

**Przemysław Wąsik**

ORCID: 0000-0002-2810-6494

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Obrazy czarnoskórych bohaterów w polskim kinie popularnym**

**Słowa kluczowe:** film polski, kinematografia, kino popularne, telewizja, osoby czarnoskóre, dyskryminacja rasowa, wizerunek, problematyka społeczna

**Keywords:** Polish film, cinematography, popular cinema, television, black people, racial discrimination, image, social issues

Co jakiś czas w amerykańskich mediach powraca dyskusja na temat rasizmu, do czego przyczynkiem zazwyczaj staje się jakaś tragedia. Zastrzelenie Trayvona Martina lub Tamira Rice’a, zabójstwo Michaela Browna i Erica Garnera czy głośna sprawa śmierci George’a Floyda — wszystkie te wydarzenia łączy fakt, że ofiarami były osoby czarnoskóre, a do zabójstw doszło w Stanach Zjednoczonych. W Polsce temat ten nie jest tak szeroko omawiany jak w USA, co wynika z tego, że w naszym kraju nie ma zbyt wielu niebiałych obywateli, choć wraz z globalizacją, coraz większym przenikaniem się kultur oraz łatwością podróżowania ich liczba powoli wzrasta.

Osób czarnoskórych w Polsce nigdy nie było dużo. W latach pięćdziesiątych mówiło się o czterech Afrykańczykach mieszkających w całej Polsce<sup>1</sup>, w latach siedemdziesiątych coraz więcej afrykańskich studentów przyjeżdżało na polskie uczelnie<sup>2</sup>, w związku z czym obecnie ich odsetek jest większy, ale wciąż stanowi mały ułamek społeczeństwa. Nie istnieją statystyki dotyczące struktury rasowej mieszkańców Polski — w wynikach Narodowego Spisu Powszechnego Ludności

<sup>1</sup> Jak w wywiadzie twierdzi Mokpokpo Dravi, był trzecim z czterech przebywających w tamtym czasie w stolicy studentów z Afryki. Zob. P. Średziński, *Co się stało z Mokpokpo Dravi?*, [w:] *Afryka w Warszawie, dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Warszawa 2010, s. 175.

<sup>2</sup> M. Diouf, *Afryka w Warszawie*, [w:] *Afryka w Warszawie...*, s. 12.

z 2011 roku brakuje nie tylko informacji na ten temat, ale nawet danych o populacji identyfikującej się z pochodzeniem z jakiegokolwiek kraju afrykańskiego<sup>3</sup>. Dlatego tym trudniej ustalić całkowitą liczbę osób czarnoskórych w naszym kraju.

Nie oznacza to jednak, że tych osób nie ma. Niestety ich obecność w Polsce wiąże się z wszechobecną dyskryminacją. W raporcie o mowie nienawiści z 2014 roku osoby czarnoskóre znalazły się tuż za osobami LGBT i Romami wśród grup najbardziej narażonych na takie zachowania<sup>4</sup>. Sam rasizm jako zjawisko funkcjonuje w różny sposób, zależnie od historii danego społeczeństwa i jego specyfiki. Należy pamiętać, że każda arbitralna próba definicji rasizmu może się spotkać z krytyką, wskazującą na zmienny i płynny jego charakter jako zjawiska umykającego sztywnym ramom. Jak zauważa Rafał Pankowski:

Literatura na ten temat [rasizmu] jest ogromna i ciągle rośnie, a spór o definicję zapewne nigdy nie zostanie zwieńczony konsensusem. Świadczy to o przynależności rasizmu do zbioru esencjonalnie kontestowanych pojęć, które ze swej istoty wywoływać będą kontrowersje<sup>5</sup>.

Pojęcie to łączy się z dyskryminacją, której występowanie, między innymi wobec grup mniejszościowych, jest bardzo trudne do udowodnienia: „Wpływa na to sama natura zjawiska — dyskryminacja ma często charakter ukryty”<sup>6</sup>. To z kolei wiąże się z mechanizmami dyskryminacji językowej, które opisuje Margaret Ohia, wskazując ich obecność w praktykach językowych użytkowników polszczyzny. Autorka dzieli te mechanizmy na jawne i ukryte:

W przypadku mechanizmów jawnych wartościowanie negatywne jest widoczne w typie użytych środków językowych i stylistycznych. [...] Ich dyskryminacyjny charakter nie jest zazwyczaj kwestionowany przez grupę dominującą i nie budzi kontrowersji społecznych (por. *bambus*), a ich użycie może wiązać się z sankcjami społecznymi. Z kolei określenie mechanizmu ukrytego jako dyskryminującego (przez badacza lub adresata) nie jest zazwyczaj akceptowane przez grupę dominującą, przez co spotyka się z podejrzeniami o doszukiwanie się dyskryminacji „na siłę” i poddawane jest licznym dyskusjom (por. spór o stosowność użycia leksemu *Murzyn*). Mechanizmy ukryte nie są same w sobie wykładnikami sądów wartościujących. Nie są nimi prototypowe akty deprecjonujące, takie jak wyzwiska, etykietowanie czy epitetowanie. Wartościowanie negatywne jest w nich głęboko ukryte, a na ich „powierzchni” wypowiedź może mieć nawet charakter pozytywny (por. *czekoladka*). Czasem ze względu na typ zastosowanych środków językowych wydaje się, że komunikat jest neutralny lub asemantryczny (por. rytmiczność i wybuchowość nazw)<sup>7</sup>.

Opisywane mechanizmy uwidoczniają się również w rodzimej kinematografii i w dużej mierze dotyczą sposobów prezentowania na ekranie osób czarnoskó-

<sup>3</sup> Główny Urząd Statystyczny, *Raport z wyników. Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań 2011*, Warszawa 2012, s. 106.

<sup>4</sup> M. Bilewicz *et al.*, *Mowa nienawiści. Raport z badań sondażowych*, Warszawa 2014.

<sup>5</sup> R. Pankowski, *Rasizm a kultura popularna*, Warszawa 2006, s. 21.

<sup>6</sup> M. Koss-Goryszewska, *Testy dyskryminacyjne. Charakterystyka techniki i zastosowanie w wybranych krajach*, Warszawa 2010, s. 1.

<sup>7</sup> M. Ohia, *Mechanizmy dyskryminacji rasowej w systemie języka polskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 5, s. 95.

rych. To temat mało przebadany — istnieją opracowania dotyczące medialnego obrazu mieszkańców Afryki<sup>8</sup>, jednak nie tylko traktują one ogólnie o mediach, nie o kinie, ale też zawężają obszar badań ze względu na pochodzenie. W niniejszym tekście skupię się na dziełach filmowych, odnosząc się do szerszego krajobrazu medialnego jedynie kontekstowo i wyszukując w omawianych dziełach postaci czarnoskóre zarówno z Afryki, jak i z innych kontynentów.

Obszar poszukiwań zawężam do kina popularnego, które w największym stopniu dociera do masowego odbiorcy, współgra z jego światopoglądem i odpowiada na określone zapotrzebowanie. Jest więc najbardziej reprezentatywne w kwestii kształtowania opinii publicznej. Duże premiery kinowe oraz przekazy telewizyjne, emitowane w godzinach największej oglądalności (tak zwanym *prime time*), gromadzą wielu widzów. Kino popularne nie jest przy tym trudne w odbiorze, a jego powszechność i siła oddziaływania składają się na ogromną rolę opiniotwórczą wśród Polaków. Aby trafić w gusta szerokiego odbiorcy, powieła ono najpowszechniejsze w społeczeństwie przekonania. Dlatego też najlepiej oddaje społeczne postrzeganie osób czarnoskórych i na masową skalę kształtuje opinie na ich temat.

Według Zbigniewa Bokszańskiego sposób, w jaki przedstawiana jest dana grupa, ma charakter mediacyjny, sytuuje się pomiędzy stereotypem, którego nośnikiem jest jednostka, a społecznie podzielanymi znaczeniami zawartymi w kulturze<sup>9</sup>. Filmowe stereotypy zarówno powielają, jak i formują powszechne uprzedzenia. Kino odzwierciedla rzeczywistość, jednak może też na nią wpływać. Z jednej strony odbija utrwalone w społeczeństwie obraz danej grupy, z drugiej, poprzez powielanie stereotypów na jej temat, je ugruntowuje. Na postrzeganie może wpływać sposób przedstawiania lub stosunek innych postaci do bohatera.

W polskim kinie popularnym czarnoskórzy bohaterowie pojawiają się głównie w rolach epizodycznych lub tworzą tło akcji. W takich przypadkach są zazwyczaj symbolem zagranicy: w Polsce jako przybysze z dalekiego kraju (na przykład *Superprodukcja*, *Girl Guide*, *Lejdis*), poza nią — jako reprezentanci innego, lepszego bądź atrakcyjniejszego świata (na przykład *Haker*, *Testosteron*, *Szczęśliwego Nowego Jorku*, *Mała wielka miłość*). Niejednokrotnie czarnoskóre osoby odgrywają rolę statystów lub charakterystycznych postaci w tle (na przykład *Piłkarski poker*, *Kiler*, *Ryś*). Częstym motywem obecnym w twórczości Juliusza Machulskiego jest też czarnoskóry mężczyzna z psem, który zazwyczaj znajduje się na drugim planie (*Vabank*, *Seksmisja*, *Kingsajz*).

Tego typu filmowych reprezentacji jest dużo więcej, ale nie wychodzą one poza pewien ekranowy schemat. Dalece ciekawsze wydają się te filmowe przykłady, które pełnią istotniejsze funkcje: wprowadzają element pożądaną przez masowego widza egzotyki lub są źródłem równie pożądanego komizmu. Te dwie

<sup>8</sup> P. Średziński, *Afryka i jej mieszkańcy w polskich mediach. Raport z monitoringu polskich mediów*, Warszawa 2016.

<sup>9</sup> Z. Bokszański, *Stereotyp a kultura*, Wrocław 1997, s. 108–112.

kategorii wyznaczają zarazem główne strategie, którymi posługują się rodzimi twórcy filmowi, prezentując w swoich dziełach osoby czarnoskóre — strategię egzotyki i strategię komizmu. Przybliżę teraz pokrótce każdą z nich, po czym przejdę do wskazania konkretnych ich realizacji w przykładach filmowych.

Pierwszą z omawianych strategii będzie strategia egzotyizmu. Opiera się ona na założeniu, że osoby o innym niż biały kolorze skóry są w Polsce rzadko spotykane, kojarzą się więc z obcością, niecodziennością, ale i wyjątkowością.

Warto w tym miejscu doprecyzować samo pojęcie egzotyki. Andrzej Stoff „stwierdził, że to co egzotyczne, odnajdywać można w trzech różnych sferach rzeczywistości: w świecie realnym, w dziełach literackich oraz w reakcjach czytelników<sup>10</sup>. Na tej podstawie badacz wprowadza rozróżnienie między egzotyką, egzotyzmem i egzotycznością, które wyjaśnia w następujący sposób:

egzotyka, wstępnie rzecz ujmując, jest obszarem rzeczywistości odczuwanym jako zdecydowanie odmienny od terytorium kulturowo własnego. Jej substratem jest rzeczywistość fizyczna. Egzotyizm jest kategorią literacką, sposobem transponowania rzeczywistości w świat przedstawiony utworu literackiego. Substratem egzotyizmu jest w ostatecznym wymiarze językowe tworzywo dzieła. Egzotyczność jest kategorią psychologiczną oznaczającą szczególne nacechowanie odbioru świata, jak również rzeczywistości przedstawionej utworów literackich. Jej substratem są dyspozycje, potrzeby psychiczne i wyobrażenia człowieka<sup>11</sup>.

