

ANTONI GÓRNY

 <https://orcid.org/0000-0001-9816-9944>

Uniwersytet Szczeciński, Instytut Literatury i Nowych Mediów

al. Piastów 40b, 71-065 Szczecin, e-mail: antoni.gorny@usz.edu.pl

#NieMojaAriel. Tokenizm, reprezentacja i „rasa” we współczesnej amerykańskiej popkulturze

**#NotMyAriel: Tokenism, Representation, and “Race”
in Contemporary American Culture**

Abstract

The article discusses the recent controversy surrounding the casting of a Black actress in the lead role in the live-action remake of the Disney classic *The Little Mermaid* (2023), placing this event in the context of the history of “racial” representation in American film. Taking its cue from the widespread identification of the new Ariel as a token Black character, it explores the significance of “blind casting” in contemporary films as an evolution of the practice of tokenism in post-war American cinema. A feature of the “race problem” film, tokenism has become commonplace in 20th and 21st century, playing a major role in defining the idea of Blackness and of “racial” equality for American audiences after World War II. However, it has also fostered a drastically simplified notion of Black identity, as well as of racism as a social practice. The logic of tokenism persists in many recent American films where the subject of racism is addressed directly (as in *Green Book*, 2018), but it can also be seen in texts that are not explicitly about “race.” The article argues that controversies such as #NotMyAriel represent a rearticulation of these established practices of “racial” casting, where racism is no longer represented in the film, but rather plays out in debates about the validity of “racial” representation taking place on the Internet.

“race problem” film; tokenism; “racial” representation; *The Little Mermaid*; Disney



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2025-06-01 | Revised: 2025-09-02 | Accepted: 2025-10-31



Kiedy w lipcu 2019 roku studio filmowe Walt Disney Pictures ogłosiło, że rolę Ariel w aktorskiej adaptacji *Małej syrenki* zagra nastoletnia Czarna aktorka i piosenkarka Halle Bailey, reakcje internautów były tyleż donośne, ile przewidywalne. Ariel nie jest pierwszą filmową bohaterką, którą poddano zabiegowi „ślepego castingu” — podstawienia w miejsce postaci dawniej przedstawianej jako Biała nowej, teoretycznie identycznej, lecz odgrywanej przez kogoś o (mniej lub bardziej) wyraźnie odmiennym pochodzeniu. Filmowy Nick Fury, grany przez Samuela L. Jacksona, w komiksach Marvela był Biały; rolę Mary Jane Watson, dotychczas Białej dziewczyny Petera Parkera, w Sadze Multiwersum zagrała Zendaya, aktorka o „mieszanym rasowo” pochodzeniu. W obu przypadkach wybór nie budzi dziś większych kontrowersji — niewątpliwie także ze względu na talent obojga aktorów, którzy wciąż pozostają w orbicie Marvelowej galaktyki. Nie bez znaczenia jest też fakt, że chodzi o postaci zasadniczo drugoplanowe. Jak miało to miejsce w przypadku Czarnej Moneypenny (Naomie Harris) w filmach o Jamesie Bondzie, zmiana tożsamości takiej postaci ma dużo mniejsze znaczenie dla odbioru danego filmu, bo stanowi ona zazwyczaj jedynie uzupełnienie głównego bohatera. Podobnie jak Bond, główni bohaterowie Marvela w czasach sprzed pandemii COVID-19 rzadko odbiegali od jednorodnego archetypu: zarówno centralne postaci serii, takie jak Iron Man, Thor czy Kapitan Ameryka, jak i te raczej drugorzędne, jak Ant-Man, Czarna Wdowa czy Doktor Strange, odgrywane były (i są nadal) przez Białych aktorów. Do rzadkich wyjątków należy Czarna Pantera, nie-Biała w komiksowym kanonie; jednak jak pokazują niektóre reakcje na przejście roli Kapitana Ameryki przez Sama Wilsona w niedawnym *Kapitanie Ameryce: Nowym wspaniałym świecie*, nawet kanon nie chroni popkulturowych bohaterów przed toksyczną reakcją odbiorców przyzwyczajonych do określonej wizji danej postaci (zob. Smith-Rakoff 2025).

Zasadniczą różnicą między uniwersum Marvela a *Małą syrenką* jest to, że Marvel stanowi żywy organizm podlegający ciągłym zmianom. Czarna Pantera i Sam Wilson to postaci wykreowane w określonym kontekście politycznym i odpowiadające na określone zapotrzebowanie. Seryjność ich wystąpień w komiksach — oraz w filmach — sprzyja ewolucyjnym przemianom, które pozwalają dostosować je do nowych realiów. W przypadku postaci takiej jak Ariel kanon jest dużo bardziej jed-

noznaczny — jak w wielu innych produkcjach Disneya, jego granice wyznaczają historyczny tekst źródłowy oraz pierwotna (najczęściej animowana) adaptacja. Tak jak Marvel konsekwentnie eksploatuje poszczególne komiksowe serie, by sprzedać je na nowo w kolejnych filmach, tak i Disney regularnie powraca do katalogu „sprawdzonych” tekstów. Nie jest to zresztą żadna nowość — pierwsze przypadki odgrzewania starych tytułów z biblioteki Disneya sięgają lat 90. XX wieku (*Księga dżungli*, 1994), o ile nie 80. (*Powrót do krainy Oz*, 1985 — formalnie sequel *Czarnoksiężnika z krainy Oz*, 1939). W XXI wieku ponowne adaptacje coraz częściej przybierają formę filmu aktorskiego; tak było z *Alicją w krainie czarów* (2010) i *Alicją po drugiej stronie lustra* (2016), *Kopciuszkiem* (2015) czy *Piękną i bestią* (2017), gdzie w głównych rolach obsadzono (odpowiednio) Mię Wasikowską, Lily James i Emmę Watson. Tym, co odróżnia te produkcje od nowej wersji *Małej syrenki*, jest fakt, że żadna ze wspomnianych aktorek nie odbiega w znaczący sposób od animowanej odpowiedniczki. Nie da się tego powiedzieć o Halle Bailey w roli Ariel.

