane w nasz wewnętrzny proces. I chyba głównie z tego powodu film tak mnie zawsze przyciągał. A kiedy włączasz do tak intymnych idei teorie postępowe i wyzwolenicze, przekaz staje się niezwykle mocny. (DuVernay, Young 2016)

Zanim pojawia się obraz, najpierw jest doświadczenie kreowania owego obrazu. Pierwsze wizerunki czarnych twarzy w filmie były rasistowskimi maskami na białych twarzach („blackface”) (Guerrero 1993), pierwsi czarni aktorzy byli oświetlani tak, jak biali, bez wrażliwości na tonację skóry. W symbolice języka filmu zło tkwi w ciemnościach. Postkolonialni i antyrasistowscy artyści odzyskują więc czerń i ciemność w geście oporu. Usuwają swoje czarne podmioty w cień, pozostawiając je we własnej intymności, konstruują odcienie czerni na czerni, wydobywając tym samym odblaski innych kolorów. Zamiast rozjaśniać, celowo przyciemniają, nie dojaśniają, zacerniają (Cole 2015). Odzyskanie poetyki obrazowania filmowego czarnych ciał łączy się ze zmianą sposobu przedstawień wydarzeń historycznych oraz życia codziennego czarnych podmiotów. Ava DuVernay i Bradford Young to duet w tym aspekcie mistrzowski.

Artyści współpracowali dotychczas przy pięciu projektach reżyserki, od filmów wczesnych, realizowanych z dużą niezależnością, jak *My Mic Sounds Nice* (2010), *Middle Of Nowhere* (2012) i *The Door* (2013), przez studyjny projekt komercyjny, jakim była *Selma* (2014), po miniserial *When They See Us* (2019). W swoich specjalnościach mają podobną wizję i misję pracy oraz ciężący status bycia pierwszymi czarnymi twórcami z nagrodami przemysłu filmowego głównego nurtu. Dążenie do realizacji wspólnych projektów w medium, które nie powstało do reprezentowania czarnych podmiotów i wyobrażeń, jest także aktem politycznym budowania solidarnej wspólnoty. W tym aspekcie Ava DuVernay współpracuje także na stałe z montażystą Spencerem Averickiem. Ich pierwszy wspólny projekt z 2008 roku – dokument o niezależnej scenie hip-hopowej Los Angeles *This Is the Life* – był montażowym debiutem Avericka.

Operator Bradford Young

Wizualna wyobraźnia Bradforda Younga kształtowała się już w dzieciństwie, gdy w domu pogrzebowym prowadzonym przez swoich dziadków w Kentucky obserwował grę światła i cienia oraz jak wpływa ona na przestrzeń. Na studiach rzemiosła uczył go między innymi reżyser Haile Gerima, a w ślad za tymi inspiracjami Young poznawał prace czarnych operatorów realizujących ideę, którą twórca nazwał „czarną intencjonalnością” – praktyką budowania obrazów, które celowo zaznaczają czarną tożsamość jako pozycję podmiotu mówiącego i inspirację dla wizualnej ekspresji – jak Arthur Jafa czy Malik Sayeed oraz fotograf Roy DeCarava (Sargent 2017).

Korzystając z dziedzictwa poprzedników, razem ze współczesnymi młodymi niezależnymi artystami wizualnymi, jak Ava Berkofsky (*Insecure*, 2016, HBO), Chayse Irvin (*Blackkklansman*, 2018, Focus Features), Rachel Morrison (*Fruitvale Station*, 2013, Weinstein Company), James Laxton (*Moonlight*, 2016, A24), Bradford Young buduje język wizualny czarnych, rozmontowując i przeprogramowując strukturę, której wszystkie elementy stworzone były dla białych. Sprzęt zdjęciowy – kamery, obiektywy, soczewki, standardy testów światłoczułości, koloru, metodologie oświetlania i ustawiania kamery – do końca lat 70. XX wieku nie zakładały różnorodności koloru postaci w kadrze (Latif 2017). Ten język należało stworzyć dostępnymi narzędziami, ale użytymi w innym kontekście oraz poza głównym nurtem produkcji i edukacji filmowej. Czarne ciała wymagają innego niż białe sposobu oświetlenia, ale nie jest nim doświetlanie czy prześwietlanie. Znalezienie formuły wymaga znajomości i uwrażliwienia na podmiot.

Wszyscy jesteśmy poddani praniu mózgu na wielu poziomach, więc jednym z powodów, dla których zawsze zastanawiałem się nad metodami oświetlania czarnych ludzi w określony sposób, jest fakt, że istnieją te różnicujące poziomy i warstwy, prawda? Przy każdym filmie staram się dekolonizować swój umysł od wszystkich obrazów czarnych w amerykańskim kinie, którymi byłem bombardowany od dziecka. Wszystkie te obrazy od czasu *Narodzin Narodu* wciąż są z nami, ponieważ nie mieliśmy okazji ich zmienić. Ile czarnych filmów powstaje każdego roku? Nie możesz zmienić wizerunku, gdy w obrocie jest tylko pięć filmów rocznie, starających się odpierać te powszechne wizje i obrazy. (King 2014)

W *Selmie* (2014) koncepcje DuVernay i Younga są najbardziej wyraziste, gdyż film, realizowany dla dużego studia filmowego, w zakładanej i skodyfikowanej konwencji filmu biograficznego osadzonego w historii współczesnej USA, modyfikuje wzorzec fabularny i wizualny, a dysonans jest na tyle mocny w odbiorze, że uwidacznia tym samym schematyzm i ograniczenia systemu. Ava DuVernay nie chciała zrobić filmu o Martinie Lutherze Kingu jako

bohaterze monolicie. A Bradford Young nie chciał pokazać walki o prawo wyborcze czarnych przez uprzedzenia wbudowane historycznie w obiektyw i negatyw kamery.

W obrazie twórcy nieustannie negocjują między prezentacjami czarnych ciał jako pięknych, pełnych godności i sprawstwa a wizualnym zaznaczeniem przemocy dokonywanej w historycznym kontinuum na czarnym ciele. Czarne ciała przywoływane są bowiem najczęściej w obrazach związanych z traumą. Od pocztówek z publicznych linczów, które masowo sprzedawano, po współczesne filmy o niewolnictwie, realizowane „w dobrej wierze”. Bradford Young nie neguje realiów czasów walki o prawa obywatelskie czarnych, ale wychodzi poza jeden sposób portretowania czarnych ciał jako ofiar. Perspektywa opresji jest równoważona przez obrazy wzmacniające społeczność, których zawsze w kulturze było za mało, a w których wreszcie może się ona rozpoznać.

Kamera zawsze jest blisko Kinga, wygląda mu zza ramienia, jest (a wraz z nią widz) częścią grupy, a nie dalekim obserwatorem. Gdy policjanci pacyfikują pierwszy marsz, powalając na ziemię jedną z uczestniczek, kamera upada z nią. Gdy dr King, po kolejnym aresztowaniu, omawia strategię ze swoimi współpracownikami, bohaterowie siedzą w ciemnej celi więzienia w Montgomery. Jedynym źródłem światła dla kamery jest okienko celi umiejscowione za postaciami i białe koszule, które odbijają światło. Czarni ludzie w ciemnej celi ściszym głosem ustalają dalszą strategię walki. W kwestii operatorskiej, decyzja o rezygnacji z dodatkowego oświetlenia w tej scenie okazała się dla producentów na tyle niecodzienna, że nie chcieli dopuścić do jej realizacji. Uznali, że będzie to formalna kompromitacja. Efekt uzyskany przez Bradforda Younga samym obrazem definiuje jednak historyczną pozycję czarnego podmiotu celniej niż tysiące standardowo oświetlonych scen mówionych.

III. Temat

Selma (2014) przyniosła reżyserce rozpoznawalność. Krytycy uznali, że można na tej podstawie zamknąć jej twórczość w jednej kategorii – niszowych, czarnych tematów społeczno-politycznych. Jednak projekty DuVernay zaprzeczają takim uproszczeniom. Wcześniejsze filmy są intymnymi portretami relacji, także rodzinnych, skupiającymi się na perspektywie kobiecego podmiotu. Filmy i seriale po *Selmie* akcentują wątki społeczne, gdzie rodzina rozumiana jest także w skali makro jako wspólnota. Zagadnienia te nie są jednak rozłączne, co także widać w samej *Selmie*. Walka Martina Luthera Kinga Jr. o sprawiedliwość społeczną nie byłaby możliwa bez współpracowników, czyli całej społeczności, w tym działaczek-kobiet. Jednocześnie, wszystkie

strategie rozłamowe FBI skierowane przeciw działaniom Kinga wychodziły od rozbicia rodziny, rozdzielenia i skłócenia grupy oraz systemowego zastraszania jednostek i aresztowań, zgodnie z wielowiekową historią polityki systemu władzy.

Kompleks więziennie-przemysłowy

Jak zaznacza Ta-Nehisi Coates u podstaw założenia USA leżą ludobójstwo i wykluczenia. W samą Deklarację Niepodległości i Konstytucję „kraju wolnych” wpisane są nierówności i przyzwolenie na przemoc jednych ludzi wobec drugich. Tę głęboko zakorzoną strukturę, która historycznie legitymizowała rasizm (w innym kształcie po zniesieniu niewolnictwa), odwzorowuje współcześnie amerykański system więziennictwa (Coates 2017). System ten jest częścią szerszego modelu urasowanej kontroli społecznej i generowania zysku w państwach imperialistycznych, zwanego kompleksem więziennie-przemysłowym (Davis 2003). Zagadnienia te pojawiają się w filmach Avy DuVernay praktycznie od dokumentu *This Is the Life* (2008).

W dokumencie *13TH* (2016) Awe DuVernay interesuje analiza pojęcia więzienia dla zysku. Formalnie dokument nie jest rewolucyjny, jednak efekt retoryczny filmu, dzięki merytorycznej kondensacji, a także przejrzystości tez i argumentacji, jest niezwykle mocny. Każdy wątek poruszony w filmie mógłby stać się osobnym odcinkiem całej serii, źródeł jest niestety aż nadto. Niemniej Ava DuVernay wiedziała, że przy takiej intensywności przekazu widz osiągnie limit przyswajalności, którego przekraczać nie należy.