Owe strefy pozostają w ścisłym związku, co Stoff pokazuje, pisząc, że egzotyizm

polega na dążeniu do osiągnięcia iluzji całkowitej odrębności tego, co przedstawiane, a więc iluzji egzotyki świata. Celem tych zabiegów jest wywołanie dreszczu, jaki towarzyszy spotkaniu z nieznanym, przy czym owo nieznanie [...] wyłamuje się wprawdzie z ram potocznego widzenia rzeczywistości, ale w niczym się nie przeciwstawia, jest jej częścią<sup>12</sup>.

Również w medium filmu i w kontekście opisywanej przeze mnie strategii podział na te trzy strefy jest zasadny. Egzotyka wiąże się ze strukturą społeczną, w ramach której odsetek osób czarnoskórych jest w innych krajach znacznie wyższy niż w Polsce. Wyzyskanie tego faktu przez filmowców i wykorzystanie czarnego koloru skóry jako znaku obcości to egzotyizm, lecz odbiór tak ukazanego bohatera jako Innego należy już do sfery egzotyczności. Warto mieć w pamięci ten podział, jednak dla uproszczenia terminologii będę używał wyrazu „egzotyka” w odniesieniu do całej strategii.

Druga wyróżniona przeze mnie, obok egzotyki, strategia opiera się na założeniu, że bohater czarnoskóry może być w filmie źródłem komizmu. Komizm to „złożona kategoria estetyczna określająca właściwości zjawisk zdolnych wywołać śmiech, charakterystyczna przede wszystkim dla literatury i filmu; przeci-

<sup>10</sup> M. Lalek, *Egzotyizm w literaturze*, „Biuletyn Polonistyczny” 31, 1988, nr 5 (111), s. 65.

<sup>11</sup> A. Stoff, *Egzotyka, egzotyizm, egzotyczność. Próba rozgraniczenia pojęć*, [w:] *Egzotyizm w literaturze*, red. E. Kuźma, Szczecin 1990, s. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 15.

wieństwo tragizmu”<sup>13</sup>. Obejmuje dwie podstawowe formy: komizm elementarny, dotyczący zjawisk prostych, powierzchownych i raczej neutralnych, oraz komizm złożony, odwołujący się do refleksji, ważny jako instrument krytyki wobec wartości i autorytetów<sup>14</sup>. W analizowanych przeze mnie filmach dominuje komizm elementarny, w większości przypadków zasadzający się na odwołaniu do stereotypowych wyobrażeń na temat osób czarnoskórych. Objawia się on we wszystkich trzech rodzajach: 1. komizm słowny obecny w zabawnych dialogach, żartobliwych powiedzonkach, dowcipach; 2. komizm sytuacyjny polegający na bawieniu widza spiętrzeniem niefortunnnych i niezwykłych wypadków, wymuszających na bohaterze zachowanie śmieszne i komiczne, oraz 3. komizm postaci, który opiera się na uwypukleniu cech charakteru, wyglądu lub zachowania bohatera, najczęściej w konfrontacji z inną postacią. W ostatnim przypadku widza bawi więc już sama kreacja bohatera bądź też przygody związane z charakterem danej osoby<sup>15</sup>. Postać czarnoskóra rzadziej sama w sobie pozostaje obiektem drwin, śmiech wywoływany jest raczej poprzez ukazanie stosunku innych postaci do niej. Oprócz tego budowanie komediowego rysu bohaterów odbywa się przez charakteryzację i kostiumy. Każde z tych narzędzi odnosi się w większości prezentowanych przypadków do stereotypowego myślenia na temat osób czarnoskórych przez polskie społeczeństwo.

Obie wskazane przeze mnie strategie przenikają się w filmach, które przedstawiają czarnoskórych bohaterów jednocześnie jako fascynujących, będących kimś dotąd nieznanym dla Polaków, ale ze względu na swoje zachowanie czy wizerunek także zabawnych, budzących śmiech u widzów. W dalszej części tekstu przyjrzę się z bliska każdej ze strategii, wskazując jej obecność w różnych układach filmowych.

## Egzotyka

Pisząc o obrazowaniu czarnoskórych bohaterów w odniesieniu do egzotyki, należy zwrócić uwagę, że nie chodzi tu wyłącznie o wyobrażenia związane z odległymi krajami o ciepłym klimacie, które są bez wątpienia pierwszym skojarzeniem. Jak słusznie zauważył wspomniany wcześniej Andrzej Stoff: „Nie istnieją kraje egzotyczne w sensie geograficznym”<sup>16</sup>. Egzotyczny oznacza po prostu inny, choć niekiedy faktycznie o nietypowym pochodzeniu. Przykładem może być Moana, bohaterka filmu *Czarna perła* (reż. M. Waszyński) z 1934 roku, który opowiada o romansie polskiego marynarza z czarnoskórą Tahitanką. W postaci

<sup>13</sup> *Komizm*, [hasło w:] *Słownik wiedzy o kulturze*, red. W. Antosik, Warszawa 2009, s. 295.

<sup>14</sup> B. Dziemidok, *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 58–61.

<sup>15</sup> *Komizm*, s. 296.

<sup>16</sup> A. Stoff, *op. cit.*, s. 8.

wcieliła się Reri, aktorka tahitańskiego pochodzenia, którą w prawdziwym życiu łączył romans z odtwórcą głównej roli, Eugeniuszem Bodo<sup>17</sup>. Jak zauważa Olivia Mimi Bosomtwe, kolor skóry Moany jest jednym z najbardziej wyeksponowanych wątków filmu. Według samej bohaterki stanowi on przeszkodę w szczęśliwej miłości między kochankami. Potwierdza to śpiewana przez nią piosenka — *Dla Ciebie chcę być biała*<sup>18</sup>, w której biel ukazana jest jako pożądana, nie tylko z perspektywy estetycznej („jasne oczy”, „jasna twarz”), ale i etycznej („jasne serce”). Bosomtwe interpretuje utwór jako rasistowski, wpisujący się w panujące w tamtym czasie przekonanie o wyższości rasy białej nad wszystkimi innymi. Zauważa jednak również, że finał produkcji odbiega od takiej wymowy, ponieważ to blondwłosa Rena, o którą zazdrosna była Moana, okazuje się negatywną postacią, natomiast czarnoskóra bohaterka — uczciwą, bezpośrednią dziewczyną, która darzy Stefana szczerą i bezgraniczną miłością<sup>19</sup>. *Czarna perła* jest we wczesnym polskim kinie popularnym swoistym fenomenem. Przyjętą w niej strategię należy więc interpretować przede wszystkim jako próbę ukazania tego, co dla wielu mieszkańców Polski było wówczas niedostępne — przez lata czarnoskórzy bohaterowie stanowili w powszechnej świadomości element całkowicie obcy dla polskiego kręgu kulturowego, niezależnie od tego, czy pochodzili z USA, z Afryki, czy na przykład z Tahiti.

Po drugiej wojnie światowej, w 1959 roku, w filmie *Cafe pod Minogą* (reż. B. Brok) wystąpił Mokpokpo Dravi, student togijskiego pochodzenia, który wcielił się w postać „Murzyna Jumbo”. Adaptacja powieści Stefana Wiecheckiego o tym samym tytule ukazuje Warszawę w latach okupacji, jednak czyni to w konwencji komediowej. Bohaterami filmu są warszawscy taksówkarze, wśród których jest także Jumbo, szofer zagranicznego dyplomaty, który tuż przed wybuchem wojny opuścił stolicę. Już w pierwszej scenie oniemiała na jego widok żona właściciela tytułowego lokalu upuszcza i rozbija talerz, krzycząc: „Jezus Maria, Murzyn”. Mąż po chwili ją uspokaja i mówi, że to zaproszony gość, a do tego „swój chłop”.

Jumbo jest jednak bardziej złożoną postacią. Jak zauważa Paweł Średziński w książce poświęconej Afrykanom w Warszawie, odgrywał on rolę: „czarnego warszawiaka, który budził zainteresowanie ludzi, ale nie był ani razu przedstawiony jak dzikus”<sup>20</sup>. W tym miejscu po części zgadzam się z autorem tych słów, ale muszę też wejść z nim w polemikę. Twórcy w dosadny sposób skonfrontowali w omawianym filmie stereotypy na temat osób czarnoskórych z rzeczywistością. Ukazane zostały tu sceny, które miały je przełamywać. Jedną z nich jest ta, w któ-

<sup>17</sup> Reri naprawdę nazywała się Anna Irma Ruahrei Chevalier, Bodo — Bohdan Eugène Junod. Więcej o ich związku zob. I. Kienzler, *Bodo i jego burzliwe romanse*, Warszawa 2016.

<sup>18</sup> Autorzy tekstu: Emanuel Schlechter i Konrad Tom; muzyka: Henryk Wars.

<sup>19</sup> O.M. Bosomtwe, *Czarna perła: kino popularne między kolonializmem a nowoczesnością*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1 (47), s. 152–153.

<sup>20</sup> P. Średziński, *General, szoferak, bohater — czarni warszawiacy w powieściach Gąsiorowskiego i „Wiecha”*, [w:] *Afryka w Warszawie...*, s. 168.



rej właściciel lokalu, Aniołek, mówi, że przeprasza Jumbo, iż nie może mu przyrzadzić małpy albo papugi do jedzenia, ponieważ po prostu nie ma ich na stanie. Wie przecież, że „dzicy” mają inny smak niż „naturalni” i w czym innym gustują. W przytoczonym fragmencie ujawnia się stereotypowe myślenie na temat czarnoskórych osób. Jumbo odpowiada, że nigdy czegoś takiego do ust by nie włożył, zamiast tego „formalną zakąską”, tak jak i Aniołek, nie pogardzi. Obala tym samym przeświadczenie właściciela lokalu, ale i zapewne wielu widzów, o jego odmiennym charakterze. Mimo kilku fragmentów o takiej wymowie nie mogę się jednak zgodzić ze stwierdzeniem, że nie jest on ani razu ukazany jako „dzikus”. Już samo imię bohatera wpisuje się bowiem w przejaw ukrytej dyskryminacji językowej, o której pisze Ohia. Jedną z grup mechanizmów funkcjonujących na poziomie fonologii jest wszak sposób nazywania, nadawania imion osobom bądź obiektom związanym z Afryką. Autorka zauważa, że należą do nich wybuchowe i rytmiczne imiona, na przykład Bambo czy Mamba<sup>21</sup>. W obrębie tej grupy znajduje się także Jumbo. Do stwierdzenia Ohii krytycznie odniósł się Marek Łaziński, według którego rzeczywiście, aby nadać imiona bohaterom związanym z Afryką, gromadzimy spółgłoski zwartowybuchowe, szczególnie połączenia -mb. Jednak uważa przy tym, że jest to spowodowane skojarzeniami z nazwami geograficznymi oraz afrykańskimi nazwiskami i nie ma wymiaru dyskryminującego<sup>22</sup>.

Obraz czarnoskórego bohatera jako dzikiego jest też szczególnie uwidoczniiony w scenie rozgrywającej się na podwórzu między blokami. Odbywa się tam „pokaz cyrkowców”, których udają główni bohaterowie. Do atrakcji należy, jak ogłasza konferansjer, „autentyczny Murzyn z puszczy afrykańskiej, który odżywia się ludzkimi konserwami”. Jest nim półnagi Jumbo, ubrany w skrawek zwierzęcej skóry, który prezentuje taniec nazwany „poleczką ludożerców” (już w nazwie łączący swojskość z obcością). We wskazanym fragmencie pojawia się jeden z najbardziej rozpowszechnionych tropów kolonialnych, jakim stała się figura kanibala<sup>23</sup>. Ta z kolei odnosiła się bezpośrednio do dehumanizującego wizerunku Innego tworzonego przez kolonizatorów<sup>24</sup>.