Gdy pod koniec 2022 roku wytwórnia opublikowała pierwszy teaser opóźnionego przez pandemię filmu, popularność hasztagu #NotMyAriel (‘nie moja Ariel’) skoczyła drastycznie w górę. Internauci i komentatorzy wytykali twórcom nowej adaptacji nadmierne odbieganie od oryginału — ci bliżsi skrajnej prawicy mówili wręcz o „wymazywaniu Białych” — w imię *wokeness*, przebudzenia świadomości społecznej (zob. Gramuglia 2019). Sprowadzanie decyzji o wyborze aktorów grających postaci fikcyjne lub fantastyczne do kwestii czysto ideologicznych było już wówczas zjawiskiem na tyle powszechnym, że w odpowiedziach na negatywne reakcje coraz częściej powracał wątek znużenia ich przewidywalnością. Dużą rolę odegrały tu media społecznościowe, których algorytmy sprzyjają nakręcaniu spirali gniewu i nienawiści przeciw domniemanym naruszeniom określonych norm społecznych (zob. Troszyński 2020); nie bez znaczenia był jednak już sam gest wyboru aktorki tak wyraźnie odmiennej od animowanej odpowiedniczki, co do tej pory raczej się nie zdarzało. Rok później podobna sytuacja powtórzyła się w przypadku nowej adaptacji *Królewny śnieżki* (2025), w której główną rolę przyznano Rachel Zegler, aktorce o latynoamerykańskich korzeniach. Także ona okazała się „nie dość Białą”, a kwestię wierności wobec tekstu źródłowego komentatorzy rozgrywali selektywną lekturą wypowiedzi medialnych aktorki, podających w wątpliwość pewne aspekty zarówno bajki braci Grimm, jak i jej przedwojennej adaptacji, wyprodukowanej przez samego Walta Disneya (zob. Nanji 2025). W pozostałych publicznych wystąpieniach Bailey i Zegler podkreślały natomiast kulturowe znaczenie tej zmiany w obsadzie: Czarna Ariel i latynoska Śnieżka przełamowały stereotypowy obraz bajkowego piękna, do tej pory reprezentowanego przez postaci Białe i (najczęściej) jasnowłose. Nowa adaptacja dawała możliwość świeżego spojrzenia na mocno już ograne teksty, a więc i zmiany sposobu myślenia o ich bohaterkach — szczególnie młodszymi od obu aktorek widzom nie-Białym, które rzadko mają okazję oglądać na ekranie disneyowskie książeczki wyglądające jak one same (zob. Nicholson 2023; Mendez 2024). W efekcie dyskurs na temat tej kontrowersji sprowadzał się do konfrontacji dwóch pozycji ideologicznych — tej, w myśl której celem kultury jest przechowanie „tradycyjnych” znaczeń (a naruszanie tych znaczeń jest formą przemocy względem atakowanego przez *wokeness* mainstreamu), oraz tej nastawionej na włączanie do mainstreamu mniejszości, dla których często brakuje w nim miejsca.

W tle tego sporu toczy się rozgrywka widoczna dla znacznie mniejszej grupy obserwatorów z obu jego stron. W oczach konserwatywnych tradycjonalistów „ślepy casting” to cyniczny chwyt, w ostatecznym rozrachunku prowadzący do zniszczenia kultury amerykańskiej. Jednocześnie konsekwentnie przywołują oni hasło *go woke, go broke* (kto stawia na *woke*, ten przegrywa), w przekonaniu, że fałszywość tego skierowanego do mniejszości gestu musi się odbić na publicznym odbiorze filmów, a zatem i na zyskach ich wytwórców (zob. Debusmann 2023). Z lewej strony sceny politycznej, obok złośliwych wyliczeń, ile rekordów zyskowności pobiły filmy reprezentujące postawę *wokeness*, pojawia się niekiedy nieco bardziej krytyczna refleksja: że Walt Disney Pictures (i inne studia filmowe) w istocie kieruje się pobudkami, które wypada uznać za cyniczne, choć bynajmniej nie dlatego, że dolewa oliwy do ognia „wojny kulturowej”. W przypadku filmów takich jak nowa *Mała syrenka* chodzi raczej o wywołanie wzrostu zainteresowania produkcjami, które są z natury rzeczy wtórne (zob. De Rugy 2022). Jest to nieuchronny skutek modelu biznesowego stosowanego obecnie przez większość czołowych wytwórni filmowych. Celem nadrzędnym okazuje się zysk; sięga się zatem po sprawdzone elementy, bo coś, co raz już się sprzedało, może sprzedać się raz jeszcze. Pozór nowości nadaje wtórnej produkcji nowa formuła — film aktorski w miejsce animowanego. W przypadku *Królowny śnieżki* dochodzi jeszcze wątek praw autorskich do przedwojennej produkcji, a zwłaszcza do poszczególnych jej elementów, takich jak postaci. Za pomocą ich nowych wersji wytwórnia otwiera sobie możliwość utrzymania kontroli nad zasobami, które prędzej czy później wylądują w domenie publicznej — ryzyko, że przy przetwarzaniu wizerunku „uwolnionej” od praw autorskich postaci powielone zostaną cechy wersji wciąż tymi prawami objętych, wystarczy, by zniechęcić artystów niezależnych do szukania inspiracji w klasycie filmu animowanego (por. Jenkins 2024). „Ślepy casting” staje się w tej sytuacji wygodną przykrywką, pozwalającą ukryć przed odbiorcami bezduszne praktyki korporacyjne, które trudno przedstawić jako cokolwiek innego niż zwyczajną pogoń za pieniądzem.

