

Patrycja Włodek

Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytet Pedagogiczny

## #OSCARSSOWHITE. PROBLEMATYKA RASY WE WSPÓŁCZESNYM HOLLYWOOD

*#oscarssowhite. Race in Contemporary Hollywood*

**Abstract:** Hashtag #oscarssowhite appeared early on in 2015 as a response to whitewashing and lack of diversity apparent in Oscar nominations. History of discrimination of minorities – racial, ethnical, gender and sexual – in American mainstream cinema is a long one. Article begins with a short introduction to the history of representation of black Americans in old Hollywood and then focuses on contemporary tendencies and strategies of racial representation prevalent in movies and television.

**Key words:** #oscarssowhite, Hollywood, race, stereotypes, black Americans

Hasztag „oscarssowhite” (#oscarssowhite) powstał na początku 2015 roku, po ogłoszeniu nominacji do Nagród Akademii – w głównych kategoriach (w tym aktorskich) nie znalazła się ani jedna osoba o kolorze skóry innym niż biały (a w większości kategorii nieaktorskich zabrakło kobiet). Przez Amerykę przetoczyła się burzliwa debata na temat obecności i sposobu reprezentacji mniejszości w kinie głównego nurtu, której dodatkowym elementem było pominięcie (poza kategorią najlepszy film i – w rezultacie zwycięską – najlepsza piosenka) *Selmy* (2014) Avy DuVernay z Davidem Oyelowo w roli Martina Luthera Kinga. Wcześniej, na etapie spekulacji oraz „road to Oscars”, czyli nominacji do innych nagród filmowych (Złote Globy, Independent Spirit Award etc.), oscarowe szanse Oyelowo i DuVernay szacowane były wysoko. Miało to szczególne znaczenie w wypadku reżyserii – do tej pory zaledwie cztery kobiety zostały docenione w tej kategorii (Lina Wertmüller, Jane Campion, Sofia Coppola, Kathryn Bigelow), z czego tylko jedna wygrała (Bigelow za *The Hurt Locker. W pułapce wojny* [*The Hurt Locker*, 2008]). Wyróżnienie czarnej kobiety byłoby więc – oczekiwanym przez wielu – przełamaniem kolejnej bariery w Hollywood. Tak się jednak nie stało. W zamian za nominacje dla *Selmy* pojawiły się ożywiona dyskusja i popularny hasztag, ożywiony rok później, gdy sytuacja się

powtórzyła, a wśród pominiętych wymienia się Idrisa Elbę i film *Beasts of No Nation* (2015, reż. Cary Joji Fukunaga) bądź *Straight Outta Compton* (2015, reż. F. Gary Gray).

Przystępując do pisania tego artykułu, zadałam sobie sprowokowane #oscars-sowhite pytanie, jak wygląda kwestia reprezentacji rasy we współczesnym kinie głównego nurtu. Szczególnie istotne dla rozpatrywania tej kwestii okazało się zastosowanie metody badań historycznych, ponieważ najważniejszy jest wpływ, jaki na obecny stan rzeczy ma tradycja kinematografii amerykańskiej, a tym samym obecności mniejszości na hollywoodzkich ekranach.

## Rasa w kinie klasycznym

Wspomniana dyskusja nie jest oczywiście nowa. Współcześnie zdaje się jednak, z wielu względów, nawet bardziej skomplikowana niż dawniej – szczególnie w okresie dominacji klasycznego Hollywood<sup>1</sup>, którego kontekst jest nadal istotny. Kwestia przedstawiania rasy w kinie tamtego okresu została opisana między innymi i wielokrotnie przez Donalda Bogle’a<sup>2</sup>. Analizuje on typy postaci przypisanych Afroamerykanom, na które istniało zapotrzebowanie wśród białych widzów (do których kierowano filmy), na przykład, by podtrzymywać rasistowskie stereotypy i wiarę w słuszność społecznego *status quo*. Innymi słowy – czarnych Amerykanów przedstawiano wyłącznie w sposób akceptowany przez białych. Typów tych w kinie nie było wiele (mniej niż w kulturze w ogóle<sup>3</sup>). Wśród najpopularniejszych Bogle wymienia Czarnego Błazna (Coona) i Wuja Toma (Dobrego Murzyna), którego żeńskim odpowiednikiem była Mammy (Czarna Niania/Mamka), a także Tragiczną Mulatkę (bądź Tragicznego Mulata; Tragic Mulatto) oraz Czarnego Brutala (Black Buck) – postaci racjonalizujące grzechy niewolnictwa i paternalistyczne stosunki między rasami, a w ostatnim wypadku także lincze na czarnoskórych mężczyznach.

W rozważaniach nad reprezentacjami rasy w Hollywood, także współczesnymi, najważniejsze są trzy z nich (również ze względu na swą trwałość). Dobry Murzyn – którego pierwowzór, wuj Tom, był bohaterem słynnej powieści Harriet Beecher Stowe *Chata wuja Toma* (1851) – ucieleśniał szlachetność i godność, ale musiał być zarazem pokorny i oddany białym (do granic poświęcenia życia), a zwłaszcza asekwalny. Pod żadnym względem nie mógł wzbudzać poczucia zagrożenia bądź dyskomfortu, a jednocześnie miał dawać białym liberałom poczucie, że są postępowi.

<sup>1</sup> Okres klasyczny w Hollywood trwał od wprowadzenia dźwięku (1927) do przemian w systemie produkcji i organizacji pod koniec lat 60.; por. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2005, s. 548–606.

<sup>2</sup> Por. D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001.

<sup>3</sup> Jeden ze stereotypów – rozwiązła „czarna Jezebel” – miał usprawiedliwiać gwałty m.in. na niewolnicach; był jednak nieobecny w kinie Hollywood ze względu na obostrzenia obyczajowe wynikające z kodeksu Haysa.

Jego żeńską wersją była Mammy, archetypiczna Czarna Niania na zawsze utożsamiona z Hattie McDaniel z *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, 1939, reż. Victor Fleming), choć po raz pierwszy pojawiła się w kinie jeszcze w latach nastych XX wieku. Opiekuńcza w stosunku do białych państwa, dumna ze swej posługi oraz pozycji w ich domu Mammy jest bardziej służącą, niemalże członkiem rodziny, niż niewolnicą – cieszy się zaufaniem i autorytetem, choć realizują się one wyłącznie w relacjach z białymi. Niania nie ma bowiem życia poza egzystencją swych państwa. Z kolei Czarny Brutal był przeciwieństwem Toma, typem budzącym lęk białych i mającym uzasadnić przemoc wobec Afroamerykanów – jako nacechowany seksualnością, „dzikością” i agresją, których brakowało Tomowi. Typ ten pojawił się między innymi w oprotestowanym za rasistowską wymowę epickim fresku Davida Warka Griffitha *Narodziny narodu* (*The Birth of a Nation*, 1915).

Oczywiście, poza samym faktem posługiwania się stereotypami – definiującymi zresztą większość postaci (zwłaszcza należących do mniejszości<sup>4</sup>) kina klasycznego z założenia opartego na standaryzacji i uproszczeniu – problemem była szerszej rozumiana kwestia reprezentacji. „Pytania pozornie typowe dla antropologii – o kulturową tożsamość i autentyczność kultury, o różnice między egzotyką a innością (...) wreszcie kto mówi i kto ma prawo mówić w imieniu innego, reprezentować inność”<sup>5</sup> – można bowiem odnieść także do kina. Problemy związane z wizerunkiem rasowym i etnicznym stanowiły przecież prostą konsekwencję tego, że owo kino było przeznaczone dla publiczności dominującej. Zakładany widz wpisany w tekst był biały, konserwatywny, przywiązany do rasowego, etnicznego i genderowego *status quo*, które – w pozornie egalitarnym społeczeństwie – na szczycie hierarchii stawiało właśnie białego, heteroseksualnego mężczyznę z klasy średniej, a najlepiej wyższej, przedstawiciela WASP. Oznaczało to, że kino głównego nurtu *en bloc* kierowano do takiej widowni<sup>6</sup>, a jego nadawcą – bardziej niż reżyser, scenarzysta, a nawet producent – był System (za czym opowiadali się przede wszystkim twórcy ideologicznej teorii filmu). W wypadku kina amerykańskiego ta zależność jest zresztą łatwa do uchwycenia, w latach 1934–1968 obowiązywał bowiem kodeks Haysa, wewnętrzna hollywoodzka cenzura. Zapisy kodeksu (do 1956 roku funkcjonował zakaz przedstawiania związków międzyrasowych) wskazują na zakładany, konserwatywny wydźwięk ówczesnego kina; niezależnie więc od osobistych przekonań lub preferencji, zadaniem twórców była produkcja filmów odnoszących się do najniższego społecz-

<sup>4</sup> Nicco podobnie typizowano inne mniejszości, etniczne i rasowe, przypisując np. Azjatom przebiegłość i podłość, zwłaszcza po ataku na Pearl Harbor, Latynosom – zmysłowość, a Irlandczyków i Włochów obsadzając w rolach mafiosów etc.