Od początku kolonizacji przedstawienia dyskursywne nacechowane były kolonialnością spojrzenia, gdyż zawierały w sobie wiele negatywnych cech opisujących tubylców. Bardzo często byli oni przedstawiani jako małpy, ludzie z ogonami, głowami psów, chodzący bez ubrania, które symbolizowało kulturę. [...] Europejczycy zaczęli wyznaczać tubylcom granice tego, co ludzkie i cywilizowane [...]. Przedstawiciele plemion, które kolonizatorzy uważali za swoich sojuszników, uzyskiwali status „dobrego dzikusa” (*buen salvaje*), i jeśli występował

<sup>21</sup> M. Ohia, *op. cit.*, s. 101.

<sup>22</sup> M. Łaziński, *Jeszcze o słowie „Murzyn” i o stereotypach. Po lekturze artykułu Margaret Ohii „Mechanizmy dyskryminacji rasowej w systemie języka polskiego”*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 5, s. 128.

<sup>23</sup> F. Kubiacyk, *Rasizm: Otwarta rana (post)kolonialna. Exempla piłkarskie*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 10, s. 207.

<sup>24</sup> Więcej o figurze Innego zob. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002.

u nich kanibalizm, tłumaczono go względami rytualnymi. Z kolei członkowie plemion, które opierały się kolonizatorom lub prowadziły interesy z przedstawicielami konkurujących nacji, uzyskiwali status „złego dzikusa” (*mal salvaje*). Jeśli stosowały ludożerstwo, oznaczało to, że są dzikimi plemionami, które można podbić lub wybić<sup>25</sup>.

Ukazany obraz „dzikusa” należy jednak skonfrontować z tym, że jest to przedstawienie, a Jumbo wciela się tylko w pewną rolę. Powiniennem także wspomnieć o następnej scenie, w której jedna z bohaterek zastaje w swoim mieszkaniu Jumbo, którego występ oglądała przez okno. Zamiast krzyczeć ze strachu, z zachwytem rzuca się w objęcia nieoczekiwanego gościa, zwracając się do niego „mój ludożerco”. Średziński stwierdza w tym kontekście, że: „Wątek miłości między białą warszawianką a czarnym warszawiakiem urodzonym w Afryce również przełamywał stereotypy, pokazywał, że »Murzyn« jest »nasz«, polski i warszawski”<sup>26</sup>. Choć w późniejszych latach w kinie obecna będzie niezdrowa fascynacja erotyczna czarnoskórymi mężczyznami (choćaby w *Misiu*), reakcja bohaterki na pojawienie się Jumbo (ekscytacja zamiast strachu) wpisuje się w unikatowe dla tego filmu podejście do czarnoskórego bohatera — zamiast podkreślenia jego obcości, jest ona niwelowana.

Co więcej, rasistami w *Cafe pod Minogą* są okupanci, a nie Polacy. Gdy bohaterowie w jednej ze scen zostają schwytani przez Niemców, dwóch z nich — o białym kolorze skóry — zostaje uwolnionych, natomiast Jumbo (określany jako *Neger*<sup>27</sup>) zostaje zmuszony do pracy w organizowanym dla niemieckich oficerów kabarecie, gdzie będzie tańczył i wykonywał program artystyczny. Czarnoskóry bohater staje się w ten sposób atrakcją dla Niemców, którzy oglądają jego występy na scenie, właśnie ze względu na kolor skóry.

Mimo pojawiających się stereotypów i żartów o podłożu rasowym nie można posądzić o rasizm twórców ani adaptacji, ani pierwowzoru literackiego. Należy bowiem pamiętać, że Jumbo został ukazany jako warszawiak, akceptowany i lubiany przez innych mieszkańców. Wiechecki starał się zaprezentować międzykulturowy dialog pomiędzy swoimi bohaterami. Sceny odwołujące się do stereotypowego postrzegania czarnoskórych są często od razu konfrontowane z rzeczywistością i objaśniane.

Jumbo nie był już obcy, a mieszkańcy stolicy nie należeli do innego świata. Proza „Wiecha” i późniejsza jej ekranizacja torowały zatem drogę międzykulturowemu dialogowi. *Cafe pod Minogą* było bowiem pierwszym filmem, który wprowadził do galerii pierwszoplanowych postaci Afrykanina<sup>28</sup>.

Jumbo wnosi wspomniany powiew egzotyki, jednak jednocześnie oswaja Polaków z przybyszem z „innego świata”. Jedno z wcześniejszych przedstawień osób czarnoskórych na dużym ekranie, choć czasami lekko niezgrabne, ukazuje

<sup>25</sup> F. Kubiacyk, *op. cit.*, s. 207.

<sup>26</sup> P. Średziński, *General, szoferak, bohater...*, s. 167.

<sup>27</sup> Słowo, które z niemieckiego na polski można tłumaczyć jako „Murzyn” lub „czarnuch”.

<sup>28</sup> P. Średziński, *General, szoferak, bohater...*, s. 167.



też o wiele lepiej od dzieł późniejszych różnice kulturowe i uwypukla podobieństwa między odległymi (z pozoru) ludźmi.

Co zaś w sytuacji, w której Polacy znajdują się poza krajem i w ten sposób właściwie sami stają się obcymi? Taki obraz został ukazany w filmie *Kochaj albo rzuć* (1977) Sylwestra Chęcińskiego, który jest trzecią częścią komediowej opowieści o rodzinach Pawlaków i Karguli. Seniorowie rodu wraz ze swoją wnuczką Anią wyruszają do USA w celu odwiedzenia Johna Pawlaka. Dwaj mężczyźni, którzy do tej pory nie wyjeżdżali poza swoją wieś, doświadczają zderzenia z obcą kulturą, jej obyczajami, językiem i oczywiście z jej przedstawicielami. Pierwszy taki epizod ma miejsce już na statku, którym płyną do Stanów Zjednoczonych. Podczas obiadu przy stoliku obok siedzi czarnoskóry mężczyzna. Pawlak nazywa go „dzikim”, po czym stwierdza, że „to właśnie przez czarnych cała nasza familia wycierpiała”, ponieważ „roboty nie ma, bo czarni za półdarmo robią, a tyle ich jak mrówki”. Na te słowa z oburzeniem reaguje wnuczka, uważając zachowanie dziadka za rasistowskie. Dziewczyna jakiś czas później sama rozmawia z mężczyzną, na temat którego wcześniej wypowiadał się jej dziadek. Przerzywa im Pawlak, nazywając język angielski, którego używali, „murzyńskim”. Jest to dla będącego po raz pierwszy poza granicami Polski bohatera język nieznany, egzotyczny — właśnie dlatego że korzysta z niego postać czarnoskóra, Pawlakowi łatwo połączyć obcość językową z odmiennością rasową. Jak zauważa Margaret Ohia:

Wśród uczestników polskiego dyskursu zorientowanego na rasę popularne jest myślenie My = Biali = Polacy = mówiący po polsku vs. Oni = Czarni = nie-Polacy = mówiący po murzyńsku. Zgodnie z takim myśleniem osoby ciemnoskóre nie potrafią komunikować się „po polsku” (według standardowych zasad polszczyzny)<sup>29</sup>.

Ostatnie spotkanie Pawlaka z czarnoskórym pasażerem podczas rejsu ma miejsce w kaplicy, do której Polak poszedł się pomodlić. Księdzem na statku, na którego czeka modlący się gospodarz, okazuje się ów czarnoskóry mężczyzna. Gdy Pawlak go dostrzeżga, ucieka przed nim, a napotkanemu po drodze Kargulowi mówi, że chyba trafili do piekła. Następuje tu porównanie czarnoskórego bohatera do diabła, co jest dodatkowo przewrotne, jako że drugoplanowy bohater jest duchownym. Pojawienie się takiej postaci może wynikać z chęci wprowadzenia komediowego kontrastu. Wiara wielu osobom kojarzy się bowiem z polskością, dlatego czarnoskóry duchowny nie wpisuje się w ich standardowe postrzeganie Kościoła. Na marginesie można dodać, że czarnoskóra postać księdza została ukazana także w innym filmie, *Czarodzieju z Harlemu* (o którym więcej później).

W Stanach Zjednoczonych, do których w końcu trafiają bohaterowie, okazuje się, że John zmarł, ale pozostawił nieślubną córkę, której odnalezienia podejmuje się Pawlak. Shirley, tak ma na imię poszukiwana dziewczyna (w tej roli Duchyll Martin Smith), po raz pierwszy spotyka się z Polakami na pogrzebie swojego

<sup>29</sup> M. Ohia, *op. cit.*, s. 99.

ojca. Pawlak, który bardzo oczekiwał zapoznania się z nią, na widok czarnoskórej kobiety mówi tylko: „O Jezu”, wyraźnie zaskoczony kolorem skóry bratanicy.

Shirley mieszka przez pewien czas z rodziną z Polski. Starsi mężczyźni nazywają czarnoskórą bohaterkę dziką („dziki też człowiek”) lub czekoladą („żeby tylko ta czekolada Ani w głowie nie przewróciła”). Warte uwagi jest to, że ich wnuczka, zwracając się do nowo poznanej członkini rodziny, nie odnosi się do koloru jej skóry. W taki sposób twórcy podkreślili różnice między starszym a młodszym pokoleniem. W jednej ze scen sam Pawlak mówi, że rasizm to dla niego niepojęta rzecz, na co Wrzesień, emigrant z Polski mieszkający od kilkudziesięciu lat w USA, odpowiada, że to dlatego, iż w Polsce nie ma mniejszości. Słowa te dobrze oddają rys polskiego społeczeństwa w latach PRL-u. Pawlak i Kargul nie rozumieją idei rasizmu, dlatego że nie mieli kontaktu z osobami odmiennymi od nich. Zakładam też, że nie wiedzą, iż stosowanie określeń, w których centralną kategorią jest kolor skóry, jest przejawem dyskryminacji. Reżyser filmu podkreślił tutaj przemianę, jaka zaszła między pokoleniem pamiętającym wojnę a tym urodzonym już w PRL-u.

Czarnoskóra bohaterka jest przy tym równie fascynująca dla starszych mężczyzn, jak i dla młodej Ani. Owa fascynacja objawia się jednak w inny sposób. Podczas gdy wnuczka próbuje poznać Shirley, jej zwyczaje i historię, dla Pawlaka — po przełamaniu początkowej niechęci i nieufności — stanowi ona raczej atrakcję. W scenie wspólnej jazdy samochodem senior rodu prosi Shirley, żeby powiedziała „Kościuszko” czy „Pułaski”, a gdy dziewczyna nieudolnie wymawia nazwiska, starszy mężczyzna cieszy się i śmieje się z tego.

Ostatecznie jednak, kiedy Pawlak przekonuje się do Shirley, mówi o niej, używając zwrotu „nasza Shirley” czy „nasza Pawlaczka”. Według Ewy Nowickiej kategorie „swój” i „obcy” wpisują się w poczet najważniejszych kategorii opisu rzeczywistości społecznej. O ich znaczeniu decyduje to, że okazują się w znacznym stopniu naturalne.

Problematyka swojskości i obcości zajmuje ważne miejsce w rozmaitych nurtach myśli socjologicznej, biorących początek z różnych założeń teoretycznych. Wynika to z faktu, że napięcie między swojskością a obcością jest zasadniczym składnikiem procesów rozgrywających się w sferze emocjonalnej, jak i intelektualnej, prowadzących do porządkowania świata społecznego<sup>30</sup>.

W końcu czarnoskóra bohaterka staje się w świadomości początkowo negatywnie do niej nastawionego Pawlaka członkinią „jego świata”.