Jednak zarówno wybór „ślepego castingu” jako środka służącego temu celowi, jak i sposób, w jaki się go aplikuje, sprawia, że mamy do czynienia z czymś bardziej doniosłym kulturowo — czy Disney tego chce, czy nie. „Ślepy casting” w postaci selektywnego obsadzania osób nie-Białych w rolach tradycyjnie zajmowanych przez Białych jest kontynuacją znanej od dawna praktyki *tokenizmu* — uwzględniania w obsadzie filmów pojedynczych aktorów reprezentujących określone mniejszości. Wprowadzony do annałów amerykańskiej kinematografii przez filmy o „problemie rasy” (ang. „*race problem*” films), popularne w okresie powojennym, a także filmy z „Czarnymi kumpłami” (ang. „*Black buddy*” films), których wzorzec ukształtował się w latach 80., tokenizm odegrał olbrzymią rolę w kształtowaniu obrazu Czarnej mniejszości w głównym nurcie kultury amerykańskiej, a także w kreacji archetypu rasisty i modelowaniu rozumienia rasy. Jako *token Black character* (symboliczna Czarna postać), Czarna Ariel nie jest tylko reprezentantką określonej grupy społecznej, dotąd niedostatecznie w mainstreamie obecnej; jest też nierealistycznym modelem Czerni dla odbiorcy masowego, pobudzającym impulsy rasizmu i anty-rasizmu, tak jak niegdyś czynił to odgrywany przez Sidneya Poitier Noah Cullen z *Ucieczki w kajdanach* Stanleya Kramera (1958). Tym, co różni Czarną Ariel od Cullena, jest jednak to, gdzie ten rasizm się rozgrywa i w jaki sposób mobilizowani są owi anty-rasiści.

Od Dżentelmeńskiej umowy do Zgadnij, kto przyjdzie dziś na obiad. Bolesna lekcja antyrasizmu

Fakt, że sama obecność Czarnej aktorki w *Małej syrence* automatycznie zmieniła ją w „tekst polityczny”, wynika w dużej mierze z historycznej tradycji reprezentacji Czerni. W XIX wieku, gdy kształtów nabierać zaczęło zjawisko społeczne znane współcześnie jako kultura popularna, w realiach zachodnich dominowały dwa modele przedstawiania Czarnych — komediowy, najdosadniej wyrażany w praktyce *blackface minstrelsy*, i tragiczny, popularyzowany zwłaszcza poprzez narracje zbiegłych niewolników. Artyści *blackface*, protoplaści współczesnych komików stand-upowych (zob. Watkins 1994: 372), wychodzili na scenę umazani palonym korkiem, by przedstawiać absurdalne scenki, w których główne role grały karykatury ubogich Czarnych — prostych robotników lub chłopów oraz niewydarzonych pseudodandysów (zob. Lott 2013: 21–30). Tworzone na potrzeby abolicjonistów autobiograficzne opowieści ofiar niewolnictwa — oraz fikcje oparte na ich relacjach, jak słynna *Chata Wujka Toma* Harriet Beecher Stowe — nadawały Czarnym rysów bardziej ludzkich, czyniąc z nich niewinne ofiary brutalnej przemocy i wyzysku; jednak propagandowa natura tych tekstów sprawiała, że rzadko zdarzało się w nich spotkać postaci wykraczające poza dwa wymiary (por. Nowatzki 2010). Oba modele utrzymały się w mocy na długo po tym, jak odpowiedzialne za ich powstanie formy kulturowe straciły popularność i przepadły w odmętach historii kultury. To one określały ramy, w których Czerń musiała się mieścić, by była czytelna dla Białego odbiorcy. Gdy Czarni działacze polityczni budowali front sprzeciwu wobec segregacji rasowej w USA, świadomie przywołali abolicjonistyczny obraz Czerni — liberalny konsensus łatwiej było tworzyć wokół wyidealizowanej wizji Czarnych niż realistycznego przedstawienia ich doświadczeń i potrzeb (por. Berger 2011; Walker 2001).

Ten model reprezentacji „rasy” zawdzięczał wiele gatunkowi filmowemu, który narodził się z końcem drugiej wojny światowej. Stany Zjednoczone toczyły tę wojnę przeciw imperiom w jawny sposób występującym z pozycji rasistowskich. Podbijający Daleki Wschód Japończycy podporządkowywali sobie kolejne kraje — w większości kolonie lub wasali europejskich imperiów — z pozycji supremacji „rasowej”, postrzegając lokalną dominację jako naturalną konsekwencję własnej wyższości. Podobną logiką kierowały się także nazistowskie Niemcy pod wodzą Adolfa Hitlera, przypisując sobie wyższość „rasową” nad „ludami Wschodu” i historyczną nad narodami Zachodu. Z drugiej strony, wysiłek wojenny wymagał narodowej mobilizacji, w której efekcie zatarciu uległy utrwalone podziały społeczne; miejsce wysłanych na front Białych robotników zajęły więc Białe kobiety, a także Czarni. W latach 40., pod presją Czarnych działaczy antyrasistowskich z organizacji takich jak Krajowe Stowarzyszenie na rzecz Postępu Ludności Kolorowej (National Association for the Advancement of Colored People), prezydenci Franklin Delano Roosevelt i Harry Truman stopniowo ograniczyli, a ostatecznie znieśli zupełnie segregację rasową w przemyśle zbrojeniowym i w siłach zbrojnych (zob. Estes 2005: 16–20, 36–38). Czarni mężczyźni byli aktywnie zachęcani do zaciągania się do wojska, w czym nie małą rolę odegrał pierwszy Czarny bohater wojenny Dorie Miller — kucharz z pokładu USS „West Virginia”, który zajął miejsce martwych Białych kanonierów przy działku przeciwlotniczym podczas japońskiego ataku na Pearl Harbor (zob. Cripps 1993: 64–150).

Koniec wojny nie oznaczał bynajmniej szybkiego powrotu dawnego porządku. Stojąc na czele „obozu demokratycznego”, w opozycji do komunistycznych dyktatur z drugiej strony żelaznej kurtyny, USA musiały prezentować się światu jako dobry sojusznik. Wobec upadku imperiów kolonialnych oznaczało to konieczność ograniczania widomych oznak rasizmu, zwłaszcza w Waszyngtonie i jego okolicach (zob. Uenuma 2023). Kilkuletni okres szalejącego makkartyzmu, który wziął na cel szczególnie środowiska antyrasistowskie, do pewnego stopnia zakłócił postępy tego zjawiska. W miarę upływu czasu represje wobec Amerykanów żydowskiego pochodzenia — w myśl starego mitu o „żydokomunie” — i Czarnych — postrzeganych konsekwentnie jako najbliżsi sojusznicy Żydów, a więc także komuniści — uległy ograniczeniu pod naciskiem krajowych władz i sądów (zob. Patterson 1996: 19–31). Toczyła się gra o globalny wizerunek „dobrego imperium”, a dekolonizacja sprawiała, że każdego roku dołączali do niej nowi potencjalni sojusznicy USA. Wizyty zagranicznych gości z nowo powstających krajów Azji oraz Afryki nie mogły być zakłócanie segregacjonistycznymi ekscesami w rodzaju interwencji policyjnych za bycie Czarnym za kierownicą czy restrykcyjnego stosowania „antykomunistycznej” polityki migracyjnej (zob. Uenuma 2023). W takich właśnie warunkach ukształtowało się zjawisko filmu o „problemie rasy”.