<sup>5</sup> W.J. Burszta, W. Kuligowski, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Muza, Warszawa 2005, s. 73.

<sup>6</sup> Laura Mulvey w swoim słynnym tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, analizując aspekty wizualne, stawia wręcz tezę, że kino klasyczne było skierowane przede wszystkim do mężczyzn; por. *eadem, Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

nego mianownika, mentalnego i obyczajowego. Niektóre praktyki odbiorcze, o ile można tak nazwać bojkot, wskazywały zresztą na genezę tej strategii. Poprzestając tylko na kwestiach rasowych można wspomnieć, że w południowych stanach niekiedy wycinano sceny z udziałem czarnoskórych muzyków; we wczesnym kinie przyjmowano, że biały widz nie zapłaci za bilet na film z czarnoskórym aktorem w istotnej (bądź jakiegokolwiek roli)<sup>7</sup>. Filmów z wyłącznie czarnoskórami obsadą (realizowanych przez białych twórców i często nacechowanych stereotypami), takich jak *Stormy Weather* (1943, reż. Andrew Stone), *Czarna Carmen* (*Carmen Jones*, 1954, reż. Otto Preminger) bądź *Porgy i Bess* (*Porgy and Bess*, 1959, reż. Otto Preminger) z założenia nie robiono z myślą o białej publiczności (co nie zmienia faktu, że bywały przez nią dostrzegane – Dorothy Dandridge dostała nominację do Oscara za rolę Carmen).

Nie oznacza to rzecz jasna, że Hollywood zawsze poprzestawało na stereotypach i nie mierzyło się z kwestiami rasizmu. Szczególnie istotne były lata 1948–1949, gdy powstały cztery dzieła poruszające tę kwestię i konfrontujące czarnych protagonistów z białą, niechętną większością: *Pinky Elii Kazana*, *Pod jednym sztandarem* (*Home of the Brave*, reż. Mark Robson), *Lost Boundaries* (reż. Alfred L. Werker) i *Intruz* (*Intruder in the Dust*, reż. Clarence Brown; adaptacja powieści Williama Faulknera). Oczywiście, w zestawieniu z filmami, w których Afroamerykanów nie było lub zostali sprowadzeni do funkcji nieistotnego tła, jest to liczba znikoma, niemniej jednak istotna w kontekście społecznego zaangażowania Hollywood lat 40. Jeszcze większą rolę odegrała jednak kolejna dekada, kiedy rozpoczęła się sława pierwszej prawdziwej czarnoskórej gwiazdy filmowej, czyli Sidneya Poitier. Jako pierwszy – i bardzo długo jedyny – czarnoskóry aktor grał postaci główne i/lub równorzędne białym, był też pierwszym czarnym laureatem Oscara za rolę pierwszoplanową<sup>8</sup> (*Polne lilie* [*Lilies of the Field*, 1963, reż. Ralph Nelson]). Jego kariera zaczęła się w 1950 roku, od drugiego filmu, w którym wystąpił, czyli *Bez wyjścia* (*No Way Out*, reż. Joseph L. Mankiewicz), a jej szczyt i zarazem zmierzch przypadł na koniec lat 60. Choć Poitier nadal później występował, przestał dostawać role w znaczących filmach, aczkolwiek – paradoksalnie – to właśnie tamten moment okazał się zwrotem w kwestii ukazywania rasy na amerykańskich ekranach.

Wcześniej tylko pojedyncze postaci, które grał Poitier, nie miały nacechowania rasowego – aktor z reguły pojawiał w filmach poruszających te kwestie i mierzących się z wieloma aspektami rasizmu. Obecność czarnoskórego aktora na pierwszym planie niejako automatycznie wiązała się więc z problematyzowaniem rasy. Trajektoria kariery Poitier, a także reakcje, z jakimi się stykał – zwłaszcza w czarnej społeczności – są zresztą dobrym odbiciem dynamiki relacji rasowych w Stanach Zjednoczonych. Apogeum popularności aktora przypadło na 1968 rok – jako najlepiej opłacany

<sup>7</sup> Także dlatego we wspomnianych *Narodzinach narodu* role czarnoskórych są grane przez białych aktorów z pomalowanymi na czarno twarzami.

<sup>8</sup> Przed Poitierem Oscara za drugoplanową rolę żeńską dostała Hattie McDaniel za *Przemiętło z wiatrem*, a za męską – ale honorowego – James Bascett za *Pieśń Południa* (*Song of the South*, 1946, reż. Harve Foster i Wilfred Jackson) w 1947 roku.

aktor na świecie<sup>9</sup> był wtedy w szczytowym okresie kariery, a filmy z jego udziałem nominowano do Oscarów (*Zgadnij, kto przyjdzie na obiad* [*Guess Who's Coming to Dinner?*, 1967, reż. Stanley Kramer] i *W upalną noc* [*In the Heat of the Night*, 1967, reż. Norman Jewison]). Dzięki swej pozycji w Hollywood zdążył się też stać symbolem zmian społecznych w Stanach Zjednoczonych, choć jako działacz był znacznie mniej zaangażowany niż chociażby Harry Belafonte, gwiazda sceny, której kariera filmowa nie powiodła się, ponieważ aktor/piosenkarz nie chciał przyjmować ról takich, jakie dostępne były dla Afroamerykanów.

Typizacja obejmowała także postacie grane przez Poitier i w końcu spowodowała falę niechęci (ze strony czarnej społeczności). Podobnie jak wcześniejsze uwielbienie była ona wynikiem (częściowo słusznego) utożsamienia aktora z typem wuja Toma. Najlepszym wyrazem tych emocji stał się słynny esej Clifforda Masona: *Why Does White America Love Sidney Poitier So?* Pisał on, że Poitier „grywał dobrych chłopców w absolutnie białym świecie, niemających żony, ukochanej, pomagających białemu człowiekowi rozwiązywać jego problemy”<sup>10</sup>. To „asymilacyjne” *emploi* było krytykowane już wcześniej, także przez wspomnianego Belafonte, który odrzucił kilka ról zagranych w rezultacie przez Poitier. Zrezygnował między innymi z *Polnych lilii*, słusznie zwracając uwagę, że bohater „nic nie oferuje (...), nikogo nie całuje, nikogo nie dotyka, nie ma kultury, nie ma historii, nie ma nic”; samą fabułę określił jako „niezagrożającą kulturze”<sup>11</sup>.

Z drugiej strony to jednak właśnie Poitier, niemalże samodzielnie, zmienił nastawienie białej publiczności do Afroamerykanów na ekranie. Otworzył drzwi nie tylko następcom, takim jak Denzel Washington – przywołujący zresztą Poitier w mowie oscarowej w 2002 roku<sup>12</sup> – ale także współczesnym dyskusjom na temat obrazowania rasy w kinie. Wspomniana niechęć wynikała przede wszystkim z tego, że wuj Tom po prostu spełnił swoją funkcję jako odpowiedź na liberalizujące się Hollywood i nie było już dla niego miejsca, zwłaszcza w oczach znacznej części czarnoskórej publiczności. Mimo że Poitier był „krytykowany za grywanie akceptowalnych czarnych, jego ekranowa obecność pomogła przygotować białą publiczność zarówno na integrację, jak i na wyłącznie «czarne» filmy”<sup>13</sup>, zwłaszcza popularny w latach 70. nurt *blaxploitation*.