Fascynacja Stanami Zjednoczonymi, ale także samymi czarnoskórymi osobami przez Polaków została ukazana także w filmie *Miś* (reż. S. Bareja, Polska 1981). W jednej ze scen para bohaterów ogląda w telewizji mecz koszykówki. Na słowa zachwytu nad czarnoskórymi zawodnikami wypowiedane przez kochankę

<sup>30</sup> E. Nowicka, *Swojskość i obcość jako kategorie socjologicznej analizy*, [w:] *Swoi i obcy*, red. E. Nowicka, Warszawa 1990, s. 5.

głównego bohatera odpowiada on: „jak byłem młody, to też byłem Murzynem i grałem w kosza”. Po tym następuje przejście montażowe, a bohater zamienia się w czarnoskórego koszykarza, który popisuje się w pokoju szybkim kozłowaniem piłki. Jak zauważa Jakub Papuczys:

czarne ciało zawodnika nie tylko zostaje powiązane z koszykówką, ale także wywłaszczone z podmiotowości, wywołując erotyczną fascynację i pożądanie. Potwierdza to ujęcie pokazujące dziewczynę Ochódzkiego, dosłownie pożerającą wzrokiem zręczne, silne, wysportowane ciało — czarne. Aby rozwiać wszelkie wątpliwości, scenę kończy dialog, w którym zaraz po zakończeniu stosunku seksualnego Ochódzki mówi z wyraźną rozkoszą: „Tak robiłem, ale potem mi przeszło”. „Murzyn” fascynuje i pozwala na wyobrażeniowe utożsamienie tylko pod względem przyjęcia utrwalonego stereotypu jego siły i seksualnej potencji. Atrakcyjnie jest nim więc tylko „bywać”, nie powinno się zaś nim stać — bo to już jest wyznacznikiem cywilizacyjnej niższości<sup>31</sup>.

Czarnoskóra postać zostaje więc wykorzystana instrumentalnie: białemu bohaterowi pozwala przewyciężyć własne kompleksy poprzez zestawienie się wyłącznie z tymi jej cechami, które odbierane są jako pożądane, a zignorowanie innych, z perspektywy Ochódzkiego całkiem nieistotnych. Egzotyczność czarnego ciała jest przydatna, by dodać pikanterii w sypialni, lecz ostatecznie to tylko maska, którą trzeba odrzucić, by przypadkiem nie zdominowała naszej, polskiej, białej codzienności.

Co ciekawe, aktorem, który wcielił się w „młodego Rysia” w *Misii*, był koszykarz Kent Washington, który w latach 1978–1983 grał w polskich klubach, takich jak Start Lublin czy Zagłębie Sosnowiec<sup>32</sup>. Jego historia zainspirowała twórców *Czarodzieja z Harlemu* (reż. P. Karpiński, Polska 1988), jedynego polskiego filmu, w którym w głównej roli został obsadzony czarnoskóry aktor — Okonu Ubanga Jones. Urodzony w Nigerii, a wychowany w Stanach Zjednoczonych mężczyzna wcielił się w amerykańskiego koszykarza Abrahama Lincolna, który został sprowadzony do Polski przez zespół z Tczewa. Nazwiska zarówno postaci, jak i prawdziwego sportowca odnoszą się do prezydentów USA; w filmie pojawia się jeszcze jedno takie odwołanie — jest nią postać czarnoskórego księdza, Thomasa Jeffersona, którego działacze klubu omyłkowo uznają za swojego nowego zawodnika.

Akcja *Czarodzieja z Harlemu* rozgrywa się pod koniec lat osiemdziesiątych. Bączek, prezes klubu, aby uratować swój zespół przed upadkiem, wyrusza do Stanów Zjednoczonych w celu pozyskania nowego zawodnika. Nie chodzi mu jednak wyłącznie o umiejętności, ponieważ, jak sam mówi, „tylko Murzyn może uratować klub”. Zatrudnia więc Lincolna i wraca z nim do kraju. Czarnoskóry zawodnik szybko zdobywa serca kibiców, a prezes konkurencyjnego klubu podej-

<sup>31</sup> J. Papuczys, *Hej, hej, tu NBA, czyli recepcja amerykańskiego basketu w Polsce*, „Kultura Współczesna — Kulturowe Przedstawienia Sportu” 2017, nr 1 (94), s. 75.

<sup>32</sup> L. Błażyński, *Kent z „Misii” — 170 cm wzrostu i kawał historii polskiej koszykówki*, „Przeгляд Sportowy”, <https://www.przekladSPORTOWY.pl/koszykowka/polska-liga-koszykowki/kent-z-misia-170-cm-wzrostu-i-kawal-historii-polskiej-koszykowki/wfn5yc3> (dostęp: 4.03.2021).

muje nawet próbę porwania sportowca, aby przekonać go do transferu do swojej drużyny. Film wpisuje się w trend, jaki nastał w czasie transformacji ustrojowej, związany z dużym wzrostem zainteresowania koszykówką<sup>33</sup>. Zbiegło się to z pojawieniem się w Polsce transmisji telewizyjnych ligi NBA, które według Jakuba Papuczysa „idealnie wpisywały się w proces bezrefleksyjnego gloryfikowania tego, co zachodnie i dotychczas dla nas niedostępne”<sup>34</sup>. Ich obecność w polskich mediach zrodziła wielu pasjonatów tej wcześniej niecieszącej się nad Wisłą dużą popularnością dyscypliny sportu<sup>35</sup>.

Twórcy wyczuli, że historia o czarnoskórym koszykarzu powinna trafić w gusta widzów. Koszykówka stanowi jednak tylko pretekst do ukazania PRL-owskiej codzienności w przededniu transformacji. Kiedy bohater zjawia się w Polsce, zadziwiają go relikty PRL-u. Abraham to „zarówno magik parkietu, który daje upragnione zwycięstwo swojej drużynie i wzbudza pożądliwe spojrzenia kobiet, jak i nieco naiwny, zagubiony fajtłapa, na którego poza parkietem patrzy się z lekkim pobłażaniem i niegroźną pogardą”<sup>36</sup>. Lincoln okazuje się zabawny przez swoją nieporadność oraz problemy z funkcjonowaniem w niezrozumiałej dla niego rzeczywistości przełomu dekad. Obrzydza go bigos (jedyna potrawa, jaką serwują w barach), ciągle jest oszukiwany i nie potrafi zrozumieć, dlaczego w pewnych miejscach może płacić tylko złotówkami, w innych dolarami, a do zakupu samochodu potrzebny jest mu jeszcze talon. *Czarodziej z Harlemu* to zatem nie tylko obraz przedstawiający egzotycznego, czarnoskórego bohatera, ale też ekranowa rekonstrukcja ówczesnej polskiej rzeczywistości, widzianej oczami kogoś obcego, przedstawiciela zachodniej cywilizacji.

Papuczys pisze o Lincolnie: „O tym, jak bardzo jego postać jest uwikłana w relacje własności, wyższości i symbolicznej władzy, świadczy chociażby bezrefleksyjna dezynwoltura i częstotliwość, z jaką bohaterowie używają w tym filmie słowa »Murzyn«”<sup>37</sup>. „Kto Murzyna ma, u tego Murzyn gra” — decyduje sędzia, zmuszony do interwencji po protestach prezesa drużyny przeciwnej, związanych z tym, że w lidze nie powinni grać obcokrajowcy.

<sup>33</sup> *Czarodziej z Harlemu* co prawda został nakręcony w 1988 roku, jednak jego premiera miała miejsce dopiero dwa lata później. Czasowo zatem cały proces powstawania i dystrybucji filmu zbiegło się z transformacją w Polsce.

<sup>34</sup> J. Papuczys, *op. cit.*, s. 73.

<sup>35</sup> „Rozpoczął się prawdziwy boom na koszykówkę, którą chciano już nie tylko oglądać, ale i w nią jak najwięcej grać, na równi z najpopularniejszą dotąd na podwórkach piłką nożną. Tam, gdzie było betonowe boisko, musiał pojawić się przynajmniej jeden kosz. [...] Na pniu sprzedawały się takie gazetki jak: »MAGIC Basketball« i »Pro Basket«, a prawdziwi fani noszący czapeczki z logo ukochanych drużyn wymieniali się kasetami VHS z nagranyymi meczami” — P. Gajzler, *Ame-rykańska liga, która opanowała Polskę*, Onet.pl, <http://eurosport.onet.pl/koszykowka/nba/amerykanska-liga-ktora-opanowala-polske/6v1vl> (dostęp: 4.03.2021).

<sup>36</sup> J. Papuczys, *op. cit.*, s. 76.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Zatrzymajmy się na chwilę nad uwagą Papuczysa. Samo słowo „Murzyn” budzi obecnie wiele kontrowersji; eksperci mają różne zdania co do jego znaczenia oraz zakresu używania w języku polskim. Należy zaznaczyć, że jest to słowo archaiczne, pochodzące wprost od prasłowiańskiego *murin*, a także od łacińskiego *maurus*, w dosłownym tłumaczeniu „czarny”, używanego w starożytnym Rzymie do określania mieszkańców północnej Afryki<sup>38</sup>. Z czasem jednak w polskiej mowie słowo to zaczęło konotować negatywne znaczenia, służyło do deprecjonowania (poniżania) innych i było narzędziem agresji<sup>39</sup>. Autorzy internetowego *Wielkiego słownika języka polskiego PAN* zwracają uwagę, że współczesne użycie słowa „Murzyn” jest uważane za obraźliwe<sup>40</sup>. Marek Łaziński proponuje dwa rozwiązania: oczyszczenie go ze złych stereotypów albo jego eliminację z języka. Zauważa też jeden z problemów stereotypowej reprezentacji osób czarnoskórych, jakim jest ciągle odnoszenie się do koloru skóry osób innych niż białe<sup>41</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że nie każda rasowa identyfikacja osoby wynika z pobudek rasistowskich. Podobnie ma to miejsce w przypadku słowa „Murzyn”, które nawet do tej pory przez część społeczeństwa polskiego nie jest używane z wrogą intencją, co wynika z wyrobionych przyzwyczajeń językowych. Jeszcze w 2007 roku 80% Polaków uważało, że słowo to nie jest obraźliwe, z czego 12% zaznaczyło, że jest takie tylko czasami<sup>42</sup>. Rozwiązanie tego sporu przyniosła Rada Języka Polskiego, która zatwierdziła opinię Marka Łazińskiego na temat słowa „Murzyn”<sup>43</sup>, według której określenie to jest nacechowane negatywnie i obarczone złymi skojarzeniami. Dlatego też pojawiające się w filmach słowo „Murzyn” należy uznać za obraźliwe, a skierowane w stronę osób czarnoskórych — za przejaw dyskryminacji. Należy też jednak wziąć pod uwagę odmienną perspektywę czasową. *Czarodziej z Harlemu* powstał w okresie, kiedy Polska dopiero otwierała się na Zachód, a słowo to dla większości użytkowników języka polskiego nie miało obraźliwego wydźwięku, choć nadal było w jakimś sensie deprecjonujące, o czym poświadcza ówczesna frazeologia. W języku i kulturze zakorzeniło się wiele związków językowych ze słowem „Murzyn” (lub „murzyn”) wywodzących się z tradycji postkolonialnej, na przykład „ktoś jest sto lat za Murzynami” oznacza bycie zadowolonym w danej dziedzinie; „murzyn zrobił swoje, murzyn może odejść” — używane w opisie sytuacji, gdy ktoś zostaje wykorzystany do wykonania czegoś, a potem

<sup>38</sup> M. Łaziński, *Murzyn zrobił swoje, czy Murzyn musi odejść? Historia i przyszłość słowa Murzyn w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 2007, nr 4, s. 48–49.

<sup>39</sup> M. Ohia-Nowak, *Słowo „Murzyn” jako perlokucyjny akt mowy*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2020, nr 3, s. 195.

<sup>40</sup> *Murzyn*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Źmigrodzki, <https://wsjp.pl> (dostęp: 4.03.2021).