Charakterystyczną cechą tego gatunku jest element „obserwacji uczestniczącej”. Bohaterami reprezentujących go filmów są najczęściej osoby, które same padają ofiarą uprzedzeń rasowych lub — dobrowolnie czy mimowolnie — są ich świadkiem (zob. Patton 2007: 94–99). Jednym z pierwszych przedstawicieli tego gatunku była *Dżentelmeńska umowa* (1947) Elii Kazana, w której Gregory Peck wcielał się w rolę goja przybierającego żydowską tożsamość w celu poznania prawdy na temat antysemityzmu panującego wśród amerykańskiej klasy średniej. Kolejny film Kazana, *Pinky* (1949), opowiadający o Czarnej pielęgniarce, która ukrywa prawdziwą tożsamość dzięki bardzo jasnej karnacji (w roli głównej obsadzono Białą aktorkę Jeanne Crain), przeniósł środek ciężkości z krytyki antysemityzmu na krytykę rasizmu. Tytułowa Pinky zdobywa kwalifikacje na Północy USA, gdzie zakochuje się — z wzajemnością — w Białym lekarzu. W trakcie odwiedzin na rodzinnym Południu USA bohaterka pada ofiarą rasizmu ze strony miejscowych Białych. Skonfrontowana z konsekwencjami własnego pochodzenia w realiach nieskrępowanej segregacji i opresji „rasowej”, ujawnia swoją tożsamość ukochanemu, którego uczucia wobec niej nie ulegają zmianie. Prosi on Pinky, by wróciła z nim na Północ i dalej udawała Białą. Ta jednak odmawia i ostatecznie przyjmuje ofertę miejscowego Czarnego lekarza, zakładając szkołę dla Czarnych pielęgniarek w „dużym domu” na dawnej plantacji.

Film Kazana wywołał niemały skandal; w tamtych czasach nie zdarzało się, by w filmach ukazywano sceny romansu między osobami o odmiennym „rasowo” pochodzeniu. Na domiar złego w *Pinky* jest też scena napaści seksualnej na główną bohaterkę, dokonanej przez Białych rasistów. Pokłósiem kontrowersyjnej treści filmu stała się sprawa wysłuchana przez Sąd Najwyższy USA w 1952 roku, *Gelling kontra Teksas*. Sąd zmienił w niej swoje uprzednie stanowisko, określone w sprawie z 1915 roku, sprowokowanej zresztą przez inny film o podtekście „rasowym” — *Narodziny narodu* D.W. Griffitha. Uprzednio filmy podlegały cenzurze na szczeblu lokalnym, jeśli uznano, że zawierają treści o charakterze propagandowym; po sprawie Gellinga Sąd rozciągnął nad twórczością filmową parasol Pierwszej Poprawki do Konstytucji USA, gwarantującej wolność

wypowiedzi (zob. Patton 2007: 31–71). Dla twórców filmowych wyrok ten oznaczał, że można w filmach poruszać tematy kontrowersyjne, także te związane z kwestiami „rasy”, o ile tylko powstały obraz nie naruszy zasad określonych w tzw. kodeksie Hayasa — innymi słowy, „problem rasy” stał się tematem odpowiednim dla amerykańskich filmów, z wyłączeniem scen seksu i przemocy.

Trudno przecenić znaczenie tej decyzji dla kształtu dyskursu o „rasie” w amerykańskiej kulturze popularnej tamtej epoki. *Pinky* zasadniczo zdefiniowała kształt „problemu rasy” w oczach wielu odbiorców, choć rzadko zdarzało się, by ilustrowały go perypetie Czarnej kobiety. Elementami konstytutywnymi tego „problemu” stały się postaci (najczęściej odizolowanego) „godnego” Czarnego; dobromyślnego, ale zasadniczo biernego Białego liberała; nieuleczalnie rasistowskiego Południowca. W ramach tej trójcy bohaterem teoretycznie był Czarny, jednak z reguły w filmowej opowieści nie przechodził on żadnej ewolucji. Widać to także na przykładzie *Pinky*, która postanawia osiąść na Południu mimo przemocy, jakiej doświadcza, kierowana przede wszystkim potrzebą bycia „uczciwą wobec własnych korzeni”. Prawdziwym bohaterem dramatu dużo częściej jest Biały liberał, niekiedy zastępowany przez „odruchowego” rasistę, powielającego rasistowskie zachowania i przekonania z powodu własnej ignorancji, nie zaś degradacji moralnej. Przykładem tak skonstruowanego dramatu o „problemie rasy” jest *Ucieczka w kajdanach* (1958) Stanleya Kramera, w której dwie równorzędne główne role przypadły Sidneyowi Poitier i Tony’emu Curtisowi. Grany przez Poitiera Cullen, Czarny rolnik osadzony w więzieniu za napaść na nieuczciwego Białego wierzyciela, zostaje dla żartu skuty razem z grany przez Curtisa Jokerem Jacksonem, Białym mechanikiem skazanym za kradzież. Obaj uciekają z transportu więziennego i po długiej błąkaniu przez anonimowe krajobrazy amerykańskiego Południa trafiają do domu Białej rasistki (Cara Williams). Ta podsycza w Jacksonie rasistowskie skłonności, chcąc wyrwać się z nim z beznadziei samotnej egzystencji na odludziu. Ostatecznie jednak — mimo zerwania łączących go z Cullenem kajdan — Joker dochowuje wierności towarzyszowi i, po bezskutecznej próbie wskoczenia na przejeżdżający pociąg towarowy, obaj wracają za kraty.