<sup>9</sup> Por. P. Monaco, *The Sixties: 1960–1969*, Charles Scribner's Sons, New York 2001, s. 150–151.

<sup>10</sup> Cyt. za: E. Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia 1993, s. 73; C. Mason, *Why Does White America Love Sidney Poitier So?*, <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/heat-ar.html> (data dostępu: 1.07.2015).

<sup>11</sup> A. Goudsouzian, *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 2004, s. 206.

<sup>12</sup> Washington dostał nagrodę za rolę w *Dniu próby* (*Training Day*, 2001, reż. Antoine Fuqua).

<sup>13</sup> Cyt. za: P. Monaco, *op. cit.*, s. 151.

## Moment zwrotny

To właśnie *blaxploitation*, zapoczątkowane skandalizującym i kontrowersyjnym filmem *Sweet Sweetback's Badasssss Song* (1971, reż. Melvin Van Peebles), stało się punktem zwrotnym obecności czarnych Amerykanów na ekranach. Po raz pierwszy bowiem w kinie amerykańskim wizerunek czarnoskórych został oddany w ich ręce, a raczej – na samym początku – przez nich przejęty. Wcześniej, niezależnie czy chodziło o filmy reprodukujące i umacniające stereotypy, czy dzieła postępowe, jak wymienione z 1949 roku bądź te z Poitier, za kamerami nadal stali biali twórcy, często zmuszeni wbrew intencjom do pójścia na kompromis bądź przedstawiający swoje wyobrażenie o doświadczeniu mniejszości. Twórcy *blaxploitation*, zwłaszcza wczesnych filmów oraz realizowanych jako niezależne, sami kształtowali swój obraz. Co szczególnie interesujące – nierzadko sięgali do tych samych stereotypów bądź schematów, które rządziły klasycznym kinem białych (to wówczas pojawił się nieśmiertelny do dziś kult „alfonsa z Harlemu”). Grany przez samego reżysera bohater *Sweet Sweetback's Badasssss Song* jest Czarnym Brutalem z koszmarów białych, definiowanym zarówno w kontekście przemocy, jak i seksualności (w filmie pojawia się scena jego seksu z białą kobietą, czyli przełamanie jednego z największych hollywoodzkich i społecznych tabu). Sweetback katuje policjantów, funkcjonujących tu jako podwójny symbol opresji (są biali i reprezentują instytucjonalną władzę), by ocalić czarnoskórego chłopaka; potem ścigany, w toku akcji staje się zarówno mitycznym mścicielem własnej rasy, jak i jej męczennikiem (finałowe słowa filmu brzmią: „A Badass Nigger Is Coming Back to Collect Some Dues”). Najbardziej interesująca jest tu oczywiście obecność – a nie odrzucenie – rasowego stereotypu, prezentowanego jednak z punktu widzenia innego niż biały. Z jednej strony Sweetback jest więc wprawdzie typowym Czarnym Brutalem, karmiącym pielęgnowane latami paranoje białych; z drugiej – reżyser absolutnie odmawia jakiegokolwiek kompromisu z przyzwyczajeniami publiczności większościowej. Protagonistą czyni bohatera nie do zaakceptowania przez białą kulturę dominującą, która w dodatku jest fatalnie przedstawiana.

Nieco odmienną strategię przyjęli twórcy innych słynnych filmów z nurtu (niektórzy z nich byli biali<sup>14</sup>): *Czarnego Cezara* (*Black Caesar*, 1973, reż. Larry Cohen), *Blaculi* (1972, reż. William Crain) bądź *Blackensteina* (1973, reż. William A. Levey). Z lepszym bądź gorszym skutkiem, ale konsekwentnie posługiwali się oni konwencjami znanymi z głównego nurtu, takimi jak film gangsterski bądź horror. Z jednej strony jako przyczynę można wskazać chęć osiągnięcia korzyści finansowych z tego,

<sup>14</sup> Łatwym do przewidzenia i zgodnym z polityką Hollywood wynikiem popularności *Sweet Sweetback's Badasssss Song* i wczesnych filmów *blaxploitation* było przejęcie formuły przez kino głównego nurtu, co oznaczało, że za kamerami stawali także biali twórcy, z lepszym bądź gorszym skutkiem powielając ustalony wcześniej wzorzec.

co już w kinie sprawdzone<sup>15</sup>. Z drugiej – uwidaczniała się jednak tendencja do sięgania po całe obszary kina klasycznego, z którego mniejszości były przez dekady wykluczone, i ich przedefiniowywanie, a nawet odzyskiwanie. Towarzyszyły temu odwołania do elementów czarnej kultury, czego przykładem są chociażby piosenki Jamesa Browna w *Czarnym Cezarze* oraz muzyka z *Shafta* (1971, reż. Gordon Parks), która dostała zresztą Oscara. Teraz właśnie Afroamerykanie byli obsadzani jako postaci główne i tytułowe – gangster, „Czarny Cezar” (odniesienie zarówno do *Malego Cezara* [*Little Caesar*, 1931, reż. Mervyn LeRoy], jak i autentycznej postaci Franka Matthews, gangstera z Harlemu, którego tak nazywano w latach 60.), wampir i Monstrum (nawiązanie do rozlicznych i zawsze białych wersji *Draculi* i *Frankensteina*). Strategia ta, zwana przez Jima Collinsa ironiczną hybrydyzacją (*ironic hybridization*<sup>16</sup>), doskonale wpisała się także w zaczynający dominować (nie tylko) w popkulturze postmodernizm, czego najlepszym współczesnym przykładem – właśnie w kontekście rasowym – jest *Django* (*Django Unchained*, 2012) Quentina Tarantino.

Ekлекtyczna ironia oznacza łączenie niepasujących do siebie, tradycyjnych elementów gatunkowych z kontekstem, w którym wcześniej nie były osadzone<sup>17</sup>, przy czym kluczem do tej strategii jest właśnie ironia, a więc „mrugnięcie” do widza. Collins odnosi to zjawisko do kina lat 90. (analizuje *Powrót do przyszłości III* [*Back to the Future III*, 1990, reż. Robert Zemeckis]), ale dokładnie tym cechowała się przecież znaczna część kina kultu oraz *exploitation*<sup>18</sup>, do którego należało *blaxploitation*. Twórcy tych filmów „powielili wzorce wypracowane wcześniej między innymi przez Rogera Cormana, wprowadzając na ekrany czarnoskóre gwiazdy. Pozostałe elementy konwencji pozostawały jednak bez zmian: filmy były tanie, cechowały się sensacyjną intrygą i zawierały sporo przemocy i erotyki”<sup>19</sup>.

## Rasa w kinie współczesnym

O ile dawne Hollywood proponowało przede wszystkim standaryzację, o tyle kino współczesne – w którym nadal przeważa model klasyczny – cechuje się większą różnorodnością. Nie ma już jednej dominującej strategii ukazywania rasy, pluralizm oznacza natomiast ścieranie się poglądów, reprezentacji, a także – o ile nie przede wszystkim – interesów i perspektyw poszczególnych grup. „Choć kino *blaxploitation*

<sup>15</sup> Być może rezultatem tego zjawiska był włoski film erotyczny *Czarna Emmanuelle* (*Emanuelle Nera*, 1975, reż. Bitto Albertini), który powstał rok po *Emmanuelle* (1974, reż. Just Jaeckin).

<sup>16</sup> J. Collins, *Gentricity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*, [w:] *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York–London 1993, s. 243.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 242–243.

<sup>18</sup> Por.: J. Hoberman, J. Rosenbaum, *Midnight Movies. Seans o północy*, przeł. M. Oleszczyk, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011; A. Pitrus, *Kino kultu*, Rabid, Kraków 1998.