<sup>41</sup> M. Łaziński, *op. cit.*, s. 54–55.

<sup>42</sup> Komunikat z badań Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna percepcja przemocy werbalnej i mowy nienawiści*, Warszawa 2007, s. 14.

<sup>43</sup> Rada Języka Polskiego, *Komunikat w sprawie zatwierdzenia opinii*, [https://rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=featured&Itemid=81](https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=featured&Itemid=81) (dostęp: 13.03.2021).

jest odprawiony lub porzucony; czy „biały murzyn”<sup>44</sup> — określenie człowieka należącego do rasy białej, traktowanego jednak i wykorzystywanego jak niewolnik<sup>45</sup>.

Wróćmy do *Czarodzieja z Harlemu*. Można w nim dostrzec dwa zjawiska. Po pierwsze, wyrażona zostaje tu fascynacja czarnoskórymi osobami, których w Polsce w tamtym okresie nie było wiele, dodatkowo powiększana między innymi przez przekazy medialne z Zachodu. Po drugie, czarnoskórzy bohaterowie są zaszufladkowani, odgrywając najczęściej rolę nowej atrakcji. Patrzy się na nich z góry i traktuje przedmiotowo. W omawianym filmie jedynie Monika dostrzeżę w Lincolnie kogoś więcej niż tylko ciekawostkę z zagranicy.

Analizując obrazy koszykarzy z czasów PRL-u, Papuczys wskazuje pewną ambiwalencję wiążącą się z figurą „Murzyna”<sup>46</sup>. Czarnoskóra osoba w zamkniętym i rasowo homogenicznym polskim społeczeństwie wzbudzała wiele skrajnych emocji, fascynowała, ekscytowała, ale też była lekceważona. Co jednak najważniejsze w odniesieniu do opisywanego tematu:

Jednocześnie była to figura, która niewątpliwie ubarwiała szarą rzeczywistość poprzedniego systemu i wprowadzała do niej powiew egzotyki — co samo w sobie jest uprzedmiotawiające. „Murzyn” był uważany za spektakularną atrakcję, a jego pojawienie się wzbudzało niezdrową sensację<sup>47</sup>.

## Komizm

Realizacje strategii komizmu można zróżnicować ze względu na reprezentowany przez nie typ komizmu, choć — jak zobaczymy później — nierzadko jeden film łączy w sobie różne rodzaje żartów, co skłania do przyjęcia w niniejszym przeglądzie, podobnie jak w przypadku poprzedniej strategii, układu chronologicznego.

W opisywanym wcześniej *Cafe pod Minogą* znaleźć można kilka żartów słownych nawiązujących do koloru skóry Jumbo. Według Danuty Buttler komizm językowy to kategoria, która „zakresem swym obejmuje wszelkie zjawiska grammatyczne i leksykalne zdolne wywołać reakcję komiczną, niezależnie od tego, czy zostaną użyte nieświadomie, spontanicznie, czy też służą temu właśnie celowi”<sup>48</sup>. Komizm słowny łączy się z mechanizmami dyskryminacji rasowej pojawiającymi się w praktykach językowych Polaków, zarówno tymi jawnymi, które otwarcie deprecjonują osoby czarnoskóre, jak i ukrytymi, w zamierzeniu neutralnymi czy nawet pozytywnymi w stosunku do nich.

<sup>44</sup> W roku 1939 powstał polski melodramat zatytułowany *Biały Murzyn*. Związek ten w tamtym czasie nie był traktowany pejoratywnie, obecnie taki tytuł filmu byłby niedopuszczalny. Również w jednej ze scen filmu pojawia się powiedzenie „murzyn zrobił swoje, murzyn może odejść”, wypowiedziane przez głównego bohatera.

<sup>45</sup> Wszystkie hasła za *Wielkim słownikiem języka polskiego PAN*.

<sup>46</sup> J. Papuczys, *op. cit.*, s. 76.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>48</sup> D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 2001, s. 57.



W jednej z pierwszych scen filmu z udziałem Jumbo Aniołek mówi, że jest z niego „leguralny warszawiak, tylko że w kolorze żałobnym”. Odnosi się w tej wypowiedzi do koloru skóry bohatera, ponieważ kolorem żałobnym jest oczywiście czarny. Zresztą samego Jumbo w dalszej części filmu widzimy ubranego właśnie w strój żałobny, gdy w obawie przed Niemcami ukrywa się przez jakiś czas w przebraniu wdowy Emilii Czarnomordzik. Nazwisko w tym przypadku jest neologizmem, który również odwołuje się do koloru skóry bohatera<sup>49</sup>.

Dotyczący czarnoskórych osób komizm postaci ma długą tradycję w krajach o wyższym odsetku populacji o takim kolorze skóry, skąd przedostał się również do kultury polskiej. *Minstrel shows*, których popularność przypada na XIX i początek XX wieku, to przedstawienia teatralne, które wyrosły na gruncie amerykańskiej rozrywki. Ich głównym założeniem było komiczne odtwarzanie stereotypów rasowych na temat osób czarnoskórych — na widowisko składały się wszelkie parodie śpiewów, tańca czy muzyki tejże grupy oraz zabawne scenki rodzajowe. Oczywiście występy skierowane były do białej publiczności. W pierwszych spektaklach w głównych rolach obsadzani byli mężczyźni o białym kolorze skóry, którzy parodiowali czarnoskórych niewolników pomalowani czarną farbą, czyli nosili tak zwany *blackface*. Szkodliwe stereotypy zbudowane na gruncie *minstrel show* odbijały się echem w kulturze popularnej przez dziesiątki lat i pokutują do dziś<sup>50</sup>.

W Polsce świadomość kulturowa w temacie szkodliwości takich stylizacji dopiero jest budowana. Na potwierdzenie wątpliej wiedzy Polaków w tym temacie przytoczę aferę związaną z *blackfacem*, która wybuchła w 2018 roku za sprawą popularnego programu Polsatu *Twoja twarz brzmi znajomo*<sup>51</sup>, w którym celebryci mają za zadanie odtworzyć występ wylosowanego muzyka, włączając w to upodobnienie się doń wyglądem poprzez charakteryzację. Wielokrotnie w historii programu poczerniano twarz uczestników, po tym jak wylosowali czarnoskórego artystę. Jeden z odcinków, w którym Bogumił „Boogie” Romanowski przebrał się za Drake’a, czarnoskórego rapera z Kanady, trafił do dziennikarzy z USA i został tam mocno skrytykowany. Zagraniczne media potępiły zarówno celebrytę, jak i całą ekipę pracującą przy programie za działania rasistowskie. Program ten oczywiście nie ma na celu dyskryminacji osób o odmiennym niż biały kolorze skóry, a *blackface* w naszym kręgu kulturowym jest kompletnie inaczej postrzegany niż w Stanach Zjednoczonych. Jesteśmy narodem z innymi doświadczeniami i to, co

<sup>49</sup> Interesujące i charakterystyczne żarty słowne nawiązujące do koloru skóry czarnoskórych bohaterów pojawiają się również w serialach, takich jak: *13 posterunek*, odc. 35: *Mistrzowie bilar-da*; *Miodowe lata*, odc. 31: *Dzikość serca czy Święta wojna*, odc. 59: *Amulet bogini M’Bongo*.

<sup>50</sup> Więcej na temat historii *minstrel shows* zob. <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> (dostęp: 22.05.2021).

<sup>51</sup> M. Saroń, „*Twoja twarz brzmi znajomo*” obiektem międzynarodowego skandalu. *Polsat wydał oświadczenie*, rmf.fm, <https://www.rmf.fm/magazyn/news,19783,twoja-twarz-brzmi-znajo-mo-obiektem-miedzynarodowego-skandalu-polsat-wydal-oswiadczenie.html> (dostęp: 20.02.2021).

dla przeciętnego Polaka może wydawać się niewinną zabawą, dla Amerykanina będzie obraźliwe. Warto jednak dodać, że włodarze programu nie wyciągnęli żadnych wniosków z tej sytuacji i malowanie twarzy na czarno ma tam nadal miejsce niemal w każdym odcinku.

Opisany incydent w żadnym razie nie jest pierwszym pojawieniem się *blackface*’u w naszym kraju — ma on w polskiej kulturze długą tradycję, także w rodzimej kinematografii, a z jeszcze większą częstotliwością w telewizji<sup>52</sup>. W filmie *Vabank II, czyli riposta* (reż. J. Machulski, Polska 1985) twórcy użyli go, aby stworzyć bezpośrednie odwołanie do hollywoodzkiego *Śpiewaka jazzbandu* (*The Jazz Singer*, reż. A. Crosland, USA 1927). W jednej z najbardziej znanych scen tego filmu Al Jolson występuje przed publicznością ucharakteryzowany na osobę czarnoskórą. Tak samo wygląda scena w drugiej części *Vabank*: na estradzie pojawia się mężczyzna pomalowany czarną farbą, który śpiewa dla zgromadzonej w kawiarni publiczności. Wciela się w niego Jacek Chmielnik, który wykonuje utwór *Jeszcze raz Vabank* (do którego był też autorem słów)<sup>53</sup>.

Poza wykorzystaniem w ramach cytatu *blackface* może też pełnić bardziej komediową funkcję. Tak jest na przykład w nieco wcześniejszym od *Vabanku* serialu *Alternatywy 4* (zrealizowany został w 1983, ale dopiero w 1986 roku wyemitowano go w telewizji)<sup>54</sup>, wyreżyserowanym przez Stanisława Bareję, w którym w czarnoskórego bohatera wcielił się biały aktor, Ryszard Raduszczyński. Po raz pierwszy grana przez niego postać pojawia się w piątym odcinku. Do bloku przy tytułowej ulicy wprowadza się student z Harvardu, który nazywa się Abraham Lincoln. Jest to imię prezydenta Stanów Zjednoczonych, który co prawda nie był czarnoskóry, ale zapisał się w historii Afroamerykanów jako ten, który zniósł niewolnictwo. Lincoln w serialu oprócz pomalowanej twarzy ma także afro — fryzura ta jest często przypisywana osobom czarnoskórym w polskim kinie. Do tego mówi po polsku niezbyt płynnie i z błędami, co jeden z bohaterów podkreśla, mówiąc: „Coś słabo pana wyuczyli na tej filologii”.

Zanim widz ujrzy po raz pierwszy Abrahama, na temat którego wie tylko, że jest to student Harvardu, rozmawiają o nim dwaj inni bohaterowie. Jeden ostrzega drugiego, żeby mieć go na oku, bo „to ciemny typ” — od razu po tych słowach następuje przejście montażowe na twarz Lincolna. Zabieg ten łączy czarnoskórego bohatera z określeniem „ciemny”, które dopiero po pojawieniu się postaci nabiera drugiego znaczenia: z początku odnosi się do niego jako osoby podejranej, szem-

<sup>52</sup> *Blackface* został użyty w kilku polskich serialach komediowych i sitcomach, między innymi w *Miodowych latach*, odc. 94: *List z Nigerii* i *Świecie według Kiepskich*, odc. 88: *Korzenie*.

<sup>53</sup> Muzykę skomponował Henryk Kuźniak.

