



Studia  
Filmoznawcze  
44  
Wrocław 2023

**Karolina Gierszewska**

ORCID: 0000-0002-1497-5576

Uniwersytet Wrocławski

## **KIM JEST CZARNA PROFESJONALISTKA? WIZERUNKI AFROAMERYKANEK W SERIALACH SHONDALAND JAKO PROJEKT SPOŁECZNY**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.8>

Shonda Rhimes to postać doskonale rozpoznawalna wśród osób związanych z amerykańską telewizją *prime-time*. Produkowane przez nią seriale gromadzą licznych odbiorców przed telewizorami na całym świecie. Jednocześnie Rhimes należy do tych showrunnerek, które sprawują całkowitą kontrolę nad wykreowanymi serialami, mimo że nie zawsze biorą udział w procesie realizacji. Spośród niemal 400 odcinków *Chirurgów*, swojej flagowej produkcji, Rhimes jest autorką scenariuszy do zaledwie 27, z których większość przypada na początkowe lata emisji. Mimo to jej nazwisko nadal widnieje w czołówce serialu, a wyciszenie muzyki i zaciemnienie tła dodatkowo zwracają uwagę na „kreatorkę” serialu. Rhimes jest również showrunnerką serialu *Skandal*, w którym pełni także funkcję producentki wykonawczej. Choć nie jest autorką scenariusza żadnego z odcinków, to ma wpływ na to, jak przebiega realizacja całości. Wyjątkowym poniekąd przypadkiem w omawianym w niniejszej pracy wycinku twórczości Rhimes jest serial *Sposób na morderstwo*. Jak wynika z wywiadu przeprowadzonego przez kanał Universal TV, mimo oddania roli showrunnera w inne ręce, nadal miała ona bardzo duży wpływ na produkcję serialu — to ona zdecydowała o obsadzeniu Violi Davis w głównej roli<sup>1</sup>. Wszystkie wymienione seriale łączy charakterystyczny sposób przedstawienia czarnych postaci kobiecych, a pozostający w emisji od 2005 roku *Chirurgdzy* pozwalają za-

<sup>1</sup> S. Rhimes [UniversalTV], *How To Get Away With Murder | Shonda Rhimes*, <https://www.youtube.com/watch?v=VNZfOMdesW0> (dostęp: 14.08.2019).

uważyć, że wizerunek ten podlegał wyraźnym przemianom. O ile Rhimes nie zmuszała swoich bohaterek do walki o każdą minutę obecności na ekranie, o tyle pod wpływem przemian społecznych i politycznych zachodzących we współczesnych Stanach Zjednoczonych głos pewnej części czarnych kobiet zyskiwał zupełnie nowe brzmienie. Ponadto Rhimes sama miała specyficzne dla czarnej kobiety doświadczenie — awansu społecznego, do którego doszła, odnosząc sukcesy w mało sprzyjającym środowisku telewizyjnym Los Angeles. Zarówno ona, jak i jej bohaterki reprezentują stereotyp czarnej profesjonalistki, który do tej pory nie miał szansy zostać tak szeroko przedstawiony w kulturze popularnej.

## BLACK ARTS MOVEMENT

Strategie twórcze, które w swoich serialach wykorzystuje Shonda Rhimes, współbrzmia z tymi, które od drugiej połowy XX wieku do dzisiaj wypracowuje krytyczna teoria czarnego feminizmu. Nawet jeśli trudno dopatrzeć się między nimi intelektualnego pokrewieństwa czy intencjonalnych nawiązań, to analizując wizerunki czarnoskórych kobiet kreowane przez showrunnerkę, należy wziąć pod uwagę opisane już w literaturze figury afroamerykańskich bohaterek. Aby wiernie oddać genezę specyficznego postrzegania i przedstawiania czarnych kobiet w kulturze amerykańskiej, warto przyjrzeć się okolicznościom, z których wynika potrzeba takiego, a nie innego sposobu przedstawienia tych konkretnych postaci. W tym celu należy sięgnąć zarówno do formacji Black Arts Movement, jak i historii oraz sposobów działania radykalnych grup działających na rzecz zmiany statusu społecznego Afroamerykanów.