W *Queen Sugar* (2016), dzięki serialowemu formatowi, owo rozszerzenie wątków jest możliwe. Uwięzienie nigdy nie jest bowiem doświadczeniem z wyraźnie zarysowanym początkiem i końcem, które po odbyciu kary można zamknąć i odciąć od życiorysu. Nie dotyczy także samej jednostki, wpływa na rodzinę i bliskich osoby skazanej, a także na całą społeczność. Te elementy wyzyskuje reżyserka w trzecim projekcie poświęconym skutkom masowej inkarceracji i rasowego profilowania. W *When They See Us* (2019) wraca do rzeczywistej historii pięciu nastolatków koloru, skazanych za przestępstwo, którego nie popełnili.

XIII poprawka

13TH (2016) otwierają słowa prezydenta USA Baracka Obamy, przywołujące miażdżącą statystykę: społeczeństwo Stanów Zjednoczonych to około 5% populacji globu, a 25% populacji wszystkich więźniów świata. To fragment wystąpienia Obamy z lipca 2015 roku podczas obrad

NAACP. Kilka miesięcy wcześniej do tematu przemysłu więziennego prezydent nawiązał podczas przemówienia w Selmie, wygłaszanego w 50 rocznicę marszu w obronie praw wyborczych czarnych. Uroczystość odbyła się na moście, który do dziś (mimo licznych protestów) nosi imię dawnego działacza Ku Klux Klanu i członka senatu USA. Ta sytuacja potwierdza, jak wolno dokonuje się zmiana społeczna, jak trudno utrzymać o niej właściwą narrację i z jak silną reakcją spotykają się jej rzecznicy i działacze.

Filmowa *Selma* (2014) współtworzy dziś narrację o Ruchu Praw Obywatelskich. To często pierwszy film, poprzez który współczesny widz poznaje postać i działania Martina Luthera Kinga Jr. Ava DuVernay odchodzi od hagiografii oraz splotonej, nieprawdziwej wizji, którą powielają biali, chętnie, cytując wyrwane z kontekstu frazy Kinga. W filmie DuVernay, King nie jest odosobnionym wizjonerem, który śnił i produkował pacyfistyczne slogany o asymilacji i postrasowości. To człowiek, który był częścią grupy realizującej strategię radykalnej bezpośredniej polityki oporu bez przemocy. Człowiek świadomy, że dostosowanie się do wyobrażeń białych jest nie do zaakceptowania. „Negocjujemy, demonstrujemy, opieramy się” – jak mówi w jednym z filmowych przemówień, napisanych przez DuVernay.

Podobną rolę pełni dokument *13TH*. Film jest z jednej strony elementarzem, który buduje szeroki historyczno-kulturowy kontekst dla osób nieznających zagadnień kompleksu więziennoprzemysłowego, masowego uwięzienia czy przemysłu więziennego dla zysku, a z drugiej porządkuje wiedzę widza znającego tezy filozofów i działaczy abolicjonistycznych (DuVernay 2016). *13TH* to filmowa wersja tez wielu badaczy podejmujących wątki historycznego kontinuum zniewolenia czarnych od niewolnictwa do masowej inkarceracji XXI wieku. Są wśród nich: Ida B. Wells, W.E.B. DuBois, Assata Shakur, Ta-Nehisi Coates oraz pojawiający się w filmowym dokumencie: Angela Davis, Michelle Alexander, Henry Louis Gates, Bryan Stevenson.

Wywód badaczy, który powieli filmowa narracja, zachowuje porządek chronologiczny w ujęciu tematu. 13 poprawka do Konstytucji, wprowadzona po zniesieniu niewolnictwa, wykluczała z powszechnej wolności obywatelskiej osoby skazane, czyli przestępców. Umożliwiło to ponowną legalną kontrolę nad czarną społecznością. Tym razem w systemie więziennictwa. Dodanie do pozbawienia wolności wyzysku ekonomicznego było możliwe dzięki procedurze wynajmu od więźni skazańców do przymusowej pracy przez firmy prywatne i instytucje państwowe. W XX wieku pojawiły się dodatkowe mechanizmy kontroli. Badacze i reżyserka omawiają system segregacji rasowej, lata walki czarnych o respektowanie ich praw obywatelskich, w tym prawa do głosowania, którego byli i są nadal skutecznie pozbawiani. Szczegółowej analizie poddane są ostatnie cztery dekady XX wieku, w których populacja więźniów wzrosła z trzystu

tysięcy do ponad dwóch milionów uwięzionych, a system więziennictwa stał się jednym z najbardziej dochodowych gałęzi amerykańskiej gospodarki.

Książki badaczy i film DuVernay stanowią także studium języka, jakim rządy republikańskie i demokratyczne wytwarzają czarnego przestępcę. Ten sam język stosowano do usprawiedliwiania rasistowskich polityk kwestiami bezpieczeństwa. W czasie niewolnictwa i okresie Rekonstrukcji była to retoryka obrony własności przez biały patriarchy. Na początku XX wieku funkcję tę przejęły lincze. Od lat 50. FBI Hoovera dokonywało czystek wśród działaczy i intelektualistów czarnego wyzwolenia, nazywając ich terrorystami. W kolejnych dekadach ekipy rządzące, od Nixona po Clintona, nawoływały do konieczności obrony białej młodzieży przed narkotykami, rozprowadzanymi przez nowo powstałe monstrum, jakim stał się „czarny superpredator z getta”. Wytworzenie przestępców i odczłowieczenie grupy przez piętujące etykiety, jako odpowiedź systemu na wytworzony wcześniej nieukierunkowany masowy lęk społeczny, to praca ideologiczna więzień.

DuVernay w swym dokumencie przywołuje także wiele liczb i statystyk zebranych przez badaczy tematu obrazując, na jak wielu polach funkcjonuje problem. 90% spraw nie trafia do sądów, oskarżeni idą na ugody, bojąc się wyższych kar lub, z braku środków, na skuteczną reprezentację prawną. 1 na 3 czarnych mężczyzn (1 na 17 białych) trafi do więzienia. Czarni stanowią około 6% populacji USA, ale ponad 40% uwięzionych. Zamożność, a nie wina decydują o wyroku i wizerunku więźnia, a czarne życie jest mniej cenne niż białe. Retorykę liczb wspierają w dokumencie archiwalia, pieczołowicie wybrane z setek godzin materiałów. Prezentują historię przemocy i oporu na przestrzeni ponad stu lat istnienia filmowego medium.

Specyficzną formułę archiwaliów stanowią współczesne nagrania sytuacji zatrzymań przez policję, zarejestrowane przez smartfony przechodniów oraz kamery umiejscowione na ciele policjantów. Mimo powszechności filmów, które pokazują brutalność oficerów, notoryczne przekraczanie przez nich uprawnień i powszechne rasowe profilowanie zatrzymanych, nie zmienia to zasad działania policji. Co więcej, nie przekłada się to na masowe akcje sprzeciwu białych. Demokratyzacja medium sprawia jedynie, że zwykły biały człowiek ma szerszy dostęp do traumy czarnych ciał, doświadczanej i przekazywanej w świadectwach przez czarne podmioty od czasów niewolnictwa. Współcześnie zmieniło się medium, ale nie skala zbrodni. Marazm jest także skutkiem z jednej strony uodpornienia na okrucieństwo przez powszechność przedstawień, z drugiej – reakcją wstydu i wyparcia własnego (nie) i bezpośredniego udziału w powielaniu opresji. W tym kontekście Ava DuVernay miała wątpliwości, czy pokazywać materiały wideo, które są i tak publicznie znane, a na emisję których rodziny zabitych przez policję osób nie mają

żadnego wpływu. DuVernay postanowiła osobiście prosić każdorazowo o zgodę, mimo że prawnie mogła je wykorzystać bez konsultacji. Jedna rodzina odmówiła.

Poetykę dokumentu dopełniają wywiady. Wśród rozmówców znaleźli się profesorowie historii, socjologii, prawa oraz studiów afroamerykańskich, działacze organizacji pozarządowych walczących o zmiany systemu więziennictwa oraz wspierający osoby poszkodowane przez system, niezależni dziennikarze śledczy, politycy obu partii (w tym osoby popierające działania władz), aktywiści abolicjonistyczni, dawni osadzeni. Ze wszystkimi reżyserka przeprowadziła indywidualne rozmowy, trwające około dwóch godzin każda. W filmie wykorzystano fragmenty 40 rozmów, nagrano o wiele więcej.

Powiązanie niewolnictwa i przemysłu więziennego z neoliberalnym założeniem stałej produkcji zysku, wzmacniają wizualnie lokacje wywiadów. Wszyscy rozmówcy nagrywani są na planach nawiązujących do czynności pracy, w fabrykach, na tle murów, stali, szkła, drewna. Systemy opresji replikują się i mutują odpowiednio do warunków. Czasem przybierają formę pozornych działań na rzecz poprawy warunków życia więźniów. W przypadku przeludnienia więzień, pojawia się możliwość zwolnienia warunkowego, nadzoru kuratorskiego, aresztu domowego, obręczy na kostki z czytnikiem GPS. Wdrażanie tych rozwiązań generuje nowe miejsca pracy i pobudza gospodarkę. Tak tworzy się nowe narzędzia do kontroli tych samych ciał. Te rozwiązania tworzą nowe miejsca pracy do produkcji nowych narzędzi w celu kontroli tych samych ciał. Kapitalistyczny recykling przemysłu więziennego to także postępująca prywatyzacja więzień i centra detencji migrantów dla wytworzonej nowej grupy osadzonych. Ekonomiczny aspekt rasizmu jest kolejnym gwarantem zachowania *status quo*, mimo deklaratywnej chęci reformy.

Angela Davis

Dlatego, jak zaznacza w filmowym wywiadzie profesor Angela Davis, ten system nie wymaga naprawy czy udoskonalenia kilku elementów, które się historycznie zdezaktualizowały. Ten system został celowo zbudowany na niesprawiedliwości i historia przekonuje, że żadna reforma nie dociera do źródła problemu, a w konsekwencji przynosi większe represje. Rozszerzając argumentację o tezy ze swoich książek (Davis 2003), Davis przypomina także za Foucaultem, że system penitencjarny sam w sobie był reformą wcześniejszych systemów karania, pojawił się w konkretnym momencie historycznym, jako odpowiedź na aktualne założenia filozoficzne i potrzeby ekonomiczne rosnących gospodarek kapitalistycznych. Dlaczego więc dwieście lat później ma być dalej odpowiedni? Myśl europejska zawęży ogłąd sprawy, gdyż nie

włącza do rozważań ogólnych kwestii rasy i niewolnictwa, jako jednego z przykładów dystrybucji władzy i powiązania jej z ekonomią w świecie nowożytnym (Mbembe 2019). Angela Davis akcentuje konieczność osobnego oglądu zbrodni i kary, gdyż o formie drugiego nie decyduje samo pierwsze, pomiędzy są dodatkowe zmienne – rasa, klasa, płeć, seksualność oraz dodatkowe niezmiennicze – zysk korporacji, reprezentacja medialna.