<sup>54</sup> Choć w niniejszej pracy skupiam się na pełnometrażowych filmach fabularnych, zdecydowałem się poczynić wyjątek dla serialu *Alternatywy 4*, który wyróżnia się na tle innych telewizyjnych produkcji przedstawiających czarnoskórych bohaterów nie tylko relatywnie wczesną datą produkcji — większość spośród pozostałych seriali pochodzi z lat dziewięćdziesiątych i początku XXI wieku (na przykład *Miodowe lata*) — ale też niegasnącą popularnością i statusem dzieła kultowego.

raniej, jednak po sugestywnym cięciu montażowym jasnym się staje, że dotyczy to jego koloru skóry. Jednym z głównych wątków odcinka jest ogłoszenie przez Anioła, gospodarza domu, czynu społecznego w postaci skopania trawnika. Przychodzi tylko Lincoln, który od razu bierze się do pracy, podczas gdy Anioł próbuje sprowadzić resztę lokatorów, aby też pracowali. Każdy jednak się od tego umiejętnie wykręca. W tym czasie Lincoln przekopuje cały trawnik, co Anioł kwituje słowami: „Murzyn zrobił swoje”, parafrazując znane polskie powiedzenie: „murzyn zrobił swoje, murzyn może odejść”, które, tak jak pisałem wcześniej, odnosi się do wykorzystania kogoś. Margaret Ohia stwierdza ponadto, że jest to należąca do jawnych mechanizmów dyskryminacji metafora postkolonialna, konotująca prymitywność i zacofanie czarnoskórych wobec „białej Europy”<sup>55</sup>.

W omówionej scenie skontrastowane jest lenistwo Polaków (kompromitujące ideę czynów społecznych) i pracowitość osób czarnoskórych, choć ukazana zostaje też powszechność ich wykorzystywania. Tym samym utrwalane jest przeświadczenie, że czarnoskóra osoba to niewolnik białych. Tutaj stereotyp ten był dodatkowo wzmacniany harwardzkim wykształceniem bohatera, mimo którego sprawia on wrażenie głupszego i naiwniejszego w porównaniu z białymi postaciami.

Anioł wykorzystuje Lincolna ponownie w kolejnym odcinku, kiedy każe mu umyć schody. Na pytanie, dlaczego nie mogą zrobić tego jego sąsiedzi, gospodarz odpowiada, że dla nich ma dużo mniej odpowiedzialne zadanie. Abraham wykonuje polecenie, ale po skończonej pracy buntuje się raz jeszcze i oskarża Anioła, że żyje z wyzysku „szaro-czarnego ludu”. Dla pozostałych lokatorów bloku przy Alternatywy 4 Abraham był jednak pełnoprawnym członkiem ich społeczności, nie mogło go więc zabraknąć na organizowanym przez serialowych Balcerków weselu. Chociaż przybyli na przyjęcie goście, widząc go, przecierali oczy ze zdumienia, po kilku toastach za nowożeńców szybko zauważali jego uderzające, rodzinne, podobieństwo do panny młodej.

Odniesienia do historii niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych pojawiają się także w dialogu z filmu *Chłopaki nie płaczą* (reż. O. Lubaszenko, Polska 2000). Bolec, jeden z bohaterów, z zafascynowaniem ogląda teledysk grupy czarnoskórych raperów. Mówi, że „moglibyśmy się od czarnych wiele nauczyć” oraz dodaje: „czasami żałuję, że nie urodziłem się czarny”. Fred, grany przez Cezarego Pazurę, zdenerwowany tym zainteresowaniem osobami czarnoskórymi, opowiada Bolcowi o tym, skąd się one wzięły w USA. Mówi mu, że z Afryki do Stanów Zjednoczonych wywożono tylko takich, którzy nie potrafili uciec przed siatką lub byli tak nieużyteczni, że zostali sprzedani przez króla wioski za „paczkę fajek”. Uważa, że Afroamerykanie, którymi fascynuje się Bolec, to potomkowie człowieka, który na własnym podwórku dał się złapać w siatkę. Zjawisko niewolnictwa zostaje potraktowane lekceważąco — w wyniku takiego uproszczenia jest ono marginalizowane i sprowadzone do żartu.

<sup>55</sup> M. Ohia, *op. cit.*, s. 98.

W przywołanych dotąd przykładach przeważały komizm słowny (na przykład *Cafe pod Minogą*) i komizm postaci (na przykład *Alternatywy 4*); w kolejnych filmach, już z naszego wieku, więcej będzie komizmu sytuacyjnego.

*Francuski numer* (reż. R. Wichrowski) z 2006 roku opowiada historię młodej dziewczyny, która udaje się w podróż samochodem do Paryża i zabiera ze sobą czterech nieznajomych, także chcących się dostać do stolicy Francji. Wśród mężczyzn jest Machu (w tej roli Yaya Samake), czarnoskóry student, który zmierza na Sorbonę odebrać stypendium naukowe. Jednym z głównych elementów komediowych filmu jest stosunek innych postaci do niego, w szczególności Stanisława, granego przez Jana Frycza. Postać ta reprezentuje część polskiego społeczeństwa — jest konserwatywnym Polakiem, który pamięta jeszcze czasy PRL-u, typowym rasistą i homofobem, co ujawnia podczas mijania dwóch ulicznych demonstracji. Na widok pierwszej (poparcia dla praw osób LGBT) pyta retorycznie: „czy to jest normalne, żeby chłop z chłopem...?” i kwituje: „jak ktoś chce być homoseksualistą, to niech siedzi w domu, a nie manifestuje po ulicach”. Chwilę później chwali marsz narodowców z hasłami „Polska dla Polaków” i „Czarne pedały”. Kiedy Machu mówi mu, że chyba nie jest zbyt tolerancyjny, bohater się oburza i stwierdza, że jest u siebie, więc może być, jaki chce.

Scena zapoznania dwóch mężczyzn w poczekalni niesie komiczny ładunek, ponieważ Stanisław, który nie wie jeszcze, że następne kilka godzin spędzi razem w podróży z Machu, zaczyna z synem rozmowę o siedzącym obok bohaterze, którego uznaje za niemówiącego po polsku obcokrajowca. „Ja nie mam nic przeciwko czarnym, ale coraz więcej ich u nas”; „Nawet jakbym się sto lat opalał, tak bym nie wyglądał”. Dziwi się, w co Machu jest ubrany, na co odpowiada mu sam zainteresowany, mówiąc, że ma na sobie odświętny strój plemienny. Rozmawiając z osobą czarnoskórą, a w tym wypadku o niej, bohaterowie zakładają z góry, iż ta nie zna języka polskiego, więc kiedy po czasie okazuje się, że Machu rozumie wszystkie skierowane w jego stronę obraźliwe uwagi, są oni mocno zaskoczeni. Jest to częsty motyw nie tylko w filmach, ale również w przestrzeni publicznej. Oprócz tego biali Polacy, zwracając się do czarnoskórych bohaterów, często mówią łamaną polszczyzną i wtrącają słowa z innych języków, na przykład angielskiego czy niemieckiego, lub po prostu zwracają się od razu w obcym języku. Tak zbudowane dialogi pojawiają się głównie w serialach<sup>56</sup>. Uwagę na ten problem zwraca w rozmowie Monika Bobako z „Wysokimi Obcasami”:

Automatyczne zwracanie się do osób o innym kolorze skóry po angielsku zakłada, że czarny nie może być Polakiem. To krzywdzące dla tych, którzy są czarni i są Polakami, bo nieustannie przypomina im o ich obcości, nawet jeśli Polska jest ich ojczyzną i tu się urodzili<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Przykłady takich seriali to: *Święta wojna*, odc. 59: *Amulet bogini M'Bongo czy Miodowe lata*, odc. 94: *List z Nigerii*.

<sup>57</sup> M. Piekarska, *Historia Afropolaków. Jestem zbyt biała na Nigerię, ale zbyt czarna na Polskę*, „Wysokie Obcasy Extra” 2020, nr 3 (94), <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/7,152731,25833958,wiadomo-polak-musi-byc-bialy-otoz-wcale-nie-musi.html> (dostęp: 14.03.2021).

Powróćmy do opisywanej sceny z *Francuskiego numeru*. Kilka sekund później, gdy czarnoskóry bohater wychodzi do toalety, Stanisław zaczyna wyrażać się o nim w rasistowski sposób. Określa go jako brudnego i śmierdzącego, zaniża jego możliwości intelektualne oraz powtarza szkodliwe stereotypy, na przykład przeświadczenie, że czarnoskórzy są dilerami narkotyków<sup>58</sup>. Śmieszyć ma w tym wypadku kontrast: bohater w jednej chwili zarzeka się, że nie jest uprzedzony („Ja nie mam nic przeciwko czarnym”), w następnej zaś wypluwa z siebie serię kliszowych sądów pod adresem dopiero co poznanego człowieka. Komiczna jest tu więc sama sytuacja — kolor skóry bohatera to jej istotny komponent, ale to nie on stanowi przedmiot żartu.

Inną sceną o komediowym wydźwięku jest spotkanie grupki podróżnych z ubranymi w dresy i szaliki klubu kibicami piłkarskimi (kibolami), którzy nieprzychylnie spoglądają na czarnoskórego bohatera. Jeden z nich pyta: „Co ten czarnuch robi na rewirze?”, po czym dodaje: „Oddawać bambusa”, na co Stanisław odpowiada: „Nie oddamy, to nasz bambus”. W scenie tej absurdalnie brzmi próba obrony Machu przed napastnikami, ponieważ broniąc go, Stanisław jednocześnie go obraża. Komizm, zbliżający się tu do karykatury, ponownie wynika więc z tego, jak o czarnoskórym bohaterze rozmawiają inni. Odpowiedź postaci granej przez Frycza, w której używa słowa „bambus”, ma negatywne konotacje. Dodatkowo Machu w tej scenie jest traktowany jak własność, nie zostaje dopuszczony do głosu. Niebezpieczną sytuację z kibicami łagodzi syn Stanisława, który oświadcza, że Machu to rozgrywający Znicza Pruszków — Scott Wilson. Kibole po chwili zastanowienia decydują się w to uwierzyć, po czym jeden prosi go o autograf, a drugi, przybijając z nim piątkę, mówi: „Scott, dla mnie to ty biały jesteś”. Sportretowano tu środowisko polskich kibiców, którzy często wykazują rasistowskie zachowania w czasie rozgrywek. Najbardziej rozpowszechnione formy dyskryminacji rasowej na stadionach piłkarskich są skierowane właśnie w stronę czarnoskórych piłkarzy<sup>59</sup>. Zachowania te to przede wszystkim naśladownictwo przez niektórych kibiców odgłosów wydawanych przez małpy, gdy do piłki dochodzą czarnoskórzy piłkarze, czy rzucanie w nich bananami. Niekiedy są to także rasistowskie przyśpiewki i transparenty z wymownymi napisami<sup>60</sup>. We *Francuskim numerze* zachowania te zostają wyniesione przez kiboli poza stadion i stosowane również w codziennych sytuacjach.

Bardzo interesujący przykład komizmu sytuacyjnego występuje również w filmie *Jan z drzewa* (reż. Ł. Kasprzykowski, Polska 2008) z epizodyczną rolą Bria-

<sup>58</sup> Kilka cytatów pochodzących z tej sceny: „Słyszałeś Murzyna? W Polsce kradną? A w Afryce nie?”; „Ty czujesz, jaki ma specyficzny zapach?”; „Bo Murzyn to Murzyn. Pierwszy do narkotyków”; „My do pracy, a on ma mieć stypendium?”.

<sup>59</sup> R. Włoch, *Raport dotyczący wybranych przejawów dyskryminacji (rasizm, antysemityzm, ksenofobia i homofobia) w polskim sporcie ze szczególnym uwzględnieniem środowiska kibiców sportowych*, Warszawa 2014, *passim*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 30.



na Scotta<sup>61</sup>, wcielającego się w postać Muzhaliego. Bohater przychodzi do psychiatry z konwulsjami spowodowanymi lekami na depresję i mówi, że leczy się, bo „czuje się czarny”. Ilekroć przechodzi obok kamienicy, sąsiedzi oblewają go wodą. Doktor daje mu numer do znajomego policjanta, do którego ma zadzwonić z tym problemem. Za wizytę chce 80 złotych, a Muzhali ma tylko 100 w jednym banknocie; lekarz przyjmuje zapłatę, nie wydając reszty. Gdy bohater wychodzi od doktora, jego żona przez przypadek oblewa go wodą z węża, co bohater odbiera jako kolejny atak.