Jak podaje Jerzy Kamionowski, literaturoznawca specjalizujący się w poezji afroamerykańskiej, Black Arts Movement został zapoczątkowany w roku 1965<sup>2</sup> i już u swego zarania był blisko związany z koncepcją Black Power<sup>3</sup>. Miała ona

<sup>2</sup> J. Kamionowski, *Głosy z „dzikiej strefy”. Rewolucja, prywatność i feminizm w twórczości poetek pokolenia Ruchu Czarnej Sztuki: Soni Sanchez, Nikki Giovanni i Audre Lorde*, Białystok 2011, s. 31.

<sup>3</sup> Należy przy tym zauważyć, że Black Power od zaistnienia rozumiane było w dwojaki sposób. W pierwotnym znaczeniu, ukutym przez Stokelya Carmichaela (późniejszego Kwame Ture) i Charlesa V. Hamiltona, termin „Black Power” był postulatem politycznym. Oznaczał proces świadomego dążenia do kulturowej redefinicji Afroamerykanów jako wspólnoty politycznej za pomocą wielokierunkowych działań, mających na celu usunięcie białej kultury jako punktu pozytywnego odniesienia oraz nadanie Afroamerykanom podmiotowości politycznej i społecznej sprawczości. Na poziomie świadomości społecznej miało to się odbywać z jednej strony przez dowartościowanie „afrykańskości” i jej dziedzictwa oraz swoistości kulturowej Afroamerykanów, z drugiej zaś kwestionowanie legitymizacji aksjologicznej amerykańskiego systemu społecznego jako zakorzenionego w strukturalnym rasizmie. Pragmatyka ruchu obejmowała z kolei: 1. polityczne uświadomienie i aktywizację mas; 2. tworzenie instytucjonalnej i gospodarczej bazy do ugruntowania materialnej podstawy ruchu;

bezpośrednio oddziaływać na społeczność Afroamerykanów poprzez nawiązania do ich potrzeb i aspiracji, a jedną z najważniejszych form, z których obficie czerpali twórcy i twórczynie literatury afroamerykańskiej, jest czarna estetyka. Podobnie jak w wielu innych nurtach twórczości również w literaturze czarna estetyka miała być przede wszystkim nosicielką „czarnej tożsamości”. Ze względu na bliskie związki twórców z ruchami na rzecz praw obywatelskich czarna estetyka miała też swój wymiar polityczny, zaczęła funkcjonować jako element walki o całkowitą emancypację polityczną, ekonomiczną, społeczną i kulturową. Nurt ten charakteryzował się wyraźnym odejściem od hegemonii białej krytyki na dwa sposoby: przez nawiązywanie do tradycji niezwiązanych z opresyjną, zdaniem czarnych twórców, białą Ameryką oraz przez zmianę perspektywy krytycznej na taką, w której czarna sztuka miałyby stać się kategorią oddzielną od „sztuki amerykańskiej”. Biała sztuka, czyli dzieła należące do kanonu tak zwanej kultury wysokiej zakorzenione w europejskiej tradycji, była zdaniem czarnych krytyków martwa; ani jej samej, ani jej autorów nic już nie łączyło z historią współczesną. Nie odpowiadała na potrzeby innych niż uprzywilejowani biali i nie odnosiła się do historii pozostałych grup etnicznych. Tymczasem czarna sztuka miała realizować wszystko to, czego nie była w stanie objąć klasyczna twórczość artystyczna. Reprezentowała społeczność, które dopiero zaczynały zyskiwać głos, budowała grupową tożsamość, zatraconą w czasie kolonializmu i niewolnictwa; żyła i łączyła swoich twórców z odbiorcami funkcjonującymi w tej samej rzeczywistości, dużo bardziej zróżnicowanej, niż pokazuje to „biała sztuka”<sup>4</sup>. Innym niż tradycje poszczególnych grup etnicznych źródłem, z którego czerpali przedstawiciele czarnej estetyki, była „kultura niska”, w tym źródła muzyczne, takie jak jazz czy blues. To właśnie w tym, co uważane było za bezwartościowe czy prymitywne, pulsowała „murzyńskość”.