Ava DuVernay kończy *13TH* apelem o działanie, o przekucie gniewu w akcje na rzecz zmiany. Angela Davis w *Are Prisons Obsolete?* proponuje w zakończeniu abolicjonistyczne alternatywy dla obecnego systemu. Jak wyobrazić sobie świat bez więzień? Pomyślmy najpierw o karze, z której nikt nie ciągnie żadnego zysku, gdzie rasa i klasa nie determinują jej formuły. Dokonajmy demilitaryzacji szkół, rewitalizacji edukacji, wprowadźmy darmowy system opieki zdrowotnej (aktualnie więcej wydaje się na medykację więźniów zamkniętych w izolatkach niż na cały system opieki zdrowotnej poza kratami), system sprawiedliwości oparty o reparację i negocjacje zadośćuczynienia krzywd. Skupmy się na niwelowaniu dysproporcji ekonomicznych, wprowadźmy dekryminalizację narkotyków i skuteczne programy odwykowe, dekryminalizację pracy seksualnej i migracji. Podejmijmy realną walkę z przemocą wobec kobiet i nie penalizujmy ich za ucieczki od przemocy. Przykładów jest wiele, punkt wyjścia jeden – zmiana myślenia o możliwości zastąpienia jednego systemu iluzorycznej naprawy innym, skupienie się na zapobieganiu na wszystkich polach życia społecznego (Davis 2003).

Więzienie sfabularyzowane

Dokument *13TH* (2016) przedstawia temat przemysłu więziennego w sposób skondensowany, posiłkując się archiwaliami, dokumentami oraz wypowiedziami ekspertów. Te same wątki są przez reżyserkę także dramatyzowane w wielu formatach fabularnych. W *Middle of Nowhere* (2012) jest to perspektywa kobiet, będących w różnych relacjach z uwięzionymi mężczyznami, stających się więźniarkami czasu po drugiej stronie krat, jak główna bohaterka filmu – Ruby.

W serialu *Queen Sugar* (2016) system inkarceracji i jego konsekwencje, twórcy wpisują w życiorysy bohaterów i w wątki rodzinne. Ralph Angel Bordelon (Kofi Siriboe), skazany na pięć lat kary za posiadanie drobnej ilości narkotyków, odbudowuje swoje życie po więzieniu. W kolejnych odcinkach widz poznaje rzeczywistość osoby po wyroku. Ralph Angel ma trudności w odzyskaniu opieki nad synem. Musi radzić sobie z paradoksami systemu zwolnienia

warunkowego i opieki kuratorskiej. Bohater nie ma możliwości powrotu na rynek pracy bez ryzyka wplątania się w kolejne przestępstwa.

Inne aspekty wpływu systemu inkarceracji na losy jednostek i społeczności twórcy prezentują przez postać siostry Ralpha Angela. Nova Bordelon (Rutina Wesley) w dwóch pierwszych sezonach pracuje jako lokalna dziennikarka spraw społecznych i działaczka abolicjonistyczna. Organizuje protesty i zbiórki funduszy na kaucje dla aresztowanych. Jednocześnie żyje w ukrytym związku z białym żonatym policjantem i nie pomaga bratu w czasie odbywania kary. Nova długo nie dostrzega rozdzwienku między swoimi publicznymi i prywatnymi działaniami, a poszukiwanie spójności staje się jednym z głównych wątków jej serialowej drogi.

Temat więziennictwa w *Queen Sugar* to także szerszy plan serialu – rzeczywistość lokalnej społeczności, która walczy, by nie dopuścić do budowy na ziemi czarnych farmerów więzienia, a po upadku tego pomysłu, autostrady. Do realizacji tych inwestycji dążą biali potentaci ziemscy, dawni właściciele niewolników, rody Landrych i Boudreaux. Motyw więzienia dla zysku to w serialu również wątek nowej gałęzi przemysłu, jaką stał się system detencji migrantów i osób mieszkających na terenie USA bez dokumentów tożsamości. Brutalność agentów imigracyjnych ICE splata się z brutalnością policji, szczególnie wobec młodych Afroamerykanów. Policjant, w świetle prawa, może użyć broni podczas zwykłej kontroli drogowej. Każda próba pomocy osobom nieposiadającym dokumentów oznacza nalot ICE.

Elementy amerykańskiego systemu (nie)sprawiedliwości rozpisane w serialu, nie pozostają w nim bez odpowiedzi. Twórcy nie odwołują się do retoryki ofiary, nie epatują traumą czarnych ciał. Korzystają natomiast z praktyki działaczy i rodzin doświadczonych przez masowe uwięzienia. Serial daje więc bohaterom narzędzia do walki z opresją systemu. Działania aktywistyczne Novy Bordelon przejmuje jej nastoletni siostrzeniec Micah, gdy sam doświadczy przemocy policji podczas kontroli drogowej. Ralph Angel otwiera na rodzinnej farmie program wspierający powroty na rynek pracy dla osób skazanych, oferując pierwsze zatrudnienie po wyjściu z więzienia. Trzecia z rodzeństwa, Charley Bordelon (Dawn-Lyen Gardner), w obronie interesów własnej rodziny i okolicznych farmerów, startuje i wygrywa wybory na radną miasteczka Saint Josephine. Każde z tych działań związane jest z wielkim wysiłkiem, osobistym cierpieniem i brakiem gwarancji sukcesu. Po małych zwycięstwach przychodzą duże porażki, bo tak zbudowany jest system. Niemniej, dzięki głębokiej więzi rodzinnej i szerokiej sieci wsparcia, Bordelonowie walczą dalej.

Korey, Kevin, Antron, Raymond, Yusef

W kolejnym telewizyjnym projekcie Ava DuVernay zaproponowała jeszcze inne ujęcie tematu (DuVernay 2019). *When They See Us* (2019), realizowany ponownie we współpracy z Netflixem, to czteroodcinkowy miniseria, który rekapituje historię niesprawiedliwego skazania pięciu nastolatków koloru za gwałt na białej kobiecie w nowojorskim Central Parku w 1989 roku. Fabularyzując historię, zarysowaną wcześniej w filmie dokumentalnym *Central Park Five* z 2012 roku w reżyserii Kena Burnsa, Sarah Burns, Davida McMahona, DuVernay oddaje głos oskarżonym mężczyznom. Poprzez doświadczone przez nich historie ukazuje funkcjonowanie systemu więziennictwa i jego niesprawiedliwości, angażując widza do podjęcia działania. Tak jak w przypadku dokumentu *The 13TH*, reżyserka zaznaczała, że widz nie może już po seansie stwierdzić, że nie zna faktów i statystyk, tak w przypadku *When They See Us* nie może uznać, że to jednostkowa historia i pojedyncza pomyłka wymiaru sprawiedliwości.

Yusef Salaam (w więzieniu spędził 6 lat i 8 miesięcy), Raymond Santana Jr. (w więzieniu spędził 6 lat i 8 miesięcy), Kevin Richardson (w więzieniu spędził 6 lat), Antron McCray (w więzieniu spędził 6 lat) i Korey Wise (w więzieniu spędził 13 lat i 8 miesięcy) zostali skazani na wieloletnie wyroki więzienia, mimo że śledztwo nie wykazało żadnego powiązania z ofiarą napaści, żadnych śladów DNA oraz innych dowodów. Większość chłopców nie znalazła się wcześniej osobiście. Dwóch z nich nie znajdowało się nawet w czasie napaści na terenie parku. W 2002 roku, na skutek przypadku i przyznania się do winy sprawcy gwałtu, mężczyźni zostali oczyszczeni z zarzutów. Nikt z pracowników wymiaru sprawiedliwości, odpowiedzialnych za to skazanie (od policjantów brutalnie wymuszających zeznania, przez biuro prokuratora, po władze miasta) do czasu emisji miniseriału nie poniósł żadnych konsekwencji swego działania. W 2014 roku miasto Nowy Jork podpisało z mężczyznami ugodę na zadośćuczynienie na łączną kwotę 41 milionów dolarów.

Dla reżyserki jednym z bodźców do realizacji projektu była prośba zgłoszona bezpośrednio przez Raymonda Santanę Jr. w 2015 roku. Po obejrzeniu *Selmy* (2014) Santana Jr. ufał, że DuVernay jest odpowiednią osobą do opowiedzenia ich historii. Reżyserka znalazła sprawę wyłącznie z prasy, mieszkała bowiem w tym czasie w Los Angeles. Sposób, w jaki media kreowały wizerunek czarnych i latynoskich nastolatków jako przestępców, był dla niej już wtedy, jako rówieśniczki chłopców, niepokojący.

Media odwoływały się w większości relacji do rasistowskiej retoryki mitu czarnego gwałciciela białych kobiet, brutalnej zezwierzęconej bestii poddanej swym popędom (Davis 1983). Nawiązywały także do rozpowszechnianej przez władze USA od lat 70. propagandy masowej przestępczości czarnej, bezrobotnej, narkotyzującej się młodzieży z gett, o watachach czyhających na przejście białych dzielnic i stref. (Alexander 2010) Tworzono nowe słowa, jak

„wildin”, które nie istniały w języku powszechnym ani w slangu, ale wzbudzały grozę i uruchamiały pracę masowej wyobraźni. W 89% doniesień nie użyto w odniesieniu do chłopców określenia „domniemany”. Donald Trump wykupił całe strony w czterech najpopularniejszych dziennikach Nowego Jorku, by wyrazić przekonanie o winie i wymusić na sądzie przywrócenie kary śmierci dla chłopców.