Scena nawiązuje do stereotypowego i obraźliwego postrzegania czarnoskórych osób jako brudnych i takich, którym po umyciu może zmienić się kolor skóry. Takie przekonanie jest obecne w polskiej kulturze od dziesiątek lat, a zostało zainicjowane w bardzo znanym wierszu Juliana Tuwima zatytułowanym *Bambo* — czarnoskóry chłopiec unika kąpieli, ponieważ „się boi, że się wybieli”<sup>62</sup>. Należy dodać, że wiersz ten znalazł się w *Elementarzu* Mariana Falskiego<sup>63</sup>, podręczniku do nauki czytania i pisania dla dzieci we wczesnym wieku szkolnym, na którym wychowały się miliony Polaków. Jego pierwsze wydanie ukazało się w 1910 roku. W Polsce brakowało wcześniej jednolitego podręcznika dla klas pierwszych szkoły podstawowej. Przez następne ponad 70 lat wiele roczników uczyło się na nim mimo zmieniających się warunków społecznych, politycznych i ekonomicznych. *Elementarz* przestał być zalecany przez ministerstwo edukacji dopiero na początku lat osiemdziesiątych<sup>64</sup>. Był najdłużej funkcjonującym elementarzem na świecie. Dla większości wychowanych w PRL-u Polaków stanowił zatem pierwszą książkę, z której czerpali wiedzę o świecie. W związku z tym bardzo prawdopodobne jest, że wiersz Tuwima był pierwszym obrazem czarnoskórych osób, z którym dane było im się zetknąć.

Pomijając omówione wcześniej kwestie związane ze słownictwem, należy zaznaczyć, że wiersz Tuwima utrwała szkodliwe stereotypy i krzywdząco przery-

<sup>61</sup> Polski dziennikarz oraz osobowość telewizyjna i radiowa pochodzenia gujańskiego. Do Polski przyjechał, mając 24 lata, by rozpocząć tu studia. Ukończył dziennikarstwo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Związany przez lata z RMF FM, współpracował także z telewizją Polsat, TVN i TVP, gdzie współtworzył i prowadził kilka programów, między innymi *Etniczne klimaty* o mniejszościach narodowych w Polsce. Oprócz *Jana z drzewa* wystąpił w *Lejdis* oraz *Czarodzieju z Harlemu*, gdzie wcielił się w postać pastora Jeffersona. Ma na koncie także gościnne występy w serialach *Rodzina zastępcza* i *Ekipa*.

<sup>62</sup> J. Tuwim, *Bambo*, [w:] M. Falski, *Elementarz*, Warszawa 2003, s. 161 (wydanie to jest reprintem edycji z roku 1971). Pierwodruk utworu Tuwima ukazał się na łamach „Wiadomości Literackich” 3 lutego 1935 roku.

<sup>63</sup> M. Falski, *op. cit.* Pierwsze wydanie elementarza Falskiego ukazało się w roku 1910 pod tytułem *Nauka czytania i pisania dla dzieci*. Tekst uzupełniały ilustracje autorstwa Jana Rembowskiiego. Więcej na temat historii *Elementarza* Falskiego zob. R. Wroczyński, *Elementarze i projekty reformy nauczania początkowego*, [w:] *idem, Marian Falski i reformy szkolne w Rzeczypospolitej*, Warszawa 1988, s. 251–268.

<sup>64</sup> P. Kowolik, *Marian Falski — twórca elementarza polskiego*, „Nauczyciel i Szkoła” 2000, nr 1 (8), s. 104–112.



sowuje różnice kulturowe między Europejczykami a Afrykańczykami. Trzeba też jednak dodać, że autor piszący *Bambo* w 1935 roku z pewnością nie miał na celu dyskryminacji osób czarnoskórych. Jego przekaz był w zamierzeniu pozytywny: Bambo zostaje wszakże ukazany jako „dobry koleżka”. Dodatkowo w ostatnim zdaniu wiersza został wyrażony żal, że chłopiec nie chodzi do szkoły w Polsce. Jak jednak zauważa w swoim felietonie Hanna Frejłak, próba zmniejszenia dystansu między czarnoskórymi a białymi się nie udaje. Kiedy chłopiec sprzeciwia się mamie, ucieka na drzewo niczym małpa; do tego boi się, że mydło podczas kąpieli „zmyje” kolor jego skóry<sup>65</sup>. W wierszu Tuwima następuje mechanizm egzotyzowania. Dziecko o czarnym kolorze skóry utożsamiane jest z dzikusem, który boi się wody, a nawet mleka ze względu na jego biały kolor. Tak też postrzegane były osoby czarnoskóre przez czytelników *Elementarza* Falskiego. Co istotne, dzieci przyjmowały zapisany w książce wierszyk bezkrytycznie. Jak wskazuje Ohia: „Postawy wobec osób ciemnoskórych pochodzenia afrykańskiego [...] tworzone są na podstawie elementarnych mechanizmów poznawczych uruchamianych we wczesnej edukacji”<sup>66</sup>. Od najmłodszych lat Polacy postrzegali więc osoby czarnoskóre w sposób stereotypowy, co prawda nie żywiąc przy tym do nich niechęci, jednak ta mogła się wykształcić później.

Ostatnim tytułem, który chciałbym przywołać w odniesieniu do komizmu, jest komedia romantyczna *Wojna żeńsko-męska* (reż. Ł. Palkowski, Polska 2011), w której epizodyczną rolę odegrał czarnoskóry aktor Aki Jones. Wcielił się on w postać mężczyzny poznanego przez główną bohaterkę w klubie, który wraz z nią udaje się do jej domu, wyłącznie w celu odbycia stosunku. Sama scena żartobliwie przedstawia sytuację między kobietą i mężczyzną, ale traktuje też w stereotypowy sposób fizjonomię czarnoskórych mężczyzn. Bohaterka rzuca w zaproszonego gościa paczką prezerwatyw, na którą następuje zbliżenie. Jest na niej napis XXXL, odnoszący się do rozmiaru. Na to łamaną polszczyzną bohater wypowiada słowa: „Jestem czarny, czekolada”. Ładunek komiczny zawiera się tu w użyciu słowa „czekolada” do opisanego własnego koloru skóry przez czarnoskórego mężczyznę. Puentą erotycznej fantazji jest tu ukazany po cięciu montażowym wybuch budynku, metaforycznie reprezentujący kulminację stosunku postaci. Rano bohaterka wstaje już sama, zatem była to znajomość tylko na jedną noc. Czarnoskóry bohater zostaje tu sprowadzony do obiektu seksualnego i przy tym ukazany mocno stereotypowo, podobnie jak w *Misii*.

<sup>65</sup> H. Frejłak, *Rasizm, którym oddychamy*, <https://magazynkontakt.pl/rasizm-ktorym-oddychamy/> (dostęp: 14.03.2021). Zob. też M. Moskalewicz, „Murzynek Bambo — czarny, wesoly...”. *Próba postkolonialnej interpretacji tekstu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 259–270 oraz A. Kalin, *Poprawność polityczna Murzynka Bambo i małpki Fiki-Miki (wariacje języka teorii w badaniach postkolonialnych — studium przypadków)*, „Literaturoznawstwo. Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2012/2013, nr 1–2, s. 73–94.

<sup>66</sup> M. Ohia, *op. cit.*, s. 93.

Ukazany w przywołanych przykładach humor jest zazwyczaj niskich lotów, bardzo prosty, nierzadko wręcz prymitywny. Wynika to z tego, że opisane filmy komediowe i serial są adresowane do masowego odbiorcy, więc ich przekaz dostosowuje się do tego, jak osoby czarnoskóre są odbierane przez ogół społeczeństwa. Twórcy operują różnymi rozpowszechnionymi stereotypami kulturowymi, budując w ten sposób negatywny i prześmiewczy obraz osób czarnoskórych. Sprowadzenie Innego do żartu pozwala go oswoić, dzięki czemu tak dobrze się sprawdza w kinie popularnym — publiczność nie musi konfrontować się z trudnymi problemami społecznymi czy dokonywać autorefleksji, otrzymując zamiast tego dawkę prostej rozrywki, twórcom zaś taka strategia pozwala łatwo stworzyć atrakcyjny i dochodowy produkt. To, w jaki sposób żartujemy, świadczy o tym, że jako Polacy mamy lekceważący i pogardliwy stosunek do osób czarnoskórych. Prymitywne żarty, charakterystyczne dla rodzimej, filmowej kultury popularnej, dobitnie tego dowodzą.

## Zakończenie

Projektowanie obrazu osób czarnoskórych w rodzimej kinematografii zmieniło się w czasie, tak samo jak stosunek polskiego społeczeństwa do nich. Na podstawie omówionych przykładów można dostrzec pewną ewolucję ukazywania tego wizerunku. Zaraz po drugiej wojnie światowej osoby te były przedstawiane w kinie w sposób „łagodny” i „famiłarny”. W *Cafe pod Minogą* za subtelnym humorem kryło się ogólne przesłanie, iż Jumbo też jest pełnowartościowym warszawiakiem. W *Kochaj albo rzuć* obraz czarnoskórych bohaterów odbiegał już nieco od tak przyjaznej wymowy, ale nadal był to obraz zeufemizowany: Pawlak nie wykazywał się agresją wobec innych, obcych; ostatecznie czarnoskóre osoby były mu obojętne. Z upływem czasu widać, że ukazywano je coraz bardziej krytycznie, a nawet agresywnie. Trend ten szczególnie objawia się w kinie XXI wieku, chociaż pierwsze jego symptomy ujawniły się już w okresie transformacji po roku 1989. Obraz osób czarnoskórych stawał się wówczas bardziej cierpki i jadowity, budował negatywny wobec nich stosunek, był mocno obraźliwy, podszyty rasizmem czy nacjonalizmem.

Wynika to być może z tego, że przez lata do odbiorców docierał określony wizerunek czarnoskórych osób, kształtowany przez media, szkołę i najbliższe otoczenie. W przypadku młodzieży i dzieci rasizm i ksenofobia to postawy nabywane często bezwiednie w toku socjalizacji, w efekcie wpływu społecznego. Pejoratywne skojarzenia dotyczące rasy mogą być skutkiem obserwacji wzorców osobowych, a następnie ich wzmacniania przez innych<sup>67</sup> — dzieci naśladują za-

<sup>67</sup> A. Bulandra, J. Kościółek, *Mowa nienawiści w stosunku do mniejszości rasowych, narodowych i etnicznych*, [w:] *eidem*, *Przeciwdziałanie mowie nienawiści. Podręcznik dla środowiska politycznego*, Kraków 2016, s. 82.

chowania swoich rodziców i innych osób uznawanych za autorytety, na przykład w szkole. Podręcznik Falskiego i wiersz o „Murzynku Bambo”, a także późniejsza lektura *W pustyni i w puszczy* przyczyniały się do masowego propagowania i utrwalania owych stereotypów. Sienkiewicz w swojej powieści tworzy pogardliwy obraz czarnoskórych Afrykanów jako rasy infantylnej, prostodusznej i niezbyt inteligentnej. Kali okazuje się pomocny i przyjazny dla dzieci z Polski, a nawet ratuje je z opresji, ale jego literacka kreacja stawia go w świetle „bohaterskiego głupka”.