Twórcy propagujący separatystyczny nurt czarnej sztuki reprezentowali podejście zgoła odmienne od wcześniejszego pokolenia, którego przedstawiciele w znacznie większym stopniu uprawiali poetykę integracjonistyczną. W jej ramach mieściło się nieakceptowalne dla młodszych dążenie do takiego konstruowania swoich

3. propagowanie idei (kulturowej i fizycznej) samoobrony. Ten ostatni aspekt, wiązany zwłaszcza z politycznymi „performansami” Czarnych Panter, w największym stopniu zaważył na powszechnej recepcji Black Power jako swego rodzaju zawołania bojowego lub przynajmniej określonej poetyki oporu. Jedną z najważniejszych (i pierwszych) teoretyczek czarnego feminizmu Michelle Wallace ujęła to następująco: „Dla wielu z nas Black Power oznaczało kędzierzawe głowy, groźne czarne pięści i surowe wyrazy czarnych twarzach, olbrzymie i nieustannie wzwiedzione czarne członki, wojskowe trepy, ciasne skórzane spodnie opięte na młodych, umięśnionych tyłkach, dashiki i szerokie klaty”, M. Wallace, *Black Macho and the Myth of Superwoman*, London-New York 1999, s. 36; por. K. Ture, C.V. Hamilton, *Black Power: The Politics of Liberation*, New York 1992, s. 34–56; R.R. Ludwikowski, *Murzyński radykalizm w USA. Czarni muzułmanie, Czarna Władza Czarne Pantery*, Warszawa 1976, s. 161–178; W. Osiatyński, *Korzenie „Korzeni”*. *Dzieje Murzynów w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa 1981, s. 240–246.

<sup>4</sup> J. Kamionowski, *Głosy z „dzikiej strefy”*, s. 3–37.

dział, by pasowały one do przyjętych wymogów formalnych — szło za tym przede wszystkim usunięcie kontekstu dyskryminacyjnego, co uniemożliwiało zaakcentowanie spraw istotnych dla afroamerykańskiej społeczności<sup>5</sup>. Wykorzystanie klasycznych form przez czarnych poetów miało przekonać przede wszystkim białych krytyków, że kolor skóry autora nie ma znaczenia, a wartościowa — w rozumieniu: zgodna z kanonem — literatura to taka, która ponad kwestiami etnicznymi bądź rasowymi stawia na to, co dotyczy ludzkości w ogóle. Kamionowski przywołuje słowa LeRoi Jonesa, który zaznacza, że twórczość pozbawiona kontekstu rasowego jest przede wszystkim przyjmowaniem i utrwalaniem „świadomości białej klasy średniej”<sup>6</sup>, nieosiągalnej dla Afroamerykanów w latach sześćdziesiątych XX wieku.

## CZARNY FEMINIZM BELL HOOKS

Celem tak pojmowanej czarnej estetyki było przede wszystkim wzbudzenie i podtrzymanie potrzeby przemiany społecznej. Czarna sztuka ma wspomagać walkę Afroamerykanów i jest użyteczna tak długo, jak długo jest w stanie to robić<sup>7</sup>. I chociaż wydawać się może, że dostęp do pełni praw oraz zmiana wizerunku Afroamerykanów były sprawą równie istotną dla mężczyzn i kobiet, to czarna sztuka była głosem przede wszystkim czarnych mężczyzn. Doświadczenia czarnych kobiet, jak zauważa bell hooks<sup>8</sup>, tylko częściowo pokrywały się z doświadczeniami ich czarnych braci. Kiedy mówi się o wykluczeniu Afroamerykanek, poza dyskryminacją ze względu na kolor skóry i własność środków produkcji (współdzielone z czarnymi mężczyznami), pamiętać należy również o doświadczeniu dyskryminacji ze względu na płeć. Czarna krytyka feministyczna akcentuje tę płaszczyznę dyskryminacji jako specyficzną, właściwą doświadczeniu kobiet z mniejszości etnicznych, której nie mogą one z oczywistych względów współdzielić ani z czarnymi mężczyznami, ani z białymi kobietami z klasy średniej. Kamionowski z tego powodu sytuuje czarną sztukę kobiecą w „dzikiej strefie”, do której nie ma dostępu nikt poza Afroamerykankami<sup>9</sup>.

Poza stosunkiem męskiego aktywu czarnego nacjonalizmu jednym z powodów wykształcenia się krytycznej teorii czarnego feminizmu był brak miejsca na doświadczenie czarnych kobiet w białym feminizmie drugofalowym. Ruch Wyzwolenia Kobiet zachęcał co prawda do uczestnictwa również przedstawicielki innych niż biała grup etnicznych, jednak nie miał im nic do zaoferowania. *Mistyka kobiecości*

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>8</sup> b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013, s. 21.