Końcowa sekwencja filmu Kramera jest modelowym przykładem polityki płci właściwej filmom o „problemie rasy”. Choć postać kobieca gra istotną rolę w dramacie, sprowadzona zostaje do rangi symbolu — w tym przypadku, symbolu sukcesu osobistego, o którym marzy Joker. Prawdziwy dramat rozgrywa się między mężczyznami; to oni przeżywają moralne katusze i mierzą się z etycznymi wyzwaniem (zob. Patton 2007: 37–43). Jednocześnie dwuwymiarowość postaci granej przez Williams — filmoznawcom znanej jedynie jako „mama Billy’ego”, chłopca, który zaprowadza obu skazańców do jej domu — wpisuje się w sposób przedstawiania przestrzeni, w której ma miejsce rasizm. W filmach o „problemie rasy” rzadko zdarza się, by rasistowskie zachowania stanowiły atrybut postaci nieidentyfikowanej jako mieszkaniec Południa. Podobnie jest z miejscami, w których dochodzi do takich zachowań — z reguły są one pokazane w sposób jednoznaczny jako prowincjonalne, zacofane i odległe od (w domyśle: liberalnych i postępowych) wielkich miast. Tę dynamikę znakomicie ilustrują dwa wyprodukowane w 1967 roku oscarowe filmy z Sidneyem Poitier w roli głównej, które zapewniły mu status ikony kina amerykańskiego — *W upalną noc* Normana Jewisona i *Zgadnij, kto przyjdzie dziś na obiad* Stanleya Kramera.

Cała fabuła *W upalną noc* opiera się na dwóch elementach ściśle związanych z wizją zafobanego amerykańskiego Południa: na przekonaniu o ścisłym związku między biedą a patologią seksualną i na postaci Białego policjanta-rasisty. Sprawa kryminalna dająca pretekst opowieści dotyczy zabójstwa biznesmena z Północy, na którym pozornie najwięcej zyskać miałby miejscowy plantator kultywujący tradycję „rasowe” Południa sprzed wojny secesyjnej. W toku śledztwa grany przez Poitiera pochodzący z Południa, lecz mieszkający w Filadelfii detektyw Virgil Tibbs — w jednej z pierwszych scen zatrzymany przez policję jako podejrzany — odkrywa, że zbrodni dokonał lokalny dziwak będący w związku z nieletnią siostrą swojego przyjaciela. Zasadniczo błahy wątek kryminalny jest jednak tylko egzotycznym tłem dla dramatu, który rozgrywa się między Tibbsem a lokalnym szeryfem Billem Gillespiem, granym przez Roda Steigera. Film poświęca mnóstwo czasu dynamice łączącej ich relacji, dzięki czemu widz właściwie od początku dostrzega w Gillespiem postać podobną do Jokera Jacksona — „rasistę z domu”, na pozór zatwardziałego, ale w praktyce zdolnego do zmiany poglądów. Pisarz James Baldwin w zakończeniu filmu dostrzegł wręcz elementy romansu:

Pozostaje jedynie obowiązkowy całus na pożegnanie. Zdaję sobie sprawę, że mężczyźni w amerykańskich filmach — i, ogólnie rzecz biorąc, w Ameryce — nie całują się nigdy, i także Czarny i Biały detektyw nie spajają się ustami. Typowy dla klasycznych filmów amerykańskich obowiązkowy całus na pożegnanie nie jest wyrazem miłości, a tym bardziej aktem seksualnym: jest raczej symbolem pojednania, otwarcia bezgranicznych możliwości. Tu jest czymś niezbędnym narodowi, któremu tak wiele należało umożliwić. [...] [*W upalną noc*] w nieuchronny sposób ukazuje — nie próbując się z nim mierzyć — strach narodu uwięzionego wewnątrz mitu. Nie da się w tym micie tkwić, ale nie da się też z niego uciec. [...] W końcowej scenie na stacji kolejowej jest coś zapierającego dech w piersiach, coś, co czuć jakby przez grubą szybę, niejasno, w słodkim, chłopięcym wezwaniu Południowego szeryfa do Virgila: „Trzymaj się, co nie?”. I jest coś równie zapierającego dech i sztywnego w reakcji Czarnego detektywa. [...] Virgil Tibbs odjeżdża tam, gdzie mówią mu „pan”, zapewne daleko od South Street [w Filadelfii], a szeryf wraca do swoich czarnuchów, którzy są przecież jedynym obiektem jego działań. I, niestety, nic nie stało się możliwe dzięki temu obowiązkowemu całusowi na pożegnanie, dzięki tej szalonej eskapadzie: tylko tyle, że Białym Amerykanom wmówiono, by dalej śnili, a Czarnym dano znać, że najwyższy czas się obudzić.

(Baldwin 2011: 44–49; przeł. — A.G.)

Ten dziwny stan zawieszenia, w którym postaci odgrywające dramat „rasy” przestępują niepewnie z nogi na nogę, zamiast skonfrontować się z wyzwaniem, jakie stanowi amerykański rasizm, znalazł wyraz także w filmie pomyślanym jako romans, lecz obciążonym podobną indolencją. *Zgadnij, kto przyjdzie dziś na obiad* pozornie opowiada historię przełamującej tabu miłości między (granym przez Poitiera) owdowiałym Czarnym lekarzem a Białą dwudziestolatką z dobrego kalifornijskiego domu, ale znów —

podobnie jak w *W upalną noc* — prawdziwy dramat rozgrywa się gdzie indziej. Tym razem jednak nie mamy do czynienia z tarciami między „godnym” Czarnym a zdolnym do poprawy Białym; tu w centrum opowieści jest ojciec narzeczonej, grany przez (bliższego śmierci) Spencera Tracy, a polem walki między „tradycyjną” segregacją rasową a „postępową” akceptacją dla mieszanych związków jest jego marsowe oblicze (zob. Courtney 2008). O ile *W upalną noc* zapowiadał nadchodzącą falę filmów kryminalnych z Czarnymi w rolach głównych — już bez balastu cikliwego romantyzmu — *Zgadnij, kto przyjdzie dziś na obiad* wyznaczał kres nośności ideologicznej filmów o „problemie rasy”. Jak na ironię, nominowany w dziesięciu kategoriach film zdobył dwa Oscary podczas ceremonii przesuniętej o dwa dni z powodu zabójstwa Martina Luthera Kinga juniora. Powracający temat muzyczny z filmu, głoszący „trzeba trochę dać, trochę brać, dać sercu grać, choć to bolesne / to są historie, to są triumfy miłosne”, pobrzmiwał gorzką ironią w realiach miejskich niepokojów i narastających napięć na tle „rasy”.