<sup>19</sup> A. Pitrus, *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Rabid, Kraków 2010, s. 243.

nie przyniosło wielu wartościowych pod względem artystycznym utworów<sup>20</sup>, stało się punktem odniesienia dla następnego pokolenia reżyserów afroamerykańskich<sup>21</sup>, a po przeminięciu pierwszej fali jego popularności<sup>22</sup> pojawiły się kolejne nurty, w których czarni Amerykanie sami kształtowali swój wizerunek (co oczywiście nie oznacza, że obyło się bez dalszych kontrowersji). W latach 90. debiutowali twórcy tzw. *hood movies* – „filmów z dzielnicy” (zwanych też *ghetto action cycle*), John Singleton i bracia Hughes, a także najślynniejszy do dziś afroamerykański reżyser, czyli Spike Lee. Koncentrowali się oni na „konfliktach wewnątrz portretowanego środowiska”<sup>23</sup>, napięciach wewnątrz- i międzyrasowych, a przede wszystkim „podkreślali, po raz pierwszy od czasów *blaxploitation*, że czarna społeczność nie jest monolitem, jak to zwykle obrazowali biali twórcy”<sup>24</sup>. Filmy te (np. *Chłopki z sąsiedztwa* [*Boyz n the Hood*, 1991, reż. John Singleton], *Zagrożenie dla społeczeństwa* [*Menace to the Society*, 1993, reż. The Hughes Brothers]) pozostały jednak niszowe, na marginesie głównego nurtu i wpisały się w kategorię filmów środowiskowych, na równi z – podobnie alternatywnym – New Queer Cinema.

Oczywiście w kinie współczesnym – nawet z dominującą rolą korporacji medialnych – nie oznacza to wykluczenia inności analogicznego do tego z czasów klasycznego Hollywood (choć zaistnienie *#oscarssowwhite* wskazuje na niesłabnącą istotność tej kwestii). Zupełnie inny, bardziej otwarty i różnorodny model podejścia do etniczności, rasy, ról płciowych i seksualności proponują bowiem nie tylko tzw. kino niezależne, ale także telewizja jakościowa oraz wybrane produkcje głównego nurtu. Wyraźnie zauważalny jest chociażby zwrot feministyczny w popkulturze<sup>25</sup>, nawet jeśli zmiany produkcyjne – związane z rolami dla starszych aktorek lub równe płace dla kobiet i mężczyzn – przychodzą później niż fabularne.

W odniesieniu do kwestii rasowych w najnowszym kinie hollywoodzkim można zaryzykować wyróżnienie kilku strategii, które nazwę roboczo: kinem Obamy, neo-konserwatyzmem i postrasizmem. Składają się na nie zarówno elementy wewnątrz- (tematy, fabuły etc.), jak i zewnątrztekstowe (castingi, nominacje do nagród, promocja).

„New York Times” pisał:

Droga do Białego Domu (...) nie została utworzona tylko przemówieniami Obamy, innowacyjnymi strategiami kampanii prezydenckiej ani nadzieją większości głosujących, ale także

<sup>20</sup> Wśród najlepszych można wymienić *Czarnego Cezara*.

<sup>21</sup> A. Pitrus, *Porzucone znaczenia...*, s. 245.

<sup>22</sup> *Blaxploitation* zostało przywołane m.in. przez Quentina Tarantino w *Jackie Brown* (1997), w którym główną grała gwiazda tego nurtu, Pam Grier.

<sup>23</sup> A. Pitrus, *Porzucone znaczenia...*, s. 246.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 245.

<sup>25</sup> Chodzi o takie filmy, jak *Igrzyska śmierci* (*The Hunger Games*, 2012, reż. Gary Ross), *Ex Machina* (2015, reż. Alex Garland), *Mad Max: Na drodze gniewu* (*Mad Max: Fury Road*, 2015, reż. George Miller) i inne, w których obsadza się kobiety w nietradycyjnych rolach; nie są w nich też stosowane znane z kina kodeksowego „symboliczne kary” za dążenie do niezależności.



dekadami obrazowania Afroamerykanów w kinie, (...) które – poczynając od Sidneya Poitier w klasycznym *Rodzynku w słońcu* aż po Willa Smitha (...) w *Jestem legendą* uszlachetniały, uświęcały, gloryfikowały, unieśmiertelniały i – co najważniejsze – normalizowały figurę czarnego człowieka<sup>26</sup>.

Autorzy uchwycili pewną tendencję w kinie amerykańskim, która nastąpiła po czasach walki i manifestów politycznych „wyrażających radykalną postawę wobec kwestii rasowych, bliską ideologii Czarnych Panter”<sup>27</sup>. Było to swego rodzaju złagodzenie po „wybuchu” *blaxploitation* i *hood movies* – właściwa każdemu przejawowi buntu inkorporacja przez *mainstream*. Co szczególnie istotne – i co zdaje się najważniejszym kontekstem takich akcji jak *#oscarssowwhite* – ów główny nurt bynajmniej nie uległ zmianie, czego dobitnym dowodem stał się, jeszcze w latach 80., serial *The Cosby Show* (1984–1992). Z jednej strony – obecnie osławiony – Bill Cosby był jedną z pierwszych afroamerykańskich gwiazd, która doczekała się własnego show (*The Bill Cosby Show*, 1969–1970; 1970–71), a potem serialu telewizyjnego. Z drugiej – co nie może zaskakiwać – popularność programu okazała się zarówno wynikiem, jak i powodem jego konserwatyizmu. Kreowany przez Cosby’ego doktor Huckstabile i jego rodzina byli po prostu czarnoskórymi odpowiednikami białej klasy średniej, czyli – po raz kolejny – przede wszystkim wzorem akceptowalnym przez białą społeczność i kulturę dominującą. Ironiczne nawiązanie do tej kwestii pojawia się we współczesnej kulturze czarnych Amerykanów, na przykład w serialu Chrisa Rocka, *Wszyscy nienawidzą Chrisa* (2005–2009), gdzie jeden z odcinków jest stylizowany na *The Cosby Show*, bądź w filmie *Dear White People* (2014, reż. Justin Simien), w którym główna bohaterka, zaangażowana działaczka (Tessa Thompson), po przebudzeniu mówi, że znowu śnił jej się koszmar, w którym nosiła swetry w stylu Huckstabile’a. W obu produkcjach podkreśla się sztuczność – języka, zachowań etc. – wynikająca zarówno z formatu telewizyjnego, jak i z narzuconego ogólnie wizerunku Afroamerykanina. Nie chodzi rzecz jasna o to, że nie było czarnoskórych przedstawicieli klasy średniej bądź wyższej (za swoje poparcie dla prezydenta Nixona i wiarę, że tylko neoliberalny hiperkapitalizm doprowadzi do równości między rasami, krytykowano Jamesa Browna<sup>28</sup>). Raczej o to, że w *The Cosby Show* reprezentowani byli nie tyle czarni Amerykanie, ile biali traktowani jako jedyny punkt odniesienia, z całkowitym pominięciem jakiegokolwiek kontekstu – ekonomicznego, społecznego, kulturowego. Charakterystyczne zresztą, że kwestię tę problematyzują twórcy, którzy mieli okazję „wychować się” na tym programie, czyli właśnie Chris Rock i Justin Simien.

<sup>26</sup> A.O. Scott, M. Dargis, *Movies in the Age of Obama*, [http://www.nytimes.com/2013/01/20/movies/lincoln-django-unchained-and-an-obama-affected-cinema.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/01/20/movies/lincoln-django-unchained-and-an-obama-affected-cinema.html?_r=0) (data dostępu: 10.07.2015).

<sup>27</sup> A. Pitrus, *Porzucone znaczenia...*, s. 243.

<sup>28</sup> Por. np. *Mister Dynamit James Brown (Mr. Dynamite: the Rise of James Brown*, 2014, reż. Alex Gibney).

## Kino Obamy

Termin „kino Obamy” – analogiczny do „kina New Dealu” (np. filmy Franka Capry z lat 30.) bądź „reaganizmu” lat 80. – wskazuje na przekonanie, że atmosfera polityczna może mieć zasadniczy wpływ na całą kulturę, w tym kino głównego nurtu. Pojawienie się tego zwrotu (mniej więcej pod koniec pierwszej kadencji) świadczyło jednak raczej o pewnej potrzebie niż fakcie. W 2012 roku J. Hoberman zwracał uwagę, że „tęsknota za Obamą (...) była widoczna już w dwóch filmach z 2008 roku, *WALLE-em i Obywatelu Milku*”<sup>29</sup>, ale od inauguracji jego prezydentury „nie pojawiło się nic porównywalnego, lekko «obamowate» elementy to ewentualnie niekonwencjonalni protagoniści”<sup>30</sup>.