<sup>9</sup> J. Kamionowski, *Głosy z „dzikiej strefy”*, s. 67.

autorstwa Betty Friedan, należąca do kanonu feminizmu drugiej fali, zdaniem bell hooks napisana została w taki sposób, jakby nie-białe kobiety nie istniały<sup>10</sup>. Friedan uprzywilejowała swój punkt widzenia: białej, wykształconej, dobrze sytuowanej kobiety z klasy średniej, jednak nie zdawała sobie sprawy z tego, co ten przywilej jej dawał i jak bardzo jej doświadczenie funkcjonowania jako kobiety w białym patriarchacie różniło się od doświadczenia żyjących w tych samych realiach Afroamerykanek. Adrienne Rich określiła to mianem białego solipsyzmu, w którym inne niż białe doświadczenie i egzystencja nie były warte uwagi<sup>11</sup>. Biały amerykański feminizm drugiej fali poruszał takie zagadnienia jak macierzyństwo czy możliwość awansu zawodowego i społecznego w sposób, który dla kolorowych kobiet był całkowicie bezwartościowy. Białe feministki nie tyle nie chciały rozszerzyć kontekstu, w jakim poruszały tematy mogące odpowiadać na potrzeby nie-białych kobiet, ile nawet nie chciały dostrzec powodu, dla którego miałyby to zrobić.

## STEREOTYPY CZARNEJ KOBIECOŚCI

Na gruncie historycznych sposobów funkcjonowania czarnych kobiet wykształciły się i umocniły pewne stereotypowe ujęcia kobiet. W książce *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism* Patricia Hill Collins rozpoznaje i opisuje cztery typy postaci czarnoskórych kobiet, a Ralina L. Joseph<sup>12</sup> wzbogaca jej typologię o nowy rodzaj sylwetki, z którego wywodzę w poniższej pracy tytułową czarną profesjonalistkę. Przedstawione przez Collins typy mają za zadanie podporządkować społeczne funkcjonowanie czarnych kobiet dominującej, białej kulturze. Pierwszym jest wizerunek *mammy*, obrazujący stereotyp służącej. Wywodzi się on z epoki niewolnictwa i dlatego podkreśla wierność i posłuszeństwo. Ten w pełni rasistowski stereotyp podkreśla również specyficzną więź *mammy* z dziećmi białych państwa, przez którą to więź czarna rodzina służącej-niewolnicy pozbawiona zostaje matczynego pierwiastka. *Mammy* to również ciepłe i miłe ciało, kojarzące się z bezpieczeństwem, dlatego w tej roli funkcjonują starsze kobiety o obfitych kształtach. Drugi opisany przez Collins typ postaci to *black matriarch*, która pod wieloma względami podobna jest do *mammy*, jednak swoją opiekuńczą rolę wypełnia w stosunku do czarnej rodziny. Autorka podkreśla, że z punktu widzenia białych mężczyzn *black matriarch* jest niepełną czy też nieudaną wersją stereotypu *mammy*, różniącą się od niej niezależnością od mężczyzn. Jest też agresywna i asertywna, przez co nie ma dla niej miejsca ani wśród białych, ani czarnych mężczyzn.

<sup>10</sup> b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 20.

<sup>11</sup> A. Rich, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966–1978*, New York-London 1995, s. 299–306.

<sup>12</sup> R.L. Joseph, *Strategically ambiguous Shonda Rhimes: Respectability politics of a black woman showrunner*, „Souls. A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society” 18, 2016, nr 2–4, s. 304.

W wielu opracowaniach, w tym najgłośniejszym raporcie Moynihana, to właśnie *black matriarch* odbiera męskość, podważa rolę mężczyzny w rodzinie i tym samym doprowadza do degradacji społeczności afroamerykańskiej<sup>13</sup>. Jednocześnie właśnie ze względu na kojarzącą się z nią siłę i niezależność *black matriarch* stała się atrakcyjna dla wielu czarnych kobiet<sup>14</sup>.

Trzecim stereotypowym i negatywnym (z perspektywy przedstawicieli białej klasy średniej) typem postaci jest *welfare mother*, postać zbyt bierna i zależna, by móc samodzielnie zapewnić utrzymanie swojej rodzinie. Zazwyczaj jest to samotna matka, która z powodu swojego statusu oraz wykonywania niskopłatnej pracy (bywa też bezrobotna) jest zależna od państwa, a jej głównym źródłem utrzymania jest pomoc społeczna. Collins zwraca uwagę, że „matka na zasiłku” sama jest przyczyną swojego ubóstwa, co odwraca uwagę od poruszanej przez aktywistki Black Power kwestii dyskryminacji ekonomicznej czarnych kobiet.