Ava DuVernay trzy dekady później oddaje więc głos swoim bohaterom, przedstawia wydarzenia z ich perspektywy. Zaczyna także od języka. Medialną zbitkę identyfikującą mężczyzn jako Piątka z Central Parku (Central Park Five) zmienia na Piątkę oczyszczonych z zarzutów (Exonerated Five) i przy każdej sposobności wymienia każdego z nich z imienia i nazwiska, indywidualizując, ale także wpisując w historyczne kontinuum czarnej pamięci poszczególnych zbrodni rasizmu.

W miniserialu nie ma zatem klasycznej kryminalnej narracji, która dąży do rozwiązania zagadki. Każdy odcinek przedstawia inny element wadliwości systemu, poprzez doświadczenia poszczególnych bohaterów. Część pierwsza analizuje techniki działania policji, metody zatrzymania, wymuszania zeznań, rasowego profilowania potencjalnych sprawców przestępstw, wykorzystywania braku znajomości prawa przez rodziny i podejrzanych, funkcjonowania procedur i zachowań na posterunku, brutalności władzy. Część druga przedstawia procedury sądowe, działanie prokuratorów, a także mechanizmy kontroli i ekonomicznego wykluczenia osób w związku z instytucją kaucji. Część trzecia skupia się na systemie kar dla nieletnich, strukturze zwolnienia warunkowego oraz trudnościach codziennego życia po wyjściu z więzienia. W części czwartej widz wraca za kraty, gdzie poznaje rzeczywistość więzienia dla dorosłych z perspektywy osadzonego tam szesnastolatka i okrucieństwo instytucji izolatki, w której spędził w odosobnieniu, wbrew woli, większość z trzynastu lat kary.

O politycznej sile projektu oraz celności jego argumentacji świadczy recepcja. Z jednej strony na skutek konsekwentnych działań Aty DuVernay, bohaterowie pojawiali się na wielu imprezach promujących serial. Udzielając wielu wywiadów, sami tworzyli narracje na swój temat. Oddanie głosu to także udostępnienie platformy do przybliżenia obecnej działalności kilku mężczyzn z grupy, zaangażowanych w projekty wsparcia dla niesprawiedliwie skazanych czy warunkowo zwolnionych.

Z drugiej strony pojawia się reakcja (*backlash*), zwłaszcza w postaci odpowiedzi przedstawicieli władz zaangażowanych w sprawę. Jeden z policjantów przesłuchujących chłopców wytoczył Netflixowi proces o zniesławienie. Prokurator Linda Fairstein nie zgodziła się na wywiad z reżyserską na etapie kompletowania materiałów. Próbowala jednak ingerować w treść i sposób przedstawienia jej roli już na etapie produkcji. Na rozmowę zdecydowała się

prokurator Elisabeth Lederer i choć próbowała bronić swych racji, Ava DuVernay spostrzegła w jej stanowisku pewne wątpliwości w uznaniu winy oskarżonych, co przełożyła na konstrukcję tej postaci w miniseriale.

W filmach poruszających temat przemysłu więziennego Ava DuVernay nie skupiała się dotąd na historiach kobiet więźniarek oraz analizie połączeń zinstytucjonalizowanej przemocy rasowej i płciowej. W *13TH* kobiety zaproszone są jako ekspertki i autorki. W fabułach są działaczkami, matkami, żonami, siostrami, córkami żyjącymi po drugiej stronie krat, doświadczającymi inkarceracji inaczej, ale równie dogłębnie. I tak jak aspekt genderowy kształtuje decyzje Avy DuVernay jako twórczyni przemysłu filmowego, tak podmiot kobiecy jest stale obecnym tematem jej wszystkich filmów.

Kobiety

Ava DuVernay określa swoją rodzinę jako matriarchalną, czyli w jej definicji – tworzoną i zarządzaną przez kobiety. Reżyserka jest jedną z trzech siostr, w rodzeństwie są także bracia. W domu w Los Angeles siostry wychowywała samodzielna matka, w świat sztuki wprowadziła młodą Avę ciotka Denise. Kobiety są bohaterkami wszystkich filmowych projektów reżyserki. DuVernay przedstawia doświadczenia i głosy czarnych matek, siostr, babek, ciotek, dziewczynek oraz córek w sposób wychodzący poza stereotyp i jednostronność reprezentacji. Działania reżyserki koncentrują się także na obrazowaniu dynamiki relacji i roli kobiet wewnątrz swoich społeczności, także w interakcjach z czarnymi mężczyznami oraz dynamikę relacji i ról w zestawieniu z doświadczeniem białych kobiet oraz dominującą kulturą uprzedzeń.

I ja jestem MC – kobiety rapują

Seksizm wewnątrz społeczności oraz utowarowienie czarnego doświadczenia, ze szczególnym uwzględnieniem seksualizacji kobiecego podmiotu, stały się tematami drugiego w karierze DuVernay dokumentu. *Mi Mic Sounds Nice: The Truth About Women and Hip Hop* (2010) relacjonował chronologicznie historię kobiecego hip-hopu, z zaznaczeniem kluczowych dla nurtu momentów, gwiazd i stylistyk, ale zadawał przede wszystkim pytania, łączące temat genderu, rasy i kapitalizmu. Dlaczego raperki po latach 90. XX wieku (dekadzie komercyjnego sukcesu stylu)

niemal całkowicie zniknęły ze sceny głównego nurtu? Jakie mechanizmy decydują o procencie udziału kobiet w kulturze? Jak w związku z tym kształtować ją bez kompromisów?

Zanim hip-hop stał się nurtem muzyki komercyjnej, raperki konfrontowały się „tylko” z seksizmem własnego środowiska (Rose 1994). Sam fakt, że kobiety chwytaly za mikrofon i tworzyły rymy, był wejściem w wyłącznie dotąd męską strefę kulturową. Gdy rapowały publicznie, często spotykały się z krytyką lub protekcjonalnością środowiska. Wraz z sukcesem komercyjnym, kontrolą korporacji i wielomilionowymi kontraktami, biały patriarchalny heteroseksistowski kapitalizm przypisał raperkom nowe role. Były albo asystantkami kolegów raperów, neutralizując (także wytworzona) „niebezpieczną” i „agresywną” czarną męskość hip-hopu, albo wizualnymi realizacjami męskich seksualnych fantazji posiadania. Część artystek celowo przerysowywała w swych stylizacjach wizualnych i wokalnych schemat hiperseksualizacji. Przejmowały w ten sposób formułę, która miała gwarantować ich dostępność. Jednak przez celowe doprowadzenie do jej skrajności, ujawniała się mialkość tych fantazji. Ciała stawały się odległe i nieosiągalne. Część raperek próbowała tworzyć kariery całkowicie poza schematem i wymogami rynku. Ale i tę strategię wytwórcie potrafiły sprzedać jako własny, zamierzony plan marketingowy. Efekt długofalowy był jednak taki, że raperki albo wycofywały się z działalności artystycznej, albo stawały się producentkami własnej muzyki.

Konsekwencją analizy tych tropów jest w dokumencie wnioski, że miejscem dla kobiecego rapu w XXI wieku pozostaje scena niezależna, czyli powrót do korzeni stylu. Nie ma artystycznego hip-hopu bez subkultury podziemia, godności i prawdy przekazu. Dekadę po premierze dokumentu, niezależne raperki swą twórczością udowadniają słuszność argumentacji DuVernay.

Nowy Orlean (NOLA) po Katrinie – herstorie

W 2010 roku Ava DuVernay wyreżyserowała dla magazynu *Essence* film zatytułowany *Essence Presents: Faith Through The Storm* (2010), opowiadający historię powrotu do Nowego Orleanu (NOLA) dwóch siostr ocalałych z katastrofy po przejściu w 2005 roku przez region huraganu Katrina. Klęski żywiołowe na terenie całych Stanów Zjednoczonych są jednym ze stałych i powtarzalnych elementów ogólnokrajowych zagrożeń. Niemniej mimo procedur i strategii działania sztabów kryzysowych, ryzyko doświadczenia szkód w sytuacji katastrof klimatycznych rośnie wraz z różnicą koloru skóry, płci i statusu ekonomicznego.

Te zmienne, mimo że dostatecznie analizowane, nie są odpowiednio uwzględniane w strategiach prewencyjnych i pomocowych. Kwestie klimatyczne stają się także sprawą polityczną.

Skutki zdrowotne i ekonomiczne katastrof dotyczą głównie tych, których nie stać na ewakuację rodziny i mienia, i którzy nie są w stanie samodzielnie odbudować zniszczeń. To także osoby i społeczności, które mają najniższy wkład w niszczenie środowiska w związku z rozwojem ekonomicznym regionu i nie czerpią zysków finansowych z jego przekształceń. Ava DuVernay w swym filmie, obok analizy skali makro zjawiska, skupia się także na relacjach międzyludzkich w lokalnych wspólnotach, które pomagają jednostkom w sytuacji odrzucenia przez system państwowej prewencji. Podróż i opowieści siostr – bohaterek i narratorek filmu – to relacje o sile przetrwania, ludzkiej więzi i gotowości pomocy, wierze i muzyce gospel jako elementach wzmacniających w doświadczeniu traumy. W tej prywatnej strefie wsparcia czarna społeczność znajdowała wytchnienie przez ponad czterysta lat obecności na kontynencie amerykańskim.

Venus Williams vs różnica płac ze względu na płeć

Krytyczne ujęcie kobiecego tematu w szerszych kontekstach społecznych pojawia się w kolejnym zleconym reżyserce dokumencie *Venus vs* (2013). Film zamówiła amerykańska sportowa stacja telewizyjna ESPN. DuVernay analizuje w nim nierówności płacowe między mężczyznami i kobietami w świecie wyczynowego tenisa i działania podejmowane przez tenisistki od lat 70. XX wieku, dążące do zmiany na tym polu. Główną bohaterką i inicjatorką zmian, za którą podąża kamera, jest tenisistka Venus Williams. Sama geneza filmu oraz całej serii *Nine for IX* ma genderowe podłoże. Stacja ESPN w 2009 roku, na trzydziestolecie swojego istnienia, wyemitowała trzydzieści filmów o sportowcach. Tylko trzy z nich opowiadały o kobietach. Na skutek fali krytyki, w 2013 roku stacja przygotowała dziewięć filmów o sportowczyniach, odwołując się pretekstowo do czterdziestej rocznicy uchwalenia prawa (*Title IX*), zakazującego dyskryminacji ze względu na płeć w dostępie i udziale we wszelkich programach edukacji federalnej (tu w domyśle programów sportowych).