Fikcyjna obecność. Tokenizm od tragedii do farsy — i od początku raz jeszcze!

Sidney Poitier jest niewątpliwie ikoną kina amerykańskiego, jednak z końcem lat 60., ponieważ wskutek własnej popularności, stał się obiektem drwin i docinków jako „symboliczny Czarny”. Wynikało to z jego ciągłej obecności na ekranach kin, często w rolach *token Black characters*, ale też z tego, jak odgrywane przez niego postaci się prezentowały. Dla pokolenia Czarnych intelektualistów, którzy dojrzałość osiągnęli w latach powojennych, Poitier po 1967 roku był już przebrzmiałą gwiazdą. Zaangażowany w ruch praw obywatelskich, którego zwycięstwo w latach 60. okazało się ostatecznie pyrrusowe, nie przystawał do czasów Czarnej siły (zob. Sieving 2011: 92–97). Odgrywane przez niego postaci cechowała duma, ale też powaga i dostojność, które nie współgrały z dynamiką epoki. Jest poniekąd znaczące, że w czasach, gdy amerykańskie służby policyjne bezlitośnie inwigilowały i pacyfikowały organizacje polityczne Czarnych, Poitier coraz częściej występował w roli policjanta — na przełomie lat 60. i 70. jeszcze dwukrotnie zagrał Virgila Tibbsa w sequelach *W upalną noc*. W oczach publiki, zwłaszcza Czarnej, już na zawsze złą się z — jak to zręcznie określił historyk kina Mark A. Reid — „cierpliwie znoszącym koleje losu Czarnym bohaterem” (zob. Reid 1988).

Kres gatunku filmów o „problemie rasy” wyniknął z tych samych przemian społecznych. Podczas gdy organizacje polityczne Czarnych uległy radykalizacji, Biała większość odwróciła się od Czarnej społeczności, coraz częściej wyrażając niechęć wobec żądań wsparcia społecznego dla wykluczanej dotąd mniejszości. W późniejszych latach na tym gruncie wyrósł mit Czarnej „królowej zasiłków” (ang. *welfare queen*), którym Ronald Reagan posłużył się w kampanii prezydenckiej 1984 roku, a także Czarnego „superdrapieży”, którego wizerunek rozpropagował w kampanii prezydenckiej 1988 roku George H.W. Bush. Pokłosie tego zwrotu ideologicznego stanowiły z jednej strony liczne przypadki przemocy policyjnej i nadużyć, jak w słynnej sprawie piątki z Central Parku w 1989 roku, a z drugiej — polityczny zwrot w kierunku tego, co Michelle Alexander określiła potem mianem kompleksu więziennno-przemysłowego (zob. Alexander 2010). W tym okresie miejsce „godnego” Czarnego zajęła postać na poły komiczna, na poły tragiczna — chłopak z getta. Typowym przykładem takiej postaci jest odgrywany przez Eddiego Murphy’ego Reggie Hammond z filmów *48 godzin* (1982) i *Kolejne 48 godzin* (1990) Waltera Hilla: dowcipny i wygadany Czarny mężczyzna, który towarzyszy

głównemu bohaterowi — Białemu i nader prostolinijnemu — w wykonywaniu zadania, które często ma niewiele wspólnego z codziennością tego „Czarnego kumpla”. Tak jak w przypadku filmów o „problemie rasy”, Czarny jest postacią tylko drugoplanową. W *48 godzinach* to Hammond zajmuje większość czasu ekranowego, próbując zdobyć przewagę nad swoim Białym opiekunem i głośno opowiadając, jak bardzo potrzebuje seksu — ale to grany przez Nicka Noltego Jack Cates potwierdza swoje męstwo i patriarchalną wyższość.

Patriarchat ma tu niebanalne znaczenie, bo sama wizja Czarnej społeczności, z której wynika koncept „Czarnego kumpla”, opiera się na głęboko zakorzenionych przekonaniach dotyczących jej struktury społecznej. Jeszcze w czasach ruchu praw obywatelskich głośnym echem w całym kraju odbił się tzw. Raport Moynihana — dokument sporządzony na potrzeby administracji Lyndona Johnsona przez socjologa Daniela Patricka Moynihana. Moynihan opisał w nim to, co postrzegał jako największą bolączkę społeczeństwa amerykańskiego — fakt, że zaczęła w nim rosnąć liczba rodzin z jednym rodzicem i że ten wzrost widać było szczególnie wśród Czarnych. Moynihan wysnuł z tego prosty wniosek: nadreprezentacja niepełnych rodzin wśród Czarnych niewątpliwie odzwierciedla niedobór Czarnej męskości, brak Czarnych patriarchów. Przewidywał też dalekosiężne skutki tego niedoboru: wzrost przestępczości i bezrobocia, a także spirala degradacji społecznej, z której Czarni nie będą mogli się wydobyć bez znaczącej pomocy państwa (zob. Moynihan 2015). Choć w swoim raporcie Moynihan wskazał rozmaite sposoby na zapobiegnięcie takim skutkom, bezprawnie ujawniony raport dał odbiorcom asumpt do postrzegania Czarnej społeczności jako nieuchronnie spaczonych, dysfunkcyjnej. Wizja rozpieszczanych przez samotne matki Czarnych chłopców wyrażających na jednostki antyspołeczne, skłonne do przemocy i przestępczości, kłóciła się z obrazem Poitierowskiego „godnego” Czarnego i wzmacniała lęki związane z pogarszającą się sytuacją społeczną Czarnych gett. Nic więc dziwnego, że obok Hammonda w latach 80., a zwłaszcza w kolejnej dekadzie, zaczęły się także pojawiać postaci Czarnych gangsterów szerzących w gettach narkotyki i przemoc — a z drugiej strony „dobrych” Czarnych, próbujących się z getta wyrwać i uniknąć nieuchronnego upadku: w przestępczość.