Poza szkołą opiniotwórczy charakter miały również postkolonialne przekazy rozpowszechniane głównie przez media. Czarnoskórych mieszkańców Afryki ukazywano zazwyczaj jako głodujące dzieci lub niewolników. Obrazy te spopularyzowały w dużej mierze znane filmy i seriale pojawiające się w polskiej telewizji, adresowane do masowego odbiorcy, na przykład serial *Północ-Południe* (*North and South*, prod. D.L. Wolper, USA 1985–1994), osadzony w czasach wojny secesyjnej w USA, mający co prawda wymowę antyrasistowską, ale przedstawiający czarnoskórych bohaterów jako wykorzystywanych i zniewolonych<sup>68</sup>. Rzecz jasna oddawały one realia epoki, do której nawiązywały, ale jednocześnie w Polsce, w której nie było wielu innych źródeł wiedzy na temat osób czarnoskórych, stanowiły często jedno z niewielu wyobrażeń, które zostawało w pamięci Polaków. Ponadto rozrywek w czasach PRL-u nie było dużo, dlatego też wspólne oglądanie filmów i seriali było swego rodzaju rytuałem. Przed ekranem telewizora o danej godzinie często zbierała się nie tylko cała rodzina, ale także bliżsi i dalsi sąsiedzi.

To, co można zaobserwować na przełomie tysiącleci i obecnie, jest efektem wymienionych czynników. Znacząca część Polaków, w dużej mierze kształtująca opinię publiczną, wychowywała się w czasach PRL-u, kiedy to osoby czarnoskóre były odbierane w sposób dyskryminujący. Wówczas ukształtowali swój światopogląd i nie mając wielu możliwości bezpośrednich kontaktów z osobami czarnoskórymi, nie zmienili go do dzisiaj. Nie ułatwił im tego również kontakt ze światem mediów i sztuki, w tym filmowej, ponieważ zawarte w nich piętnujące lub ambiwalentne wizerunki tych osób gruntowały jedynie krzywdzące stereotypy. Wszechobecne w tekstach kultury schematy wrastają w język i w potoczne sposoby postrzegania świata, przez co tak łatwo bezrefleksyjnie je powielać<sup>69</sup>. To właśnie z owego mechanizmu powielania pewnych schematów wynikają określone przeze mnie dwie strategie ukazywania czarnoskórych postaci w polskim kinie popularnym. Rzeczywistość społeczna wpływa na sposób kształtowania postaci w filmach i odwrotnie — schematy ze świata filmu przenikają do rzeczywistości. Według Marcina Deutschmanna zjawiska rasistowskie wzrosły na początku

<sup>68</sup> W tym kontekście warto też wspomnieć filmy *Chata wuja Toma* (reż. S. Lathan, USA 1987) czy *Przemięło z wiatrem* (reż. V. Fleming, USA 1939).

<sup>69</sup> To obserwacja Moniki Bobako. Por. M. Piekarska, *op. cit.*

XXI wieku w Polsce na skutek zwiększenia się liczby obcokrajowców<sup>70</sup>. Czynniki wpływających na taki stan rzeczy jest jednak więcej, a rasistowskie treści w kinie są jednym z nich.

## Bibliografia

### Opracowania

- Bilewicz M. *et al.*, *Mowa nienawiści. Raport z badań sondażowych*, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2014.
- Bokszański Z., *Stereotyp a kultura*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997.
- Bosomtwe O.M., *Czarna perła: kino popularne między kolonializmem a nowoczesnością*, „Kultura Popularna” 2016, nr 1 (47), s. 146–158.
- Bulandra A., Kościółek J., *Mowa nienawiści w stosunku do mniejszości rasowych, narodowych i etnicznych*, [w:] *eidem, Przeciwdziałanie mowie nienawiści. Podręcznik dla środowiska politycznego*, Stowarzyszenie Interkulturalni PL–Fundacja Dialog-Pheniben, Kraków 2016, s. 78–89.
- Buttler D., *Polski dowcip językowy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Centrum Badania Opinii Społecznej, *Społeczna percepcja przemocy werbalnej i mowy nienawiści*, Centrum Badania Opinii Społecznej, Warszawa 2007.
- Deutschmann M., *Rasizm w Polsce w kontekście problemów migracyjnych. Próba diagnozy*, „Studia Krytyczne” 2017, nr 4, s. 71–85.
- Diouf M., *Afryka w Warszawie*, [w:] *Afryka w Warszawie, dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Fundacja „Afryka Inaczej”, Warszawa 2010, s. 11–12.
- Dziemidok B., *O głównych formach komizmu*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 57–91.
- Główny Urząd Statystyczny, *Raport z wyników. Narodowy Spis Powszechny Ludności i Mieszkań 2011*, Zakład Wydawnictw Statystycznych, Warszawa 2012.
- Kalin A., *Poprawność polityczna Murzynka Bambo i małpki Fiki-Miki (wariacje języka teorii w badaniach postkolonialnych — studium przypadków)*, „Literaturoznawstwo. Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2012/2013, nr 1–2, s. 73–94.
- Kienzler I., *Bodo i jego burzliwe romanse*, Bellona, Warszawa 2016.
- Komizm*, [hasło w:] *Słownik wiedzy o kulturze*, red. W. Antosik, Arkady, Warszawa 2009, s. 295–297.
- Koss-Goryszewska M., *Testy dyskryminacyjne. Charakterystyka techniki i zastosowanie w wybranych krajach*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2010.
- Kowolik P., *Marian Falski — twórca elementarza polskiego*, „Nauczyciel i Szkoła” 2000, nr 1 (8), s. 104–112.
- Kubiacyk F., *Rasizm: Otwarta rana (post)kolonialna. Exempla piłkarskie*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 10, s. 195–230.
- Lalek M., *Egzotyzm w literaturze*, „Biuletyn Polonistyczny” 31, 1988, nr 5 (111), s. 65–72.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Łaziński M., *Jeszcze o słowie „Murzyn” i o stereotypach. Po lekturze artykułu Margaret Ohii „Mechanizmy dyskryminacji rasowej w systemie języka polskiego”*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 5, s. 127–142.
- Łaziński M., *Murzyn zrobił swoje, czy Murzyn musi odejść? Historia i przyszłość słowa Murzyn w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 2007, nr 4, s. 47–56.

<sup>70</sup> M. Deutschmann, *Rasizm w Polsce w kontekście problemów migracyjnych. Próba diagnozy*, „Studia Krytyczne” 2017, nr 4, s. 75.

- Moskalewicz M., „Murzynek Bambo — czarny, wesoły...”. *Próba postkolonialnej interpretacji tekstu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 259–270.
- Nowicka E., *Swojskość i obcość jako kategorie socjologicznej analizy*, [w:] *Swoi i obcy*, red. E. Nowicka, Uniwersytet Warszawski, Instytut Socjologii, Warszawa 1990, s. 5–53.
- Ohia M., *Mechanizmy dyskryminacji rasowej w systemie języka polskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 5, s. 93–105.
- Ohia-Nowak M., *Słowo „Murzyn” jako perlokucyjny akt mowy*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2020, nr 3, s. 195–212.
- Pankowski R., *Rasizm a kultura popularna*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006.
- Papuczys J., *Hej, hej, tu NBA, czyli recepcja amerykańskiego basketu w Polsce*, „Kultura Współczesna — Kulturowe Przedstawienia Sportu” 2017, nr 1 (94), s. 75.
- Stoff A., *Egzotyka, egzotyzm, egzotyčność. Próba rozgraniczenia pojęć*, [w:] *Egzotyzm w literaturze*, red. E. Kuźma, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1990, s. 7–25.
- Średziński P., *Afryka i jej mieszkańcy w polskich mediach. Raport z monitoringu polskich mediów*, Fundacja „Afryka Inaczej”, Warszawa 2016.
- Średziński P., *Co się stało z Mokpokpo Dravi?*, [w:] *Afryka w Warszawie, dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Fundacja „Afryka Inaczej”, Warszawa 2010, s. 171–176.
- Średziński P., *General, szoferak, bohater — czarni warszawiacy w powieściach Gąsiorowskiego i „Wiecha”*, [w:] *Afryka w Warszawie, dzieje afrykańskiej diaspory nad Wisłą*, red. P. Średziński, M. Diouf, Fundacja „Afryka Inaczej”, Warszawa 2010, s. 153–170.
- Tuwim J., *Bambo*, [w:] M. Falski, *Elementarz*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2003, s. 161.
- Włoch R., *Raport dotyczący wybranych przejawów dyskryminacji (rasizm, antysemityzm, ksenofobia i homofobia) w polskim sporcie ze szczególnym uwzględnieniem środowiska kibiców sportowych*, Ministerstwo Sportu i Turystyki, Warszawa 2014.
- Wrocławski R., *Elementarze i projekty reformy nauczania początkowego*, [w:] *idem, Marian Falski i reformy szkolne w Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 251–268.

## Źródła internetowe

- Błażyński L., *Kent z „Misia” — 170 cm wzrostu i kawał historii polskiej koszykówki*, „Przegląd Sportowy”, <https://www.przegladSPORTOWY.pl/koszykowka/polska-liga-koszykowki/kent-z-misia-170-cm-wzrostu-i-kawal-historii-polskiej-koszykowki/wfn5yc3>.
- Frejtlak H., *Rasizm, którym oddychamy*, „Magazyn Kontakt”, <https://magazynkontakt.pl/rasizm-ktorym-oddychamy/>
- Gajzler P., *Amerykańska liga, która opanowała Polskę*, Onet.pl, <http://eurosport.onet.pl/koszykowka/nba/amerykanska-liga-ktora-opanowala-polske/6v1vl>.
- Minstrel shows*, Britannica.com, <https://www.britannica.com/art/minstrel-show>.
- Murzyn*, [hasło w:] *Wielki słownik języka polskiego PAN*, red. P. Źmigrodzki, <https://wsjp.pl>.
- Piekarska M., *Historia Afropolaków. Jestem zbyt biała na Nigerię, ale zbyt czarna na Polskę*, „Wysokie Obcasy Extra” 2020, nr 3 (94), <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25833958,wiadomo-polak-musi-byc-bialy-otoz-wcale-nie-musi.html>.
- Rada Języka Polskiego, *Komunikat w sprawie zatwierdzenia opinii*, [https://rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=featured&Itemid=81](https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=featured&Itemid=81).
- Saroń M., *„Twoja twarz brzmi znajomo” obiektem międzynarodowego skandalu. Polsat wydal oświadczenie*, rmf.fm, <https://www.rmf.fm/magazyn/news,19783,twoja-twarz-brzmi-znajomo-obiektem-miedzynarodowego-skandalu-polsat-wydal-oswiadczenie.html>.

## Filmografia

- Alternatywy 4* (serial), reż. S. Bareja, Polska 1983.  
*Cafe pod Minogą*, reż. B. Brok, Polska 1959.  
*Chłopaki nie płaczą*, reż. O. Lubaszenko, Polska 2000.  
*Czarna perła*, reż. M. Waszyński, Polska 1934.  
*Czarodziej z Harlemu*, reż. P. Karpiński, Polska 1988.  
*Francuski numer*, reż. R. Wichrowski, Polska 2006.  
*Jan z drzewa*, reż. Ł. Kasprzykowski, Polska 2008.  
*Kochaj albo rzuć*, reż. S. Chęciński, Polska 1977.  
*Miś*, reż. S. Bareja, Polska 1981.  
*Śpiewak jazzbandu* (*The Jazz Singer*), reż. A. Crosland, USA 1927.  
*Vabank II, czyli riposta*, reż. J. Machulski, Polska 1985.  
*Wojna żeńsko-męska*, reż. Ł. Palkowski, Polska 2011.

## The Images of Black Characters in the Polish Popular Cinema

### Summary

The purpose of this paper is to describe the ways in which the image of black characters is constructed in Polish-produced films. The text also seeks to demonstrate that in numerous cases, the method of depicting representatives of the described group is racist in its nature. The introduction presents the social and cultural perception of black people in Poland. The next part of the study analyzes individual film examples in which the creators portrayed black characters using one of the two dominants identified by the research: exoticism or comedy. By showing various images in a chronological order, the text emphasizes how the perception of black people has changed in Polish society.