Odpowiedź na tak sformułowane zapotrzebowanie pojawiła się dopiero w trakcie drugiej kadencji. Chodzi zarówno o filmy głównego nurtu, jak i coraz żywszą dyskusję wokół kwestii reprezentacji oraz „wybielania” (*whitewashing*) kina Hollywood. Elementem pierwszego zjawiska są obrazy poruszające tematy związane z rasą, najczęściej odnoszące się do przeszłości. Dominujący we współczesnej popkulturze dyktat retro (będący też – a może przede wszystkim? – elementem strategii marketingowych) łączy się tu z postkolonialną praktyką „przepisywania” bądź odzyskiwania (*reclaiming*) przeszłości. Rzeczywistość niewolnicza jest więc oglądana z perspektywy jej ofiar (*Django, Zniewolony* [12 Years a Slave, 2013, reż. Steve McQueen]), a nie beneficjentów, jak w klasycznym Hollywood. W latach 20. i 30. popularny był nurt „melodramatów plantacyjnych”<sup>31</sup> (znany też jako *the southern plantation film*<sup>32</sup>), z których najsłynniejsze to *Jezebel* (1938, reż. William Wyler) i *Przeminęło z wiatrem*<sup>33</sup>. Filmy te, podobnie jak większość kręconych później obrazów osadzonych na niewolniczym Południu (np. miniserial *Północ–Południe*, 1985, 1986), nie tylko romantyzowały *antebellum* (zgodnie z mitem Południa), ale także racjonalizowały ten system (np. wprowadzając typy takie jak Czarny Błazen – uzależniony od opieki białych, niezdolny do samodzielności). Powszechna strategia to prywatyzowanie konfliktu rasowego na zasadzie: „niewolnictwo może i było złe, ale zawsze można było trafić na dobrych państwa”. To rozumowanie przyjęło postać idealnej i szlachetnej białej pani (w *Przeminęło z wiatrem* anielska wręcz Ellen O’Hara, matka Scarlett

<sup>29</sup> Jako uzasadnienie takiej interpretacji Hoberman podaje to, że oba filmy opowiadają o „kreatywnych liderach społeczności”, a Harvey Milk – pierwszy znany amerykański polityk-gej – był dodatkowo „politykiem nadziei”; J. Hoberman, *A New Obama Cinema?*, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/feb/11/new-obama-cinema-clint-eastwood-halftime/> (data dostępu: 10.07.2015).

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> E. Guerrero, *op. cit.*, s. 19.

<sup>32</sup> M. Stokes, „*Gone with the Wind*” (1939) and *The Lost Cause: A Critical View*, [w:] J. Chapman, M. Glancy, S. Harper (red.), *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, Palgrave-Macmillan, London 2007, s. 14.

<sup>33</sup> Ed Guerrero pisał o tym cyklu: „Kiedyś plantacje wydawały bawełnę, dziś wydają filmy”, trafiające przede wszystkim w potrzeby „ekonomicznie niepewnej publiczności”, oczekującej kojącego, „wygodnego i wykwiutnego *millieu antebellum*”; E. Guerrero, *op. cit.*, s. 8.

– Barbara O’Neill) i wyraźnie przenosiło akcenty z systemu społecznego sankcjonującego niewolnictwo na poziom relacji indywidualnych. Kino i kultura znaturalizowały ten „argument” do tego stopnia, że pojawiał się on na forach dyskusyjnych przy okazji *Django* i *Zniewolonego*; w obu filmach został zresztą wskazany bezpośrednio. W pierwszej części *Django* bardzo ironicznie przedstawiono niemalże sielankową plantację pana Bennetta (Don Johnson), gdzie beztrudne, szczęśliwe i piękne niewolnice wiodą próżnicze życie i spędzają czas na huśtawkach, wizualnym cytacie z obrazu Fragonarda<sup>34</sup>. Ten wyidealizowany, sztuczny obraz zostaje natychmiast skontrastowany z brutalną, ukazaną postironicznie prawdą o losie niewolników. Z kolei w *Zniewolonym* „dobry” plantator, pan Ford (Benedict Cumberbatch) zostaje podsumowany przez Elizę (Adepero Oduye), niewolnicę zrozpaczoną po rozdzieleniu z dziećmi. Nie może być dobry, skoro trzyma niewolników i okazuje się beneficjentem struktury wyzysku. Cechy jego charakteru są bez znaczenia, w szerszym sensie – systemowym – nie ma bowiem różnicy między jego łagodnością a okrucieństwem Edwina Eppsa (Michael Fassbender). W obu filmach najważniejsze wydaje się przyjęcie punktu widzenia postaci czarnoskórych, a także tematyzowanie ich zepchnięcia na margines historii przez białych. Anonimowe groby ludzi zapomnianych, pozbawionych życiorysów przez handlarzy i plantatorów pokazane w *Zniewolonym* trafnie korespondują z dziennikarskimi próbami odnalezienia pierwowzoru postaci Patsey<sup>35</sup> (nagrodzona Oscarem Lupita Nyong’o). Autorka reportażu zwraca uwagę, że nie ma najmniejszego problemu z dotarciem do materiałów archiwalnych dotyczących plantatorów i ich rodzin (w tym Edwina Eppsa), odszukanie czegokolwiek na temat niewolników, nawet tych wyzwolonych i znanych z nazwiska, jest jednak prawie niemożliwe<sup>36</sup>.

Podobne spojrzenie oferują inne głośne filmy dotyczące systemowej dyskryminacji czarnych Amerykanów, osadzone już w XX wieku, czyli *Służące* (*The Help*, 2011, reż. Tate Taylor) i *Kamerdyner* (*The Butler*, 2013, reż. Lee Daniels). Pierwszy z nich pokazuje los służących na amerykańskim Południu lat 50. XX wieku, gdy prawie sto lat po zniesieniu niewolnictwa struktura rasowego (i klasowego) wyzysku *de facto* nie uległa zmianie. Drugi to oparta na faktach historia syna robotników plantacyjnych z głębokiego Południa, który został kamerdynerem w Białym Domu i obsługiwał kolejnym prezydentom Stanów Zjednoczonych. *Kamerdyner* wprost odnosi się zresztą do hasła „kino Obamy”, ponieważ zdarzeniem wieńczącym fabułę jest pierwsza kadencja Baracka Obamy. Co interesujące, choć w obu filmach dominuje punkt widzenia czarnoskórych postaci, spotkały się one z krytyką, związaną przede wszystkim z posługiwaniem się wspomnianymi wyżej stereotypami rasowymi.

<sup>34</sup> Jean-Honoré Fragonard, *Huśtawka* (1767).

<sup>35</sup> Film jest oparty na wspomnieniach Solomona Northupa pod tym samym tytułem, wszystkie postaci miały więc swe odpowiedniki w rzeczywistości.

<sup>36</sup> K. Calautti, „What’ll Become of Me?” *Finding the Real Patsey of „12 Years a Slave”*, „Vanity Fair Hollywood”, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/03/patsey-12-years-a-slave> (data dostępu: 10.07.2015).