Siostry Venus i Serena Williams wprowadziły kobiecy tenis w XXI wiek. Przez lata były zawodniczkami nie do pokonania, przez co stały się symbolami sportowej wybitności. Akcje na rzecz wyrównania zarobków w tenisie część zawodniczek, na czele z Billy Jean King, prowadziło od lat. Symptomatyczne, że działania na rzecz sprawiedliwości społecznej i równości szans prowadzą osoby z grup mniejszościowych – w tym wypadku lesbijka i kobieta koloru. Film skupia się na kampanii Williams z 2005 roku, apelującej o równe płace na Wimbledonie. To najstarszy i najbardziej biały turniej białego sportu, odbywający się w sercu (neo)kolonialnego imperium – Londynie. Równe wynagrodzenia wprowadzono tam w 2007 roku, najpóźniej ze

wszystkich turniejów wielkoszlemowych (US Open – 1973 rok, dzięki Billy Jean King, Australian Open na stałe – od 2001 roku, French Open – od 2006 roku, dzięki rzeczniectwu kolejnej tenisistki lesbijki Amélie Mauresmo).

Tematy z filmów dokumentalnych reżyserka dramatyzuje także w swoich projektach fabularnych. Można odnaleźć tu podobną jak w przypadku zagadnienia przemysłu więziennego, paralelę. Ponadto w fabułach, obok samego tematu, równie ważna jest kwestia reprezentacji.

Nova, Charley, Violet i *Królowa Cukru*

Z propozycją adaptacji debiutanckiej powieści Natalie Baszile *Queen Sugar* (*Królowa cukru*, polskie tłumaczenie z 2018 roku) zwróciła się do reżyserki Oprah Winfrey, której firma wykupiła prawa do ekranizacji tekstu w 2014 roku. Współpraca z OWN oznaczała między innymi określoną wyjściowo grupę odbiorców – czarne kobiety z dostępem do płatnego kanału telewizji kablowej oraz możliwość seryjnej produkcji. Dzięki temu świat powieściowy został przez DuVernay zdecydowanie rozbudowany. Artystka wprowadziła postacie i tematy, które zawsze chciała zobaczyć na ekranie. Stworzyła bohaterki różnorodne i sprawcze, których w sagach rodzinnych często brakowało.

Natalie Baszile wspominała w wywiadach o trudnościach, które towarzyszyły jej przy konstrukcji postaci (Writers Guild Foundation 2016). Pisarka przywoływała kwestię poczucia odpowiedzialności za reprezentację, lęku przed stereotypizacją, szczególnie w odniesieniu do męskich bohaterów. DuVernay zwracała uwagę, że wątpliwości pisarki pokazują skalę problemu. Z jednej strony czarnych autorów ograniczają schematy kultury dominującej, więc gdy tworzą, czują się w obowiązku, by je przelamać. Z drugiej strony, pojawiają się różnorodne oczekiwania przedstawicieli czarnych społeczności, które każdy z nich, wedle własnego doświadczenia, uznaje za jedynie właściwe. Problem ten dotyczy także innych grup mniejszościowych. W sytuacji, gdy przedstawień grup mniejszościowych jest mało, każda bohaterka i bohater musi kumulować w sobie wszystkie (koniecznie tylko pozytywnie interpretowane przez większość) charakterystyki.

Ava DuVernay rozumie zasady funkcjonowania tych mechanizmów. W każdej produkcji dąży do ich przelamania. Rozszerzając świat powieści Baszile, reżyserka rozbudowuje charakterystyki postaci, niuansuje motywacje ich działania, nie stroni od wykazania ambiwalencji ich postaw i wieloaspektowej złożoności ich doświadczeń. Realizuje to wszystko bez wykonywania dodatkowo obciążającej pracy tłumaczenia i dostosowywania się do wyobrażeń naznaczonych mikro i makro uprzedzeniami.

Queen Sugar opowiada o czarnej rodzinie, i podkreślenie koloru jest istotne. Jest elementem dumy. Ava DuVernay rozpisuje różnorodność postaw i doświadczeń Bordelonów na cztery pokolenia i kilkanaście postaci, krążących wokół trójki rodzeństwa głównych bohaterów. Ich codzienność tworzy walka o zachowanie ziemi, utrzymanie domu i rodzinnego dziedzictwa, aktywizm na rzecz lokalnej społeczności. Ale także rutyna obowiązków domowych, wychowywanie dzieci, poszukiwania własnej ścieżki zawodowej oraz nawiązywanie i rozpady związków miłosnych. To nieustanne przenikanie się spraw prywatnych i politycznych. Losy rodziny wkomponowane zostają także w szerokie konteksty historyczne, kulturowe, polityczne, społeczne i ekonomiczne. Wszystkie te elementy czynią z *Queen Sugar* jeden z najciekawszych, także w kwestii reprezentacji bohaterek kobiecych, seriali telewizyjnych ostatnich lat.

Nova Bordelon, najstarsza z sióstr, jest postacią stworzoną przez Avę DuVernay od podstaw. To także jedna z dwóch queerowych bohaterek światów Avy DuVernay (obok transgenderowej siostry Korey'a Wise'a w *When They See Us*, granej przed i po tranzycji przez tę samą aktorkę – Isis King) i jeden z bardziej wiarygodnych portretów kobiecej biseksualności serialowych produkcji. Swoboda kreacyjna przy projekcie sprawia, że każda z bohaterek jest realizacją „najśmielszych marzeń swoich przodków”. Nova reprezentuje głos społeczności. Jest aktywistką, dziennikarką, uzdrowicielką, opiekunką matriarchalnego dziedzictwa Nowego Orleanu, spadkobierczynią duchowości swojej matki. To jednak tylko część jej charakterystyki. Nova romansuje z białym policjantem, hoduje i sprzedaje marihuanę, przez którą nastolatek z sąsiedztwa trafia do więzienia, publikuje wspomnienia zawierające bolesne wątki z historii rodu bez konsultacji z rodziną. Mimo iż angażuje się w życie Bordelonów, emocjonalnie pozostaje gdzieś obok.

Ta dynamika sprzeczności buduje większość kobiecych postaci serialu. Dzięki nim DuVernay odchodzi od stereotypowego i jednowymiarowego ujęcia czarnej kobiecej podmiotowości. Podobna struktura buduje charakterystykę młodszej siostry Nowy – Charley Bordelon-West. Poznajemy ją jako menadżerkę sportowej kariery swego męża, korzystającą z bogatego życia w Los Angeles. To skuteczna negocjatorka operująca wielkimi fortunami, która nagle zmuszona jest odnaleźć się w nowej rzeczywistości, po zdradzie męża i śmierci ojca. Mimo początkowych oporów, odbudowuje rodzinną farmę trzciny cukrowej, zakłada kooperatywę wokół młyna o nazwie Królowa Cukru i staje się przedsiębiorczynią oraz liderką lokalnej społeczności.

Ogniwem spajającym rozbitą początkowo rodzinę jest ciotka Violet (siostra zmarłego patriarchy rodu Ernesta Bordelona). W kreacji tej postaci DuVernay rozszerza schemat „ciotki

opiekunki”, podporządkowanej zazwyczaj potrzebom rodu, o wątki osobistego rozwoju i kariery zawodowej oraz romantycznej historii ze szczęśliwym zakończeniem z młodszym partnerem.

Ruby

Middle of Nowhere (2012) to historia małżeństwa z doświadczeniem inkarceracji, przedstawiająca sytuację kobiet, które pozostają po drugiej stronie krat. Derek zostaje skazany na osiem lat pozbawienia wolności. To zbyt wysoka kara za przestępstwo, które popełnił. W trakcie filmu dowiadujemy się, że bohater nie ma szans na wcześniejsze zwolnienie, bo został niesłusznie uznany za prowodyra jednej z bójek. W obowiązującym systemie dla młodego czarnego mężczyzny nie ma drugiej szansy i możliwości rehabilitacji, mimo świadomości popełnionego błędu. Ten typ historii reżyserka znalazła także z własnej dzielnicy – koledzy i sąsiedzi, którzy nagle znikali i całe kobiece rodziny różnych pokoleń, które pozostawały w zawieszaniu, a którymi kino rzadko kiedy się interesowało.

Przygotowując się do realizacji, reżyserka przez trzy lata zbierała wywiady z kilkuset kobietami z podobnym do Ruby doświadczeniem (Coates, DuVernay 2017). Dynamikę życia bohaterki określa więzienna rutyna, mimo że sama nie jest osobą uwięzioną. Żeby móc odwiedzać męża, musi mieć wolne weekendy. Tylko wtedy rodziny mogą wizytować więźniów, a podróż do placówki zajmuje większą część dnia. Aby stać ją było na wizyty oraz odbieranie telefonów z więzienia, musi skupić całą energię na pracy. Żeby mieć możliwość rozmowy telefonicznej z mężem, musi pracować na nocną zmianę. Rozpoczęte studia medyczne znikają z horyzontu celów życiowych. Perspektywa Ruby zawęża się niezwykle szybko. Poczucie uwięzienia wzmacnia także kontrola ze strony lokalnej społeczności. Koledzy i kuzyni męża oczekują, że Ruby będzie należycie realizowała rolę żony uwięzionego. Boją się także, że Derek złoży obciążające ich zeznania. Wydaje się także, że bohaterka nie może liczyć na wsparcie matki i siostry. Choleryczna matka nieustannie krytykuje działania Ruby. Siostra, samodzielnie wychowująca syna, skupiona jest na znalezieniu nowego życiowego partnera. W tej codzienności bodźcem zmiany jest kierowca autobusu Brian, zainteresowany nawiązaniem romantycznej relacji z bohaterką.

Film DuVernay unika jednak schematów i karykatur (Smith 2018). Małżeństwo bohaterów jest oparte na miłości, gotowość wsparcia męża za kratami wynika z pamięci ich wcześniejszego szczęśliwego życia (sceny wspólnego obiadu otwierają film). Brian nie pojawia się jako kochanek rozbijający małżeństwo, nie o romantyczne wybory w finale filmu chodzi. Relacje z matką i siostrą także pełne są niuansów. Gniew matki wynika z poczucia porażki i własnej bezsilności. Jej

dawne decyzje, związane z wychowaniem córek, wpływają teraz na ich dorosłe życie. Matka stara się wspierać siostry, ale widząc w ich błędach swoje porażki, nie potrafi powstrzymać frustracji.