„Czarny kumpel” do dziś pojawia się w amerykańskich filmach, nierzadko w bardzo Hammondowskiej roli — choć coraz częściej w formie „krytycznej”, pogłębionej, i z własnym życiem wewnętrznym. Istotniejsze wydaje się jednak to, że ten sposób budowania postaci wpływa wyraźnie na to, jak Czarni są przedstawiani nawet wtedy, gdy nie są tylko „kumplami” bohaterskich Białych. Zarówno w filmach o tematyce historycznej, jak i w fikcjach wyprodukowanych w ostatnich dwóch dekadach, powraca konflikt „godnego” Czarnego ze „złym” Czarnym, cierpliwego Czarnego bohatera z groźnym Czarnym radykałem — lub też asymilacji i radykalizmu, jak w *Służących* (2011) czy *Selmie* (2014), gdzie teoretyczni bohaterowie często obdarzeni są znacząco ograniczoną sprawczością. W tych nowszych produkcjach uwidacznia się coś, co postać „Czarnego kumpla” dość zręcznie kryła za fasadą komedii/tragedii „chłopca z getta” — powrót „godnego” Czarnego w wersji Poitierowskiej. Najbardziej chyba wyraźnym jego przykładem jest oscarowy *Green Book* (2018), film teoretycznie skupiony na postaci Czarnego artysty borykającego się z rasizmem, ale w praktyce poświęcony wewnętrznej przemianie jego Białego towarzysza. Między odgrywanymi te role Mahershallą Alim a Viggo Mortensenem odbywa się de facto ta sama gra, co

kiedys między Poitierem a Steigerem; i tak jak w przypadku *W upalną noc*, to Biały, nie Czarny aktor staje się aktorem pierwszoplanowym.

Choć *Green Book* spotkał się z bardzo przychylnym przyjęciem po premierze, z czasem narosło wokół niego dużo głosów krytycznych. W większości skupiały się one na tym, że film umniejszał znaczenie odgrywanej przez Alego postaci, jednocześnie „wybielając” jego Białego szofera. Dostrzeżono także wtórność zaproponowanej przez reżysera Petera Farrelly’ego formuły (por. Sperling 2019). Szybkość reakcji wynikała tu niewątpliwie ze znacznie większej niż w latach 60. dostępności narzędzi komunikacji, pozwalających upubliczniać własne obserwacje na temat filmu tak krytykom czy historykom kina, jak zwykłym widzom o różnej świadomości kulturowej i „rasowej”. Jednak film Farrelly’ego bywa dziś obiektem drwin głównie przez przywiązanie do przestarzałej formuły przedstawiania relacji „rasowych”. W tym świetle mogłoby się wydawać, że rozwiązaniem będzie formuła świeższa i mniej zgrana — taka jak „ślepy casting”. W ujęciu dwóch ludzi teatru, Cliftona Turnera Davisa i Harry’ego Newmana, jest on najbardziej zaawansowaną formą tzw. castingu nietradycyjnego, do którego zalicza się także casting środowiskowy, polegający na dostosowaniu roli do (reprezentującego daną mniejszość) aktora; casting z przeniesieniem kulturowym, czyli adaptacja do odmiennego tożsamościowo kontekstu; oraz casting konceptualny, w ramach którego tożsamość aktora dobiera się tak, by odgrywany tekst zyskał nowe (społeczne) znaczenie (zob. Catanese 2011: 12–13). „Ślepy” wybór Halle Bailey, motywowany jej umiejętnościami aktorskimi i muzycznymi, na pozór realizuje scenariusz, w którym tożsamość aktora nie ma znaczenia, więc fakt, że daną rolę gra Czarna artystka, jest incydentalny.

Czy można jednak za incydentalne uznać coś, co stanowi istotny aspekt promocji filmu? „Ślepy casting” w przypadku remake’u — szczególnie takiego, za którym stoi wielka korporacja — niesie za sobą ryzyko, że nawet szczerzy gest inkluzywności zostanie odczytany jako „sygnalizowanie cnoty” (ang. *virtue signalling*). Mając na względzie kategorie zaproponowane przez Davisa i Newmana, można wręcz pokusić się o twierdzenie, że w przypadku Bailey (i Zegler) mamy do czynienia raczej z formą castingu konceptualnego, w którym chodzi mniej o wprowadzenie do nowej adaptacji elementów kulturowych zbieżnych z osobą odmiennej etnicznie czy „rasowo” aktorki, a bardziej o powierzchowne *z a s y g n a l i z o w a n i e* tej odmienności, co służy raczej utwierdzeniu podziałów tożsamościowych niż ich dekonstrukcji (por. Catanese 2011: 16–17). Kluczowe wydaje się to, jak dużą rolę odgrywa tu publika, jeszcze zanim dane jest jej zobaczyć film. W realiach, w których pojawienie się samego filmu poprzedza długi proces produkcji, w ramach którego wytwórnice szeroko reklamują kluczowe cechy swoich przyszłych „produktów”, by zwiększyć publiczny odzew i, być może, pomnożyć przyszłe zyski, dawna trójca — „godnego” Czarnego, dobromyślnego liberała i nieuleczalnego rasisty — po części przeniosła się w przestrzeń mediów społecznościowych. W oczywisty sposób prowokujące (choć nie prowokacyjne) wobec osób o tendencjach prawicowych treści pobudzają reakcje mniej lub bardziej ocierające się o rasizm; w odpowiedzi budzą się liberałowie, wyśmiewając „przedpotopowy” światopogląd drugiej strony; a w tle, właściwie pozbawiona sprawczości, stoi postać „godnej” Czarnej, wpłątanej w korporacyjną grę „rasą”. W gruncie rzeczy pozorowana debata, która prowadzi dyskurs publiczny na manowce przez sam fakt zrównywania ze sobą postaw antyrasistowskich i tych służących podtrzymaniu podziałów „rasowych”,

odbywa się kosztem zarówno aktorów chcących przełamywać bariery i prezentować wizję odmienności „rasowej” i etnicznej do tej pory w mainstreamie niedostępne, jak i tych odbiorców, w których imieniu aktorzy ci występują.