Tytułowy kamerdyner, Cecil (Forrest Whitaker), wpisuje się w typ Dobrego Toma, natomiast bohaterki *Slużących* (Octavia Spencer dostała Oscara za rolę drugoplanową) to modelowe Czarne Nianie, co jest tylko połowicznie problematyzowane. Zasadniczą różnicą w stosunku do dawnego Hollywood jest tu wprawdzie ukazanie iście niewolniczego wyzysku, akcent zostaje jednak znowu przeniesiony na relacje prywatne. Nieformalny, ale i tak zinstytucjonalizowany, zwłaszcza na Południu, system dyskryminacji rasowej nie stanowi tu przedmiotu namysłu, koncepcja ta jest nieobecna – w diegezie winę za ucisk ponoszą konkretne pracodawczynie. Gdy są dobre, na wzór Ellen O’Hary, nie ma problemu – ten zaczyna się, gdy owe białe panie okazują się złe, złośliwe, egoistyczne. Dodatkowy element krytyki łączył się z kwestią walki o równouprawnienie mniejszości. W filmie, opartym na powieści autorstwa Kathryn Stockett, motorem działania staje się bowiem biała dziewczyna (Emma Stone), poruszona krzywdą swej niani i jej towarzyszek w rasowej niedoli. Ta linia dyskusji została doskonale podsumowana przez prześmiewczy projekt *Honest Movie Posters* – na „uczciwym” plakacie hasło brzmiało: „Nie ma za co, czarni ludzie. Biali rozwiązują problem rasizmu” (*You’re welcome black people. White people solve racism*).

Samoswiadomość w kwestii rasy i stereotypów jest zauważalna w *Kamerdynerze*, w którym nie tylko wprost przywołano spór wokół Sidneya Poitier, ale także tytułowy bohater zostaje nazwany przez swego syna (David Oyelowo) Wujem Tomem. Dwie postawy – asymilacyjna, prezentowana przez człowieka usługującego białym i znającego swoje miejsce w szeregu, ale też napotyającego barierę rasizmu (gdy prosi o zrównanie pensji białych i czarnych pracowników Białego Domu), oraz jego syna, aktywisty, zwolennika działania i walki – zostają tu zderzone, a dyskusję społeczną po raz kolejny wpisano w sentymentalne relacje rodzinne. Co interesujące, w dialogu pojawia się uwznioślenie typu Wuja Toma, tu rozumianego jako „domowy czarny (*black domestic*), który gra ważną rolę w historii czarnych, przeciwstawia się rasowym stereotypom, ciężko pracuje i jest godny zaufania, powoli burząc nienawiść rasową i dając przykład etyki pracy”. Słowa te przypisane zostają Martinowi Lutherowi Kingowi, stwierdzającemu w filmie, że „kamerdyner nie jest funkcją podległą, lecz subwersywną”. Jest to zupełnie inne odniesienie do tradycyjnego stereotypu niż to proponowane w *Sweet Sweetback’s Badasssss Song*; choć nadal podlega on reformułowaniu i zostaje przejęty – już nie tyle od białych, ile od czarnych krytyków Wuja Toma. W tym kontekście trzeba też wspomnieć *Lincolna* (2012, reż. Steven Spielberg), film przeddefiniujący historię i stawiający w centrum wojny secesyjnej kwestie niewolnictwa<sup>37</sup>.

Wspomniana wcześniej dyskusja wokół obecności rasy w kinie – odpowiednio ożywiona przez nowe kanały natychmiastowej wymiany opinii – przypomina koniec lat 60. i debatę wokół statusu Sidneya Poitier. Celem ataków stają się bowiem także

<sup>37</sup> Renesans zainteresowana Lincolnem miał zbiec się w Stanach Zjednoczonych z pierwszą kadencją Obamy; A.O. Scott, M. Dargis, *op. cit.*

filmy poruszające kwestie rasy – spór toczy się o prawo do reprezentacji. W tym kontekście „na ławie oskarżonych” pojawiły się starsze i wielokrotnie doceniane dzieła, takie jak: adaptacja powieści Alice Walker *Kolor purpury* (*The Color Purple*, 1985, reż. Steven Spielberg), *Missisipi w ogniu* (*Mississippi Burning*, 1988, reż. Alan Parker) bądź *Woźąc panią Daisy* (*Driving Miss Daisy*, 1989, reż. Bruce Beresford), mające sentymentalizować dyskryminację i usztywniać hierarchię ras. Spike Lee odmówił z kolei prawa do obrazowania doświadczenia niewolnictwa białemu Quentinowi Tarantino<sup>38</sup>. Paradoksalnie, to właśnie jego film był jednym z pierwszych (o ile nie pierwszym w ogóle) nie tylko pokazującym odarte z romantyzowania fakty na temat tego okresu w historii Stanów Zjednoczonych, ale i rozbijającym jeden z fundamentów kultury amerykańskiej, czyli mit Południa. Tarantino czynił to rzecz jasna we właściwej sobie, postmodernistyczno-postironicznej manierze (w finale wysadza posiadłość symbolizującą Tarę z *Przeminęło z wiatrem*), jednocześnie – wzorem *blaxploitation* – sięgając do czarnej kultury, na przykład przez wprowadzenie hip hopu na ścieżkę dźwiękową. Niezależnie od ataków Spike’a Lee, dobrze wpisujących się w dyskusję postkolonialną, stopień zrozumienia przez Tarantino istoty wieloletniej nie/obecności Afroamerykanów w kinie amerykańskim sprawia, iż raczej ma Ewa Drygalska, gdy pisze: „z biegiem czasu coraz silniej odnoszę wrażenie, że Quentin Tarantino jest rewersem Michaela Jacksona – tak naprawdę czarny, jedynie dla niepoznaki zakłada swój wyjątkowo nieatrakcyjny *whiteface*”<sup>39</sup>.

## Whitewashing

Poza brakiem punktu widzenia Afroamerykanów w kinie głównego nurtu (i problematycznością filmów, które go wprowadzają), istotną kwestią jest rzeczywista nie/obecność czarnych bohaterów. Swoisty neokonserwatyzm współczesnego kina opiera się bowiem także na castingu. Na pytanie, czy bohater/ka danego filmu zawsze musi należeć do białej większości, twórcy Hollywood najczęściej odpowiadają twierdząco<sup>40</sup>; z rozmaitych wyliczeń wynika, że proporcje między przedstawicielami

<sup>38</sup> Chodziło też o używanie niezwykle obraźliwego słowa „nigger”; w obronę film wziął m.in. Jamie Foxx (grający rolę Django); por. np. *Spike Lee Calls „Django Unchained” „Disrespectful”*, <http://www.rollingstone.com/music/news/spike-lee-calls-django-unchained-disrespectful-20121227> (data dostępu: 11.07.2015); *Jamie Foxx Calls Spike Lee „Shady”, „Irresponsible” for „Django Unchained” Criticism*, [http://www.huffingtonpost.com/2013/01/18/jamie-foxx-spice-lee-django-unchainedcriticism\\_n\\_2505894.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/01/18/jamie-foxx-spice-lee-django-unchainedcriticism_n_2505894.html) (data dostępu: 11.07.2015).

<sup>39</sup> E. Drygalska, *Django wyzwolony z okowów*, <http://popmoderna.pl/django-wyzwolony-z-okowow/> (data dostępu: 11.07.2015).

<sup>40</sup> Akademia Filmowa odpowiadała w 2015 roku na inne pytanie – czy spośród trzech konwencjonalnych i nieróżniących się niczym pod względem filmowym obrazów quasi-biograficznych pominać dwa o białych mężczyznach, czy jeden o czarnym? *Gra tajemnic* (*The Imitation Game*, 2014, reż. Morten Tyldum) i *Teoria wszystkiego* (*The Theory of Everything*, 2014, reż. James Marsh) przodowały w nominacjach, *Selma* została *de facto* zignorowana, co trudno uzasadniać względami artystycznymi, łatwiej natomiast faktem, że w ostatnich latach członkowie Akademii są w 93 procentach biali,