To, co jest w tych historiach powtarzalne, to fakt, że kobiety po drugiej stronie krat ciągle czekają lub przespiają w marazmie swoje życiowe szanse. DuVernay daje swojej bohaterce przestrzeń i czas do podjęcia decyzji dla siebie i za siebie. Pojawia się możliwość nowego otwarcia, skupienia na sobie i swoich potrzebach. Do tego zdają się namawiać bohaterkę wszyscy wokół, od męża, przez matkę, po kochankę, ale dopóki nie jest to decyzja Ruby, zmiana nie ma sensu. Wyjście z ról dobrej żony, córki, czarnej kobiety jest trudne. Żegnamy bohaterkę w momencie, gdy rozpoczyna nowy związek – z samą sobą, bez poczucia winy, wreszcie w świetle dnia.

Reprezentacje w *Middle of Nowhere* nie powielają schematów dotyczących czarnych postaci kobiecych w narracjach o stereotypowych „czarnych tematach”, a największą siłą filmu jest analiza emocji bohaterki (Martin 2014). W przypadku kolejnego filmu *Wrinkle in Time* (2018) można mówić z kolei o reprezentacji włączającej do głównego nurtu. Przelomowym działaniem jest ustawienie w centrum baśniowej historii czarnej dziewczynki.

Meg

Nie ma znaczenia, że powieść amerykańskiej pisarki jednoznacznie charakteryzuje wszystkich bohaterów *Wrinkle in Time* jako białych. Poetyka gatunku zakłada bowiem kreacje światów wyobrażonych. Skoro Meg podróżuje po nieznanym nam wszechświatach, które należy stworzyć, główna bohaterka filmowej adaptacji może odwzorowywać bliskie twórczyni reprezentacje. Jednocześnie literacka i filmowa baśń to gatunek kodowany w masowej wyobraźni odbiorców schematami kultury dominującej. Nie tylko w kwestii reprezentacji, ale też w odniesieniu do dostępnych postaciom wątków. Oznacza to, że bohaterka w ramach procesu dorastania do roli bohaterki, przejdzie wszystkie etapy swej podróży, z ich radościami i trudnościami, zanim doprowadzi do szczęśliwego zakończenia. Możliwość poprowadzenia tym znanym i lubianym przez publiczność szlakiem czarnej dziewczynki, upowszechnia i normalizuje reprezentacje i doświadczenia grup dotąd w tym popularnym gatunku nieobecnych. W ten sposób powstaje nowa wersja modelu.

Wrinkle in Time (2018) jest adaptacją powieści Madeleine L'Engle z 1962 roku. Decyzje castingowe spowodowały, że zachowując status opowieści uniwersalnej, historia Meg włącza do powszechnie kodowanych i odczytywanych baśniowych narracji o dobru i złu perspektywę dyskursów mniejszościowych. Inkluzyność DuVernay jest celowa i dla jej perspektywy

naturalna, a rozgrywana jest na kilku polach. W sposób bezpośredni upowszechnia różnorodność, pozafilmowo rozszerza dostępne reprezentacje w bajkowym świecie medialnego giganta Disneya. Odzwierciedla także widownię XXI wieku, pełną osób koloru, które chcą być bohaterkami i przeżywać znane baśniowe fabuły, uwzględniające ich własne doświadczenie. Taką osobą jest właśnie Meg – młoda czarna naukowczyni, która jednocześnie ratuje świat i staje się bohaterką całego Kosmosu.

W świecie, z którego pochodzi, Meg uznana jest za dziwaczkę, zachęca się ją do uległości. Na Camazotz, z którego Meg ratuje swego ojca i brata, wszyscy są szczęśliwi, bo wszyscy są podobni, a różnice stwarzają problemy. Ruszając w podróż, Meg ma trudności w poruszaniu się po wszechświecie, wstydi się siebie, a na drogę otrzymuje w darze swoje przywary. Dopiero dzięki konfrontacji z nimi i wydobyciu swego gniewu, możliwe jest opanowanie strachu.

Castigowy wybór reżyserki stanowi także ciekawy dialog z filozoficznymi refleksami Madeleine L'Engle zawartymi w powieści. Z jednej strony wiele razy przywoływana jest przez pisarkę postać chrześcijańskiego Boga, białych bohaterów „wojowników z Ziemi” (L'Engle 2018: 84), pojawiają się także odwołania do amerykańskich wartości Ojców Założycieli, cytowana jest nawet, rasistowska z założenia, Deklaracja Niepodległości. Z drugiej jednak strony w powieści pojawiają się cytaty i odwołania do *Burzy* Szekspira, dramatu interpretowanego w kluczu postkolonialnym. Silnie wybrzmiewa świadomość genderowa – główną bohaterką jest dziewczynka, która ratuje swojego ojca oraz cały świat przed Złem i może dokonać tego dzięki uwolnieniu gniewu oraz zaakceptowaniu swoich wad (najgorszą z nich jest przekora i dryg do nauk ścisłych). Obecna jest też w powieści świadomość wartości różnicy dla zachowania harmonii świata, reprezentowana przez niewidoczną dla ogółu wybitność brata Meg, Charlesa Wallace'a, pozorne dostosowanie kolegi Calvina czy świat innych wymiarów i pojęć czasu i przestrzeni wprowadzony przez Panie Coto, Kto i Która.

IV. Kinofilia

Ava DuVernay nie myślała, że zostanie reżyserką, bo, jak wspomina w wywiadach, w jej wyobrazeniach nie było odpowiednich referencji – czarnych kobiet reżyserek. Problemem nie był brak pewności siebie, tylko brak wzorców i reprezentacji, które mogłyby pobudzić wyobraźnię do postawienia siebie w podobnej sytuacji, i głównie na ten aspekt kulturowy autorka zwraca uwagę. DuVernay ośmieliła się jednak tę autoperspektywę zmienić. W wieku trzydziestu dwóch lat, co dla amerykańskiego kapitalistycznego modelu kariery zdecydowanie nie jest już czasem

zaczynania czegokolwiek, może poza rozpoczęciem spłacania hipoteki lub kredytu studenckiego, chwyciła za kamerę i zdecydowała się opowiadać własne historie. Impulsów było kilka, wśród nich jeden głęboko prywatny i mityczny, związany z postacią ciotki i z dzieciństwem, drugi głęboko publiczny i praktyczny, związany z doświadczeniem zawodowym i obserwacjami białego patriarchalnego świata. Oba głęboko ze sobą powiązane, wchodzące w interakcje z kolejnymi kontekstami, kształtującymi lokalność artystki.

Ciotka Denise

Ciotka Denise Sexton była tą osobą, która wprowadziła reżyserkę w świat kina i kinofilii oraz na zawsze połączyła świat sztuki z aktywizmem. W położonym na południe od centrum Los Angeles Compton, w którym mieszkały siostry, nie było kina. Ciotka zabierała je zatem w inne części miasta na seanse filmowe, przedstawienia teatralne oraz akcje Amnesty International. DuVernay wspomina, jak podczas jednej z takich wycieczek obserwowała w towarzystwie ciotki przygotowania do oscarowej gali. Wśród obecnych tam osób rozpoznała jednego z najbardziej wpływowych białych amerykańskich krytyków filmowych, Rogera Eberta. Mała czarna dziewczynka poprosiła go wtedy o wspólne pamiątkowe zdjęcie.

Znajomość tę reżyserka wspomina w dokumencie poświęconym krytykowi, zatytułowanym *Life Itself* (2014), zrealizowanym po śmierci Eberta w 2013 roku na podstawie jego opublikowanych wspomnień. Dwa lata wcześniej Roger Ebert recenzował pełnometrażowy debiut fabularny DuVernay *I Will Follow* (2010). Film jest sfabularyzowanym wspomnieniem o ciotce Denise. Ukazuje dzień z życia młodej kobiety, żegnającej swoją ukochaną krewną, którą zabrała choroba nowotworowa. W ocenie Eberta był to jeden z najbardziej realistycznych i intymnych filmów o przeżywaniu żałoby i godzeniu się ze stratą kochanej osoby, jakie recenzował. Dla Avy DuVernay opinia Eberta była istotna w kontekście odpowiedzialności recenzenta, badacza, publicysty za to, jak wartościuje sztukę, którą ocenia. Cytując z dokumentu *Life Itself*:

Masz obawy, gdy jako czarna kobieta reżyserka przekazujesz coś, co sama zrobiłaś, całkowicie ze swojego punktu widzenia, który jest odzwierciedleniem twojej tożsamości i ocenia to biały mężczyzna, którego spojrzenie jest zazwyczaj całkowicie odmienne od twojego i wiesz, że to on dalej przekazuje twoją wizję publiczności, że to on uznaje, czy ma ona jakąś wartość i że za jego opinią pójda odbiorcy. Gdy tym krytykiem jest Roger Ebert, jako artystka, masz mniej obaw i wątpliwości, bo on znajdzie historyczny kontekst, wyczuje kulturowe niuanse i podejdzie do twojej wizji z powagą.

Wsparcie i zainteresowanie jednej osoby może być momentem przelomowym dla młodej dziewczynki zauroczonej kinem i początkującej twórczyni chwytającej za kamerę, ale istotne jest, że Ava DuVernay sama wysłała swój fabularny debiut z prośbą o recenzję Eberta oraz sama jako dziecko poprosiła go o wspólne zdjęcie na czerwonym dywanie. Nie czekasz, aż rzeczy wydarzą się same, nie czekasz na pozwolenie. Wytyczasz swoją ścieżkę i ruszasz, nie zatrzymując się, a zapraszając innych podobnych, by do ciebie dołączyli. W tak bardzo hierarchicznym i białym świecie, jakim jest amerykański przemysł filmowy, to częsta świadomość artystów z grup mniejszościowych. Ava DuVernay wykorzystała ją, by zostać reżyserką. Momentem przelomowym była praca przy filmie Michaela Manna *Collateral* (*Zakładnik*, 2004), gdzie firma DuVernay odpowiadała za działania PR.