Choć Czarna Ariel jest tu przykładem może najbardziej wyrazistym, nie jest przykładem jedynym. Możliwość obsadzenia Czarnych aktorów w rolach dotąd zarezerwowanych dla Białych niemal zawsze wywołuje te same reakcje — czy chodzi o Czarnych londyńczyków z epoki wiktoriańskiej (w serialu science-fiction *Doctor Who*), czy o Czarnych hobbitów w inspirowanych twórczością J.R.R. Tolkiena *Pierścieniach władzy*. Fakt, że w grę wchodzi tu najczęściej role epizodyczne, drugoplanowe, lub nieokreślone „rasowo” w tekstach źródłowych, wskazuje, że mamy do czynienia ze sporem ideologicznym, którego „godny” Czarny już nie stłumi. W praktyce rozwiązaniem jest raczej odwrót od tokenizmu i instrumentalizacji „rasy” w imię korzyści finansowych Disneya i podobnych mu korporacji. Ale komu miałoby się to opłacać?



Bibliografia

- Alexander Michelle (2010), *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, The New Press, Nowy Jork.
- Baldwin James (2011), *The Devil Finds Work*, Vintage, Nowy Jork.
- Berger Martin A. (2011), *Seeing Through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*, University of California Press, Berkeley.
- Catanese Brandi Wilkins (2011), *The Problem of the Color[blind]: Racial Transgression and the Politics of Black Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Courtney Susan (2008), *Guess Who's Coming to Dinner with Eldridge Cleaver and the Supreme Court, or reforming popular racial memory with Hepburn and Tracy* [w:] *The Persistence of Whiteness: Race and Contemporary Hollywood Cinema*, red. D. Bernardi, Routledge, Londyn.
- Cripps Thomas (1993), *Making Movies Black: The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*, Oxford University Press, Nowy Jork.

- Debusmann Bernd Jr. (2023), *If US companies 'go woke', do they really go broke?*, „BBC”, 21 czerwca, www.bbc.com/news/world-us-canada-65918155 [dostęp: 31.10.2025].
- De Rugy Veronique (2022), *Corporate 'wokeness' is not a path to social change*, „Chicago Sun-Times”, 27 maja, <https://chicago.suntimes.com/2022/5/26/23143178/corporate-wokeness-is-not-a-path-to-social-change> [dostęp: 31.10.2025].
- Estes Steve (2005), *I Am a Man! Race, Manhood, and the Civil Rights Movement*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Gramuglia Anthony (2019), *Yes, the #NotMyAriel Backlash to The Little Mermaid Casting Is Racist*, „CBR”, 8 lipca, www.cbr.com/little-mermaid-not-my-ariel-backlash-racist [dostęp: 31.10.2025].
- Jenkins Jennifer (2024), *Mickey, Disney, and the Public Domain: A 95-year Love Triangle*, Center for the Study of the Public Domain, web.law.duke.edu/cspd/mickey [dostęp: 31.10.2025].
- Lott Eric (2013), *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford University Press, Oksford.
- Mendez Malia (2024), *Rachel Zegler says her 'Snow White' movie gives the princess' name a new origin story*, „Los Angeles Times”, 2 października, www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2024-10-02/rachel-zegler-snow-white-name-origin-story-casting [dostęp: 31.10.2025].
- Moynihan Daniel P. (2015) *The Negro Family: The Case for National Action* [w:] D. Geary, *The Moynihan Report: An Annotated Edition*, „The Atlantic”, 14 września, www.theatlantic.com/politics/archive/2015/09/the-moynihan-report-an-annotated-edition/404632 [dostęp: 31.10.2025].
- Nanji Noor (2025), *Snow White, Rachel Zegler and a toxic debate that's not going away*, „BBC”, 30 marca, www.bbc.com/news/articles/cx29x6569x2o [dostęp: 31.10.2025].
- Nicholson Rebecca (2023), *The Little Mermaid's Halle Bailey: „As a child, seeing a black Ariel would have changed my life”*, „The Guardian”, 20 maja, www.theguardian.com/film/2023/may/20/halle-bailey-the-little-mermaid-interview-as-a-child-seeing-a-black-ariel-would-have-changed-my-life [dostęp: 31.10.2025].
- Nowatzki Robert (2010), *Representing African Americans in Transatlantic Abolitionism and Blackface Minstrelsy*, Louisiana State University Press, Baton Rouge.
- Patterson James T. (1996), *Grand Expectations: The United States, 1945–1974*, Oxford University Press, Nowy Jork.
- Patton Cindy (2007), *Cinematic Identity: Anatomy of a Problem Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Reid Mark A. (1988), *The Black Action Film: The End of the Patiently Enduring Black Hero*, „Film History” t. 2, nr 1.
- Sieving Christopher (2011), *Soul Searching: Black-Themed Cinema From the March on Washington to the Rise of Blaxploitation*, Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- Smith-Rakoff Coleman (2025), *Backlash, boycotts and high expectations: Captain America returns to theaters*, „The Guilfordian”, 25 lutego, www.guilfordian.com/arts-culture/2025/02/24/backlash-boycotts-and-high-expectations-captain-america-returns-to-theaters [dostęp: 31.10.2025].
- Sperling Nicolas (2019), *Green Book Director Peter Farrelly Defends Film Amid Criticism by Don Shirley's Family*, „Vanity Fair”, 4 stycznia, www.vanityfair.com/hollywood/2019/01/green-book-director-peter-farrelly-defends-movie-against-criticism [dostęp: 31.10.2025].

- Troszyński Marek (2020), *Mowa nienawiści w Internecie. Czy algorytmy mogą kształtować sferę publiczną?* [w:] *Polszczyzna w dobie cyfryzacji*, red. A. Hącia, K. Kłosińska, P. Zbróg, Polska Akademia Nauk, Warszawa, DOI: [10.24425/137351](https://doi.org/10.24425/137351).
- Uenuma Francine (2023), *The African Diplomats Who Protested Segregation in the U.S.*, „Smithsonian Magazine”, 24 lutego, www.smithsonianmag.com/history/the-african-diplomats-who-protested-segregation-in-the-us-180981682 [dostęp: 31.10.2025].
- Walker Jenny (2001), *A Media-Made Movement? Black Violence and Nonviolence in the Historiography of the Civil Rights Movement* [w:] *Media, Culture, and the Modern African American Freedom Struggle*, red. B. Ward, University Press of Florida, Gainesville.
- Watkins Mel (1994), *On the Real Side: Laughing, Lying, and Signifying — the Underground Tradition of African-American Humor that Transformed American Culture, from Slavery to Richard Pryor*, Simon & Schuster, Nowy Jork.