różnych ras w filmach i telewizji nie odpowiadają rzeczywistości, co oznacza, że mniejszości nadal są niedoreprezentowane w przestrzeni kulturowej i publicznej<sup>41</sup>. Można argumentować, że – na przykład – nieco bardziej znany Chris Pratt przyciągnie do kina więcej widzów na *Jurassic World* (2015, reż. Colin Trevorrow) niż Omar Sy (odpowiednio rola główna i drugoplanowa<sup>42</sup>). Oczywiście jest jednak, że to nie obecność aktora, ale marka i sentyment zapewniły filmowi sukces w *box office*, a poza nielicznymi wyjątkami – Nick Fury w uniwersum Marvela (Samuel L. Jackson, np. *The Avengers*, 2012, reż. Joss Whedon, 2012), Gamora (Zoe Saldana, *Strażnicy galaktyki* [*Guardians of the Galaxy*, 2014, reż. James Gunn]); *Jestem legendą* (*I Am the Legend*, 2007, reż. Francis Lawrence) z Willem Smithem – hollywoodzkie kino rozrywkowe jest rasowo bardzo jednolite. Pewnym miernikiem w tej kwestii stały się też: kolejność uśmiercania postaci w filmach akcji oraz wizerunek bohaterów negatywnych (nadal bardzo często to figury „innych”). Współcześnie częsta jest tendencja (ostentacyjna w okresie konserwatywnego reaganizmu), by pozbywać się nie-białych i nie-Amerykanów<sup>43</sup>. Oznacza to, rzecz jasna, że przedstawiciele mniejszości obsadza się w mało ważnych rolach, jak w *Jurassic World*, gdzie najpierw ginie Indus, potem otyły biały, a potem Japończyk. Kwestia obecności czarnoskórych aktorów w blockbustach powraca z pewną regularnością przy okazji spekulacji nad kolejnym wcieleniem Jamesa Bonda. „Stałym” kandydatem przez pewien czas był Idris Elba, a jego kandydatura okazała się zaskakująco kontrowersyjna (mimo że w najnowszej odsłonie w roli Moneypenny pojawia się Naomie Harris; warto też pamiętać, że od 1995 do 2012 roku rolę M grała Judi Dench, a nie tradycyjnie mężczyzna). Jest to zresztą kwestia wykraczająca poza blockbustery – czy naprawdę tak przytłaczająca większość postaci kina amerykańskiego musi być biała?

## #oscarssowhite

Gdy pojawił się oscarowy hashtag, reakcje były wielorakie – z jednej strony #oscarssowhite zyskało poparcie i po raz kolejny zwróciło uwagę na kwestie rasy w Ameryce (co więcej, było tłem dla wydarzeń takich jak protesty w Ferguson),

---

w 76 procentach są mężczyznami i mają średnio po 63 lata; por. np. *Why the Oscars' Omission of „Selma” Matters*, <http://www.nytimes.com/2015/01/19/business/media/why-the-oscar-omission-of-selma-matters.html> (data dostępu: 11.07.2015).

<sup>41</sup> Por. np. *Why Hollywood Is Frozen in the 1950s*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2563561/Hollywood-place-white-men-New-study-finds-women-minorities-dramatically-underrepresented-films-television.html> (data dostępu: 11.07.2015).

<sup>42</sup> Producenci podnoszą też argument, że filmy akcji z kobietami w rolach głównych przynoszą mniejsze zyski niż te z męską obsadą. Jako kontrargument podawany jest m.in. przykład *Igrzysk śmierci*, *Mad Max: na drodze gniewu* oraz *Gwiezdnych wojen. Przebudzenia mocy* (*Star Wars: Episode VII. The Force Awakens*, 2015, reż. J.J. Abrams), gdzie drugą główną rolę gra czarnoskóry aktor (John Boyega).

<sup>43</sup> Por. P. Young Lee, *Why Does Every Blockbuster Have to Kill Off the Asian Guy?*, <http://iamkoream.com/why-does-every-blockbuster-have-to-kill-off-the-asian-guy/> (data dostępu: 11.07.2015).

z drugiej wywołało riposty. Stałym motywem było wymienienie czarnoskórych laureatów Oscara: Lupity Nyong'o, Jamiego Foxxa, Denzela Washingtona, Halle Berry i innych, którzy zaczynają w takim dyskursie funkcjonować jako *tokens* bądź bardziej swojskie „paprotki”. Problem polega bowiem na tym, że niebiałych aktorów, którzy zostali nagrodzeni (bądź w ogóle niebiałych laureatów) rzeczywiście można wymienić bez większego problemu. Jest ich tak mało. Czy oznacza to jednak, że są gorszymi aktorami? Czy może po prostu są inaczej obsadzani, scenariuszy dla przedstawicieli mniejszości jest za mało, a cała sytuacja to wynik wspomnianego niedoreprezentowania? Na problem ten wskazują publicyści, liberalni przedstawiciele środowiska filmowego, blogerzy, a wreszcie twórcy memów i wideo esejów. Zwracają chociażby uwagę, że jeśli już Afroamerykanie są nagradzani i nominowani, to wyłącznie za role niewolników, służących, przestępców, patologicznych matek bądź *magical negro*<sup>44</sup>. Innymi słowy ich *emploi* nadal jest ograniczone i profilowane rasowo, tylko nieznacznie różniąc się od typów wyróżnionych przez Bogle'a. Być może dlatego nominacji nie dostał nigdy Samuel L. Jackson, grywający postacią diamentralnie odstającą od typowych ról przeznaczonych dla czarnych Amerykanów.

Osobną kwestię stanowi wybielanie kultury, czyli zatrudnianie białych aktorów do ról, które z definicji nie powinny być przez nich grane – na przykład faraon Ramzes w wykonaniu Joela Edgertona w filmie *Exodus: bogowie i królowie* [*Exodus: Gods and Kings*, 2014, reż. Ridley Scott], plany obsadzenia Angeliny Jolie jako Kleopatry (Jolie grała zresztą czarnoskórą postać w *Cenie odwagi* [*A Mighty Heart*, 2007, reż. Michael Winterbottom]). Jeszcze inny przykład stanowi projekt *Every Single World*, czyli montaż ujęć każdego słowa wypowiedzianego przez czarnoskórą postać w takich filmach, jak *500 dni miłości* (*500 Days of Summer*, 2009, reż. Marc Webb), *Czarny łabędź* (*Black Swan*, 2010, reż. Darren Aronofsky), *Tajemnice lasu* (*Into the Woods*, 2014, reż. Rob Marshall) i inne<sup>45</sup>. Jak się łatwo domyślić, zazwyczaj jest ich zaledwie kilka i to mało ważnych.

Prześledzenie nawet wybranych zarzewi konfliktu i stosowanej argumentacji wyraźnie wskazuje, że współczesne Hollywood nie radzi sobie zbyt dobrze z kwestiami mniejszości, czego ironicznym podsumowaniem okazało się pomylenie w 2015 roku na oficjalnym oscarowym koncercie na Instagramie czarnoskórych aktorek grających w *Selmie*, Tessy Thompson i Carmen Ejogo. Kwestią dalece ważniejszą jest to, że omawiany hasztag pozostał aktualny także w 2016 roku, gdy ponownie wśród nominowanych znaleźli się sami biali – znowu jako wskaźnik tego, co dzieje się za kulami biznesu filmowego zdominowanego przez białych pomijających mniejszości.

Inne podejście proponują neoseriale. Przede wszystkim obecność mniejszości (zarówno etnicznych, jak i seksualnych) na równych prawach z większością jest tu już pewną normą. Poza tym twórcy niektórych seriali nowej generacji wybierają strategię, którą z braku lepszego terminu nazwę postraszmem. Polegałaby ona na, tak

<sup>44</sup> Memy te można znaleźć, posługując się hasztagiem #oscarssowwhite.

<sup>45</sup> *Every Single World*, <http://everysinglewordspoken.tumblr.com/> (data dostępu: 11.07.2015).

rzadkim we współczesnym kinie i często bezkompromisowym, skupianiu się na realnych problemach i nieunikaniu tematyzowania tarć na tym tle, ale – oczywiście – jak najdalszym od rasizmu bądź dydaktyzmu. Jest to szeroka charakterystyka, ale doskonałych przykładów dostarczają *Mad Men* (2007–2015), *Orange Is the New Black* (2013–) bądź *Żona idealna* (2009–). W *Mad Men*, pomimo przewagi postaci białych, normatywnych (przynajmniej pozornie) oraz realizujących dominujące wzory narzucone przez purytańskie, patriarchalne społeczeństwo, nieuzasadnione są twierdzenia, jakoby serial idealizował rzeczywistość lat 60. i 70., kiedy toczy się akcja<sup>46</sup>. Demaskatorska strategia *showrunnera*, Matthew Weinera, oparta przede wszystkim na kontrapunkcie i ironii, zakłada, że właśnie poprzez bohaterów funkcjonujących na elitarnym odizolowaniu można zaakcentować wykluczenie pozostałych.