Wreszcie czwartą opisywaną przez Collins figurą jest *jezebel*, czyli „ prostytutka lub kobieta o agresywnej seksualności”<sup>15</sup>. Postać ta sprowadzana jest zazwyczaj właśnie do swojej seksualności, która z jednej strony może być źródłem jej zarobku, z drugiej zaś — zagrożeniem dla pozostałych członków społeczności, niezależnie od ich płci czy koloru skóry. *Jezebel* to kusicielka emanująca zwierzęcym przyciąganiem, zagrażająca ustalonym normom. Nietrudno zauważyć, że wyodrębnione przez Collins modele łączy ze sobą niska pozycja społeczna — *mammy* jest niewolnicą, a *black matriarch*, *welfare mother* i *jezebel* to przedstawicielki klasy robotniczej.

## CZARNA PROFESJONALISTKA — SYNTEZA

Ralina L. Joseph opisuje zupełnie inną, jej zdaniem typową dla Shondy Rhimes, czarną przedstawicielkę klasy średniej. Charakteryzuje ją przede wszystkim jej pozycja zawodowa — jest profesjonalistką, która odniosła sukces, ale jednocześnie jej „czarność” pozostaje przezroczysta. Fabularnie bohaterki te zostają pozbawione kontekstu przynależności etnicznej, która nie ma żadnego wpływu na ich losy, mimo że zdaniem Joseph jest to niemożliwe<sup>16</sup>. Jak jednak można zauważyć, w miarę rozwoju starszych seriali oraz w toku powstawania kolejnych kolor skóry czarnych kobiet nabiera znaczenia i staje się sposobem opowiadania historii grupy, z którą utożsamić można samą Rhimes.

Społeczne funkcjonowanie Afroamerykanek jest dotknięte wielopoziomą dyskryminacją: rasową, płciową i ekonomiczną. Joseph zaś konkluduje, że bohater-

<sup>13</sup> Por. A. Davis, *Kobiety, rasa, klasa*, [przeł.] D. Żukowski, Kraków 2022, s. 20.

<sup>14</sup> b. hooks, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Boston 1981, s. 72, 74.

<sup>15</sup> P. Hill Collins, *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*, New York 2005, s. 77.

<sup>16</sup> R.L. Joseph, *Strategically ambiguous Shonda Rhimes*, s. 308.

ki Rhimes, które są czarne, odnoszą sukcesy, ale ich kolor skóry — w przeciwieństwie do doświadczeń wielu Afroamerykanek — im w tym ani nie przeszkadza, ani nie pomaga. Czarne profesjonalistki są to kobiety świadome swojej wartości, zajmujące lub mogące zająć wysoką pozycję społeczną, reprezentujące klasę średnią, a w niektórych przypadkach przekraczające granicę bardziej elitarnych grup społecznych. W bohaterkach pojawiających się w serialach Shondaland w odcinkach powstałych po istotnych dla społeczności afroamerykańskiej wydarzeniach z początku XXI wieku można zauważyć cechy będące odwzorowaniem stereotypowych ról czarnych kobiet opisanych przez Collins bądź pewnego rodzaju zabawą tymi rolami, które funkcjonowały w kulturze znacznie wcześniej i zmieniły się w miarę postępowania emancypacji tej grupy. Dzięki temu podejmowane przez Rhimes świadome (i skuteczne) próby włączania czarnych kobiet w główne narracje jej flagowych seriali odpowiadają feministycznemu uzupełnieniu Black Arts Movement, a jednocześnie reprezentują bohaterki z tej samej co Rhimes grupy etnicznej i klasowej oraz oddają pole do wyartykułowania specyficznych dla tej grupy problemów, wynikających z krzyżowania się rasizmu i patriarchy.