Zdjęcia do *Collateral* realizowano w dzielnicach Los Angeles, które artystka знаła. Gdy przyglądała się pracy operatora, zauważyła, że podjęłaby inne decyzje co do ustawienia kamery i realizacji ujęć. Znajomość i bliskość realiów oswoiły dystans medium. Wśród obsady filmu byli między innymi: Jamie Foxx, Jada Pinkett Smith i Javier Bardem. Nie był to wyłącznie biały plan. Różnorodność ekipy także pomogła DuVernay zobaczyć siebie po drugiej stronie kamery. Gdy artystka zaczęła reżyserować, skupiła się na dwóch kwestiach. Chciała robić filmy o tym, co znała bezpośrednio i co było jej bliskie jako czarnej kobiecie z Compton, a także o tym, co budowało kulturę offowego Los Angeles, było polityczne i aktualne dla życia lokalnej społeczności.

Dwunastominutowy fabularny film krótkometrażowy *Saturday Night Life* (2006) jest reżyserskim i scenopisarskim debiutem Aty DuVernay, zrealizowanym za sześć tysięcy dolarów. Historia matki, która nagle zostaje sama z trojgiem dzieci, opiera się na biografii rodziny reżyserki. W sobotnią noc, wśród tętniącego życiem i światłem Los Angeles, bohaterka stara się pogodzić z sytuacją i zapewnić dzieciom chwilę oddechu od trosk. Jak wspominała reżyserka – był to dobry pomysł, ale fatalnie zrealizowany. *Compton in C minor* (2007) to z kolei debiut reżyserski i producencki w filmie dokumentalnym, opowiadający o realnym, a nie stereotypowym Compton. Miasto, które media głównego nurtu (często instytucjonalnie rasistowskie) ukazują jako miejsce wzmożonej działalności gangów i czarnej przestępczości, zostaje urealnione przez prosty zabieg artystyczny. To taktyka nieprzerwanego podążania z kamerą w celu rejestracji wszystkiego, co się napotka. Kontynuacją artystycznej formuły rejestracji lokalnej rzeczywistości był *This Is the Life: How the West Was One* (2008) – pełnometrażowy dokument o niezależnej scenie hip-hopowej Los Angeles.

Hip-hop

Hip-hop to artystyczna prawda czarnych, głos oporu miejskiej kultury. Sztuka o codzienności, która jest polityczna ze względu na powszechność opresji. Styl życia w twórczym gniewie. Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku amerykański hip-hop był u szczytu komercyjnego sukcesu oraz rozkwitu sceny niezależnej. W południowym Los Angeles, wokół lokalnego sklepu ze zdrową żywnością Good Life Cafe, prowadzonego przez czarnych, powstało unikatowe środowisko raperskie. Dla wielu rozmówców dokumentu społeczność Good Life Cafe była domem. Dla innych ucieczką i wyzwoleniem. Dla pozostałych medytacją i świątynią. Prąd artystyczny, tak samo istotny jak powstające w owym czasie białe subkultury grunge'u z Seattle czy punku z Nowego Jorku, nie doczekał się tak szerokiej rozpoznawalności w kulturze głównego nurtu. Jednak dla lokalnej społeczności zgromadzonej wokół Good Life Cafe istotnym było połączenie muzycznej i życiowej wspólnoty.

W każdy czwartek po zamknięciu sklepu, Good Life Cafe stawało się sceną dla każdego i każdej z młodych MC mających coś do powiedzenia. Zasady występu były ściśle określone, a publiczność nie szczędziła krytyki, gdy przekaz był mialki. Scena Good Life Cafe miała być bezpieczną przestrzenią wolną od rasizmu, gangsta rapu, seksizmu, klasizmu, policyjnej przemocy oraz junk foodu. Te zjawiska towarzyszyły bowiem codzienności artystów wszędzie indziej. Grupa Freestyle Fellowship, która zawiązała się w Good Life Cafe, miała szansę na szerszą karierę. Jednak aresztowanie jednego z członków grupy i ustalenie przez sąd zbyt wysokiej kaucji za jego uwolnienie, spowodowało rozwiązanie kontraktu przez wytwórnię. Podobne trudności miała Medusa – nazywana królową kalifornijskiego niezależnego hip-hopu artystka z doświadczeniem inkarceracji.

Dla Avy DuVernay, która sama rapowała przez pewien czas na scenie Good Life Cafe, był to jeden z najbliższych sercu tematów. Hip-hop ukształtował także jej myślenie o świecie. Zbierając materiały, prowadziła wywiady z wieloma swoimi znajomymi. Sama pojawia się kilkakrotnie jako rozmówczyni. *This is the life* było dla reżyserki pierwszym, w całości samodzielnie realizowanym, dużym projektem artystycznym. DuVernay zachowała wszystkie prawa do treści i dystrybucji filmu, by utrzymać autentyczność i niezależność tej kalifornijskiej sceny. Hip-hop błyskawicznie stał się bowiem atrakcyjnym towarem dla przemysłu fonograficznego głównego nurtu. Perfidia kapitalizmu zasadza się także na tym, że treści kontrkulturowe bywają rentowne, należy je tylko wygładzić i opakować w bardziej przystępną formę.

Niezależny hip-hop lokalnej społeczności Los Angeles nie był jedyną artystyczną inspiracją Avy DuVernay. Zaszczepiona przez ciotkę Denise miłość do sztuk audiowizualnych nie

przełożyła się co prawda na wybór kierunku studiów. DuVernay jest absolwentką studiów afroamerykańskich i anglistyki, ale studiując na Uniwersytecie Kalifornijskim (UCLA), nie sposób było przejść obojętnie obok dorobku filmowego nurtu, który od końca lat 60. do połowy lat 80. XX wieku, funkcjonował na uczelni. Nurt, nazwany *post factum* przez jednego z profesorów UCLA Clyde'a Taylora jako L.A. Rebellion, przywoływany jest przez artystkę jako ważna referencja formacyjna.

L.A. Rebellion

L.A. Rebellion było rewolucją realizowaną pod nosem Hollywood. Twórcy chcieli opowiadać własne historie o czarnym doświadczeniu i czarnym świecie Kalifornii swoim językiem i na swoich zasadach. Nie był to sformalizowany ruch z manifestem artystycznym czy wspólną stylistyką. Artystów łączyły jedynie czas i miejsce działania oraz wspólna świadomość, dlaczego znaleźli się tu i teraz. I właśnie to doświadczenie przełożyło się na kilka powtarzanych przez twórców nurtu tropów tematycznych i interpretacyjnych.

Reżyserzy L.A. Rebellion byli studentami przyjętymi na UCLA po 1965 roku, w ramach programu wprowadzenia różnorodności rasowej i etnicznej. Program stanowił jedną z reakcji władz na bunt czarnych przeciw policyjnej brutalności i przemocy sankcjonowanej przez państwo w dzielnicy L.A. Watts. Liczono na uspokojenie nastrojów przez inwestycję w kształcenie. Jednak to rasistowskie założenie władz napotkało kolejny opór. Formowanie się nurtu to bowiem także czas aktywności Ruchu na Rzecz Praw Obywatelskich i działań Czarnych Panter. Studenci aplikujący do UCLA z różnych stron USA oraz świata, reprezentujący afrykańską diaspore, Afroamerykanów z różnych części USA, młodzież latynoamerykańską, rdzennie amerykańską i azjatycko-amerykańską, wykorzystali możliwości, jakie dawał uniwersytecki program, ale wbrew założeniom decydentów, nie poszli na kompromisy.

Twórcy L.A. Rebellion byli zaangażowani społecznie, podejmowali kwestie nierówności ekonomicznych, czarnego feminizmu, sprawiedliwości społecznej. Dążyli do obalenia stereotypów dotyczących czarnych, pokazania głębi i różnorodności czarnego doświadczenia i ich codzienności, także (ale nie tylko) w kontekście strukturalnego rasizmu i białej supremacji. Jak zaznacza Kara Keeling, L.A. Rebellion było sztuką i bronią, a realizowane filmy stanowiły alegorie duchowej dekolonizacji afrykańskiej diaspory, przedstawiały prawdziwe wizerunki, nieobecne w głównym nurcie amerykańskiego kina (Keeling 2011). To kino radykalne w kontekście szukania własnego języka i stylu, zainteresowane obaleniem systemu, a nie lekkim jego retuszem. W tym

sensie zawsze było to więc kino niezależne finansowo i dystrybucyjnie, rzemieślnicze i eksperymentujące.

Dziedzictwo L.A. Rebellion, z uwagi na rewolucyjny i offowy charakter nurtu, prawie się nie zachowało. W 2011 roku kilkadziesiąt amerykańskich organizacji, w tym UCLA, sfinansowało projekt archiwizacji dorobku twórców. Działania doprowadziły do odzyskania wielu filmów (czasem zakopanych w ogródku sąsiada lub kurniku), wydania monografii i zbudowania kolekcji dzieł takich twórców jak Julie Dash, Charles Burnett, Haile Gerima, Ben Caldwell, Pamela Jones, Abdosh Abdulhafiz, Jamaa Fanaka, Alile Sharon Larkin czy Irene Davis. Młode pokolenie niezależnych filmowców ma świadomość ciągłości tradycji. Bradford Young często powołuje się na inspiracje wizualnością Haile Gerimy. Ava DuVernay na otwarcie kina studyjnego w siedzibie ARRAY zaproponowała projekcję *Daughters of the Dust* Julie Dash.

Assata

Założenie, że kinofilia może być wystarczającą podstawą dla filmowej kariery, jest możliwe wyłącznie w świecie uprzywilejowanym. Gdy uznaje się, że wszystkie osoby mają równie prostą i otwartą drogę rozwoju. Gdy efekty działań mierzy się wyłącznie skalą wymiernego sukcesu. Gdy sztuka definiuje się wyłącznie przez abstrakcyjne pojęcie geniuszu. Ale to wszystko mity. W przypadku twórczości Avy DuVernay kinofilia od samego początku łączy się z aktywizmem, staje się polityczna. Na drodze do realizacji osobistej pasji twórców z grup mniejszościowych stoi bowiem wiele przeszkód. W *Middle of Nowhere* (2012) Ruby wypowiada w rozmowie z Brianem zdanie, które jest drobnym komentarzem od autorskim reżyserki w tej kwestii. Umawiając się na randkę Ruby zaznacza, że lubi filmy niezależne, artystyczne, europejskie, ale kino, gdzie je wyświetlają, jest daleko, a bilety są drogie. W kolejnych scenach widzimy, że bohaterom udało się jednak dotrzeć na seans. Marzenie na chwilę stało się dostępne. I to spełnione pragnienie z pola fabularnego filmu możemy przenieść poza obraz, na pragnienie, by kinofilia rzeczywiście była tym, co wystarczy, by być reżyserką.