Z kolei *Orange Is the New Black* i *Żona idealna* odnoszą się do bieżącej rzeczywistości, nie tylko fikcyjnej. W *Żonie idealnej* wprost przywołano wydarzenia z Ferguson, a oba serie pokazują współczesne mechanizmy zinstytucjonalizowanego rasizmu i dziedziczonej dyskryminacji, skutkujące między innymi tym, iż przedstawiciele mniejszości są surowiej traktowani przez prawo niż biali, co sprawia, że stali się przytłaczającą większością w zakładach karnych. Toczące się w więzieniu dla kobiet *Orange Is the New Black* w niezwykle złożony sposób przedstawia silne różnice rasowe i kulturowe oraz tendencję do „trzymania ze swoimi”, zwłaszcza w sytuacji zagrożenia. Wskazuje jednak zarazem na możliwość solidarności (kobiecej) ponad podziałami tożsamościowymi (i innymi). Co szczególnie istotne, podziały te są ukazane także jako element związku z własną, specyficzną kulturą, co nie musi automatycznie oznaczać wrogości (nawet jeśli czasem rzeczywistość ją oznacza).

Jednocześnie twórcy ironicznie (bądź po prostu realistycznie) odnoszą się do poprawności politycznej – nie popadając w dydaktyzm, ale też nie traktując jej jako uciążliwego zakazu obrażania innych, co zdarza się coraz częściej w dyskursie konserwatywnym. Świetnym przykładem jest odcinek *The Debate* z *Żony idealnej* (sezon 6, odcinek 12), gdzie nieformalna debata polityczna zbiegiem okoliczności odbywa się na oczach pracowników hotelowej kuchni, przedstawiciele różnych ras prezentujących odmienne perspektywy i interesy, często nie do pogodzenia. Inny przykład pochodzi z *The One Percent* (sezon 5, odcinek 21), gdzie bohaterka, Alicia Florrick (Julianna Margulies) podczas programu telewizyjnego myli czarnoskórych dziennikarzy. Natychmiast zostaje przez nich oskarżona o rasizm („Wszyscy jesteśmy dla ciebie tacy sami?”), tłumaczy jednak, że jest w innym studiu i nie ma ekranu – nie widzi więc swych rozmówców. Ta informacja – jako mało sensacyjna – oczywiście zostaje zmarginalizowana.

Jak wskazuje to krótkie przywołanie strategii neoserialowych, możliwe jest podejście głębsze, oparte na problematyzowaniu trudnych i nierozwiązanych kwestii

<sup>46</sup> Por. np.: opinie noblistki Toni Morrison, <http://www.cbc.ca/q/blog/2012/05/24/toni-morrison-on-her-two-selves/> (data dostępu: 30.06.2015); D. Mendelson, *Wdzięk moralnego bagna*, „Książki” 2011, nr 1.



– zamiast uśredniania, wybielania, „ugrzeczniania” bądź kompromisów prowadzących do zagłuszania debaty. Pytanie, czy i kiedy zdecydują się na nie twórcy kina głównego nurtu.

\* \* \*

Hasztag *#oscarssowwhite* pojawił się na początku 2015 roku w związku z konkretnym wydarzeniem, czyli ówczesną edycją Oscarów. Aktualny także w roku kolejnym, stał się symbolem szerszego problemu obecnego od dekad w amerykańskim kinie głównego nurtu. Historia dyskryminacji oraz reprodukcji rasowych stereotypów w Hollywood jest bowiem długa, a zarazem złożona. Amerykańskie kino mainstreamowe także w tej dziedzinie stało się płaszczyzną ścierania tendencji ideologicznych, dlatego obok stereotypów pojawiały się filmy poruszające kwestie nierówności i nienawiści rasowej. Dziedzictwo tych tendencji w kulturze, historii oraz kinematografii amerykańskiej można bez problemu odnaleźć także w kinie współczesnym, które – choć pozornie dużo bardziej liberalne – zdradza silne tendencje zachowawcze. Reprodukcyjne (choć oczywiście modyfikowane) rozliczne strategii prezentowania rasy na ekranie wskazują na głęboki konserwatyzm filmowego *mainstreamu*, wzbudzający dyskusje, komentarze, a niekiedy wręcz gniew nadal dyskryminowanych grup i społeczności. Konserwatyzm ów jest z kolei przełamany albo w kinie niszowym, albo w dużo bardziej postępowej współczesnej telewizji.

## Bibliografia

- Bogle D., *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Continuum, New York 2001.
- Bordwell D., Staiger J., Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London 2005.
- Burszta W.J., Kuligowski W., *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Muza, Warszawa 2005.
- Calautti K., „*What'll Become of Me?*” *Finding the Real Patsey of „12 Years a Slave”*, „Vanity Fair Hollywood”, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/03/patsey-12-years-a-slave> (data dostępu: 10.07.2015).
- Collins J., *Gentricity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*, [w:] *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York 1993.
- Drygalska E., *Django wyzwolony z okowów*, <http://popmoderna.pl/django-wyzwolony-z-okowow/> (data dostępu: 11.07.2015).
- Every Single Word*, <http://everysinglewordspoken.tumblr.com/> (data dostępu: 11.07.2015).
- Goudsouzian A., *Sidney Poitier. Man, Actor, Icon*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill–London 2004.
- Guerrero E., *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia 1993.

- Hoberman J., *A New Obama Cinema?*, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/feb/11/new-obama-cinema-clint-eastwood-halftime/> (data dostępu: 10.07.2015).
- Hoberman J., Rosenbaum J., *Midnight Movies. Seans o północy*, przeł. M. Oleszczyk, Korporacja Ha!art, Warszawa–Kraków 2011.
- Jamie Foxx Calls Spike Lee „Shady”, „Irresponsible” for „Django Unchained” Criticism, [http://www.huffingtonpost.com/2013/01/18/jamie-foxx-spike-lee-django-unchained-criticism\\_n\\_2505894.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/01/18/jamie-foxx-spike-lee-django-unchained-criticism_n_2505894.html) (data dostępu: 11.07.2015).
- Mason C., *Why Does White America Love Sidney Poitier So?*, <http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/heat-ar.html> (data dostępu: 1.07.2015).
- Mendelson D., *Wdzięk moralnego bagna*, „Książki” 2011, nr 1.
- Monaco P., *The Sixties: 1960–1969*, Charles Scribner’s Sons, New York 2001.
- Morrison T., <http://www.cbc.ca/q/blog/2012/05/24/toni-morrison-on-her-two-selves/> (data dostępu: 30.06.2015).
- Mulvay L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.
- Pitrus A., *Kino kultu*, Rabid, Kraków 1998.
- Pitrus A., *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Rabid, Kraków 2010.
- Scott A.O., Dargis M., *Movies in the Age of Obama*, [http://www.nytimes.com/2013/01/20/movies/lincoln-django-unchained-and-an-obama-inflected-cinema.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/01/20/movies/lincoln-django-unchained-and-an-obama-inflected-cinema.html?_r=0) (data dostępu: 10.07.2015).
- Spike Lee Calls „Django Unchained” „Disrespectful”, <http://www.rollingstone.com/music/news/spike-lee-calls-django-unchained-disrespectful-20121227> (data dostępu: 10.07.2015).
- Stokes M., „Gone with the Wind” (1939) and the Lost Cause: A Critical View, [w:] J. Chapman, M. Glancy, S. Harper (red.), *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, Palgrave-Macmillan, London 2007.
- Young Lee P., *Why Does Every Blockbuster Have to Kill Off the Asian Guy?*, <http://iamkoream.com/why-does-every-blockbuster-have-to-kill-off-the-asian-guy/> (data dostępu: 11.07.2015).
- Why Hollywood Is Frozen in the 1950s*, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2563561/Hollywood-place-white-men-New-study-finds-women-minorities-dramatically-underrepresented-films-television.html> (data dostępu: 11.07.2015).
- Why the Oscars’ Omission of „Selma” Matters*, <http://www.nytimes.com/2015/01/19/business/media/why-the-oscars-omission-of-selma-matters.html> (data dostępu: 11.07.2015).