Najważniejszą produkcją Rhimes jest emitowany do dzisiaj w amerykańskiej i europejskiej telewizji, a także dostępny na platformach streamingowych obyczajowy dramat medyczny *Chirurgdzy*. Od debiutu w 2005 roku, za sprawą zainicjowania ruchu Black Lives Matter, a przede wszystkim pełnienia funkcji pierwszej damy przez Michelle Obamę, znaczenie czarnoskórych bohaterek *Chirurgów* wzrosło<sup>17</sup>. Pierwszoplanowe postaci, grupa kilkorga stażystów, nadal odgrywają istotną rolę, jednak postaci drugoplanowe zyskują więcej czasu ekranowego, a ich historie zostają rozbudowane.

## KARIERA I ŻYCIE ZAWODOWE

Losy Mirandy Bailey (*Chirurgdzy*) są blisko związane z grupą głównych bohaterów, jednak nie należy ona od samego początku do postaci pierwszoplanowych. Zaprezentowany pierwotnie wizerunek Bailey może nasuwać skojarzenie z przywołanym stereotypem *Black matriarch*. Przemawia za tym sposób, w jaki traktuje swoich podopiecznych — jest surową i wymagającą opiekunką, co nie przeszkadza jej wspierać ich, kiedy popełniają błędy wynikające z braku doświadczenia. Bailey sama znajduje się wówczas na samym początku swojej drogi zawodowej, w hierarchii szpitalnej jest tylko o kilka stopni wyżej niż stażyści, nie jest jeszcze pełnoprawną specjalistką. Charakterystyka Mirandy pogłębia się w miarę postępu fabuły, odbiorca poznaje tę postać lepiej dzięki wprowadzeniu zarówno wątków

<sup>17</sup> M. Erigha, *Black women having it all: The rise of professional women in African American romance films*, „The Black Scholar: Journal of Studies and Research” 48, 2018, nr 1, s. 20.

dotyczących jej rodziny, jak i retrospekcji z początków jej pracy w szpitalu. Te zabiegi powodują, że wizerunek Mirandy staje się wielowymiarowy, a odbiorca może prześledzić całą ścieżkę jej awansu zawodowego, łącznie z jego wpływem na życie prywatne kobiety.

Inną postacią, którą można określić mianem czarnej profesjonalistki, jest Catherine Fox, ale w jej przedstawieniu przyjęto inną perspektywę. W odróżnieniu od Bailey odbiorca poznaje ją u szczytu jej kariery, pominięty zostaje długi proces dochodzenia do niego. Jednocześnie ujawnione zostaje to, w jaki sposób bohaterka postrzega samą siebie i w czym widzi źródło swojej siły. Kiedy Catherine pojawia się na ekranie po raz pierwszy, nosi nazwisko swojego byłego męża — Avery, oznaczające przynależność do rodziny ugruntowanej w klasie wyższej i środowisku medycznym. Nazwisko męża dodatkowo wzmacnia jej pozycję, z czego kobieta doskonale zdaje sobie sprawę. Po rozwodzie decyduje się przy nim pozostać, co argumentuje koniecznością zachowania nazwy rodzinnej fundacji. Przełomowym momentem dla tożsamości kobiety okazuje się ujawnienie informacji o nadużyciach seksualnych byłego męża. Mimo początkowych obaw przed utratą prestiżu decyduje się prowadzić działania pod wcześniejszym nazwiskiem, nieobarczonym ciężarem skandalu obyczajowego. Jako Catherine Fox odzyskuje „utraconą” tożsamość oraz staje się uosobieniem patriarchalnego strachu mężczyzn przed symboliczną „kastacją” i umocnieniem kobiety w jej własnej podmiotowości.

Catherine Fox i Miranda Bailey to przedstawicielki starszej generacji, pokolenia lekarek, które powoli wspinają się na szczyt: Bailey spełnia swoje marzenie o posadzie szefowej chirurgii, Fox wychodzi z cienia zdyskredytowanej rodziny byłego męża i prowadzi cenioną fundację pod swoim nazwiskiem. W podobny sposób zaprezentowane zostały w produkcji *Sposób na morderstwo* losy Annalise Keating (Viola Davis) — uniwersyteckiej wykładowczyni prawa karnego, której wybrani podopieczni mają możliwość rozpoczęcia pracy w prestiżowych kancelariach Filadelfii. Dostrzec można też kolejny rdzeń charakterologiczny wspólny dla wszystkich trzech bohaterek: Annalise, podobnie jak Bailey, wzbudza wśród swoich studentów nie tylko podziw, lecz także strach. Uczynienie z niej pierwszoplanowej postaci serialu pozwoliło pokazać dużo więcej elementów z prywatnego życia niż początkowo w *Chirurgach*. Widz już w początkowych odcinkach dowiadyuje się, że bohaterka nosi pewną skazę — uzależnienie od alkoholu będące skutkiem niezaleczonej traumy po stracie dziecka. Portret psychologiczny Annalise jest pogłębiony w stosunku do opisanych wcześniej postaci, pełniej zostają również przedstawione jej związki ze społecznością czarnych kobiet. Kobiety o innym statusie społecznym reprezentowane są co prawda tylko przez jedną postać — matkę głównej bohaterki (Cicely Tyson), jednak ze względu na stopień relacji między nimi jest to postać niezmiernie istotna.