Ava DuVernay realizuje obecnie jeden projekt za drugim, czasem pracując nad kilkoma obrazami jednocześnie. Korzystając z doświadczenia DuVernay warto podkreślić, jak ważna dla twórców z grup mniejszościowych jest odwaga, by zacząć działać samodzielnie. A potem, niezależnie od reakcji, nie ustawać w działaniu i codziennie powtarzać sobie, jaki jest cel. Projekt, który czeka w głowie Avy DuVernay na materializację, to filmowa historia biografii Assaty Shakur (Shakur 1987). Końcowy fragment listu otwartego działaczki (uznanej przez władze USA

za terrorystkę i ściganej listem gończym) wysłany z Kuby w 1998 roku jest wezwaniem do działania. W tym czasie Ava DuVernay otwierała swoją firmę PR. Reżyserka na polu kina realizuje idee, o które Assata Shakur walczyła przez lata swej aktywistycznej działalności. Jeśli ten film rzeczywiście kiedyś powstanie, będzie inspiracją dla kolejnych artystek i działaczek.

Czarni ludzie, biedni ludzie w USA nie mają realnej wolności słowa, wolności ekspresji i bardzo niewielką wolność mediów. Czarna prasa i media progresywne historycznie odgrywały kluczową rolę w walce o sprawiedliwość społeczną. Musimy kontynuować i rozbudowywać tę tradycję. Musimy stworzyć kanały, które pomogą edukować naszych ludzi i nasze dzieci bez niszczenia ich umysłów. Jestem jednostką bez władzy. Nie posiadam własnych stacji telewizyjnych, radiostacji czy redakcji. Ale wiem, że ludzie muszą być informowani o tym, co się dzieje i należy wytłumaczyć im związek między mediami informacyjnymi a narzędziami opresji w Ameryce. Wszystko, co mam, to mój głos, mój duch i wola, by mówić prawdę. (Shakur 1998)

Bibliografia i filmografia

13TH. Ava DuVernay, reż. Netflix. 2016. Streaming.

Alexander Michelle. 2010. *The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: The New Press.

Baszile Natalie. 2018. *Królowa cukru*. Sudól Robert, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bogle Donald. 2016. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films, Updated and Expanded 5th Edition*. Bloomsbury Academic.

Cheers Imani M. 2017. *The Evolution of Black Women in Television: Mammies, Matriarchs and Mistresses*. New York: Routledge.

Coates Ta-Nehisi. 2015. *Between the World and Me*. New York: Spiegel & Grau.

Coates Ta-Nehisi, DuVernay Ava. 2017. „Defining Justice: The Experience of Women and Children Behind Bars”. Online: <https://www.theatlantic.com/live/events/defining-justice-la/2017/>. Data dostępu 17.10.2019.

Cole Teju. 2015. „A True Picture of Black Skin”. Online: <https://www.nytimes.com/2015/02/22/magazine/a-true-picture-of-black-skin.html>. Data dostępu 10.11.2019.

Compton in C Minor. Ava DuVernay, reż. Forward Movement. 2009. Streaming.

- Crenshaw Kimberle. 1989. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Law Forum* (1): 139-167.
- Czajka-Kominiarczyk. 2019. *Oscary. Sekrety największej nagrody filmowej*. Warszawa: W.A.B.
- Davis Angela Y. 1983. *Women, Race & Class*. New York: Random House Inc. Vintage Books.
- Davis Angela Y. 2003. *Are Prisons Obsolete?*. New York: Seven Stories Press.
- DiAngelo Robin. 2018. *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*. Boston: Beacon Press.
- Drygalska Ewa. 2015. Iluzje i interpretacje. *Niezależne afroamerykańskie kino kobiet*. 270-304. W: *Kino afroamerykańskie. Twórcy, dzieła, zjawiska*. Drygalska Ewa, Pieńkowski Marcin, red. Gdańsk: Katedra. Wydawnictwo Naukowe.
- DuVernay Ava. 2010. „On Ownership and Self Distribution of Movies”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=DBvqEaj6O0M>. Data dostępu 29.10.2019.
- DuVernay Ava. 2015. „Meryl Streep, Ava DuVernay and Sharmeen Obaid-Chinoy talk shop”. Online: <https://womenintheworld.com/videos/meryl-streep-ava-duvernay-and-sharmeen-obaid-chinoy-talk-shop>. Data dostępu 30.11.2019.
- DuVernay Ava, Young Bradford. 2016. „Black Lives, Silver Screen: Ava DuVernay and Bradford Young in Conversation”. Online: <https://aperture.org/blog/aperture-magazine-blog/black-lives-silver-screen-ava-duvernay-bradford-young-conversation>. Data dostępu 25.09.2019.
- DuVernay Ava. 2016. „13TH Press Conference | NYFF54”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=WUgQdpSDSN8>. Data dostępu 11.11.2019.
- DuVernay Ava. 2017. „TIME Firsts Women Leaders: Ava DuVernay”. Online: <https://time.com/collection/firsts/4899130/ava-duvernay-firsts/>. Data dostępu 10.09.2019.
- DuVernay Ava. 2019. „Ava DuVernay on Telling the Story of the Central Park Five in *When They See Us*”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=GxxM0TzXwtE>. Data dostępu 28.12.2019.
- Eddo-Lodge Reni. 2018. *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry*. Sak Anna, tłum. Kraków: Karakter.
- Essence Presents: Faith Through the Storm*. Ava DuVernay, reż. TV One. 2013. Streaming.
- Guerrero Ed. 1993. *Framing Blackness: The African American Image in Film (Culture And The Moving Image)*. Philadelphia: Temple University Press.
- Half the Picture*. Amy Adrion, reż. Starz!. 2018. Streaming.

- Houston Shannon. 2017. „Ava DuVernay and Jill Soloway: The Gospel According to Her”. Online: <https://www.pastemagazine.com/articles/2017/03/ava-duvernay-and-jill-soloway-the-gospel-according.html>. Data dostępu 14.12.2019.
- I Will Follow. Ava DuVernay, reż. AFFRM. 2010. DVD.
- Karmael Holmes Maori. 2017. „BlackStar: Conversation with Ava DuVernay”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=9Sbp1wNyhpI>. Data dostępu 16.11.2019.
- Keeling Kara. 2011. „The School of Life: The L.A. Rebellion”. Online: <https://www.artforum.com/print/201108/school-of-life-the-l-a-rebellion-29053>. Data dostępu 15.11.2019.
- King Jamilah. 2014. „Cinematographer Bradford Young on Lighting Dark Skin and the 'Subversive' Power of the Black Church”. Online: <https://www.colorlines.com/articles/cinematographer-bradford-young-lighting-dark-skin-and-subversive-power-black-church>. Data dostępu 10.11.2019.
- L'Engle Madeleine. 2018. *Pułapka czasu*. Anna Reszka, tłum. Warszawa: Wydawnictwo MAG.
- Latif Nadia. 2017. „It's Lit! How Film Finally Learned to Light Black Skin”. Online: <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/21/its-lit-how-film-finally-learned-how-to-light-black-skin>. Data dostępu 13.12.2019.
- Le Colectif 50/50. 2018. Online: <http://collectif5050.com/en>. Data dostępu 14.11.2019.
- Life Itself. Steve James, reż. Magnolia Pictures. 2014. Streaming.
- Lorde Audre. 2015. *Siostra outsiderka. Eseje i przemówienia*. Barbara Szelewa, tłum. Warszawa: Czarna Owca.
- Martin Michael T. 2014. „Conversations with Ava DuVernay – »A Call to Action«: Organizing Principles of an Activist Cinematic Practice”. *Black Camera* 6, No. 1: 57-91.
- Mbembe Achille. 2018. *Polityka wrogości, Nekropolityka*. Kropiwić Urszula, Bojarska Katarzyna, tłum. Kraków: Karakter.
- Middle of Nowhere. Ava DuVernay, reż. AFFRM. 2012. DVD.
- My Mic Sounds Nice: The Truth About Women and Hip Hop. Ava DuVernay, reż. Forward Movement. 2010. DVD.
- Nochlin Linda. 1994. *Women, Art, and Power and Other Essays*. London: Thames & Hudson.
- Oliver Brittny. 2019. „Meet Tilane Jones, Ava DuVernay's Right-Hand Woman”. Online: <https://www.essence.com/lifestyle/money-career/tilane-jones-array-ava-duvernay-profile/>. Data dostępu 12.09.2019.
- Queen Sugar. Różne reżyserki. Warner Bros. Television Distribution. 2016. OWN.

- Rose Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Music/Culture. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sargent Antwaun. 2017. „Decoding the Black Bodies and Black Spaces of the Hill District”. Online: <https://storyboard.cmoa.org/2017/06/decoding-the-black-bodies-and-black-spaces-of-the-hill-district/>. Data dostępu 30.10.2019.
- Saturday Night Live. Ava DuVernay, reż. Forward Movement. 2007. Streaming.
- Scandal. „Vermont Is for Lovers Too”. Ava DuVernay, reż. ABC. 2013. Streaming.
- Selma. Ava DuVernay, reż. Paramount Pictures. 2014. Blu-Ray.
- Shakur Assata. 1987. *Assata: An Autobiography*. London: Zed Books Ltd.
- Shakur Assata. 1998. „An Open Letter From Assata Shakur”. Online: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/6046>. Data dostępu 24.10.2019.
- Smith Marquita R. 2018. „»Don't Be a Martyr«. Kinship, Intimacy, and Carceral Care in Ava DuVernay's Middle of Nowhere”. *Black Scholar* 48, 1: 6-19.
- This Is the Life. Ava DuVernay, reż. Forward Movement. 2008. DVD.
- Venus vs. Ava DuVernay, reż. ESPN. 2013. Streaming.
- When They See Us. Ava DuVernay, reż. Netflix. 2019. Streaming.
- Wrinkle In Time. Ava DuVernay, reż. Walt Disney Studios Motion Pictures. 2018. Blu-Ray.
- Writers Guild Foundation. 2016. „An Afternoon with Ava DuVernay and the Cast of Queen Sugar at the Writers Guild Foundation”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=Ka4ZIKx-MU8>. Data dostępu 11.09.2019.