Relacja między matką a córką ukazuje całkowicie odmienny sposób kulturowego funkcjonowania czarnych kobiet, które należą do następujących po sobie gene-



racji. Pierwsza wywodzi się z czarnej biedoty i nie miała szans ani na wartościową edukację, ani nawet na wyrwanie się z kręgu biedy, w którym się urodziła. Postać ta reprezentuje pokolenia czarnych kobiet zmuszone do funkcjonowania w kulturowym getcie zdominowanym przez fizyczną przemoc i ekonomiczną nędzę. Matkę Annalise poznajemy jako starszą kobietę, jednak nietrudno wyobrazić sobie ją z jej specyficznym akcentem, słownictwem oraz podejściem do życia jako jedną z wielu czarnych służących w białych domach czasów amerykańskiej *prosperity*. Odcinając się całkowicie od korzeni, jej córka zmieniła nawet imię. Nadane jej po narodzinach imię Ana Mae wskazywało jej zdaniem południowe pochodzenie kojarzące się z niższą warstwą społeczną, co uniemożliwiłoby awans klasowy. Ana Mae jako Annalise odcina się od swojego pochodzenia również przez zmianę wyglądu. Ukrywane pod peruką naturalne afro, burza kręconych, trudnych do wyprostowania loków, kojarzy się z czymś nieuporządkowanym, a nawet niechlujnym czy niebezpiecznym. Podejmowane przez Annalise działania można — w myśl teorii Karen D. Pyke — określić jako zinternalizowany rasizm<sup>18</sup>. Zmiana imienia na mniej „południowe” oraz bolesne i kosztowne zabiegi mają dopasować bohaterkę do dominujących, białych standardów. Obie decyzje — zmiana imienia i prostowanie włosów — spotykają się również z brakiem zrozumienia ze strony matki. Podobnych niuansów na próżno szukać w życiu bohaterek *Chirurgów*.

Nieco inny model opisywanego wzorca w obu serialach stanowią bohaterki młodszej generacji — Maggie Pierce (Kelly McCreary, *Chirurdzy*) oraz Michaela Pratt (Aja Naomi King, *Sposób na morderstwo*). Kobiety są w podobnym wieku, pełnią też podobną funkcję w strukturze fabularnej — są to postaci znaczące, ale drugoplanowe. W wypadku Pierce istotne jest też, że mimo bliskiego pokrewieństwa z główną bohaterką widzowie o jej istnieniu dowiadują się dopiero dziesięć lat po premierze pierwszego odcinka. Zaskakujące zwroty akcji i bohaterowie, których istnienia nikt się nie domyślał, są zupełnie naturalne w operach mydlanych, jednak pojawienie się czarnej siostry głównej bohaterki można traktować jako próbę zróżnicowania grupy kobiet o postać pozwalającą zaakcentować problemy nieporuszane do tej pory. Warto odnotować, że Pierce pojawia się w serialu nie tylko bez wcześniejszej zapowiedzi, lecz także w roku 2013, kiedy emitowany jest już pierwszy sezon serialu *Skandal* i trwają prace nad rozpoczęciem produkcji *Sposobu na morderstwo*, które łączy osadzenie Afroamerykanek w roli głównej. Michaela Pratt, podobnie jak Maggie, jest ambitna i pragnie zaimponować Annalise Keating, dlatego można pokusić się o próbę przedstawienia obu bohaterek jako komplementarnych względem siebie. Pierce i Pratt znajdują się na początku swojej ścieżki zawodowej, jednak — w przeciwieństwie do starszych koleżanek — od samego początku nie muszą udowadniać nikomu swojej wiedzy ani inteligencji. Innym rzucającym

<sup>18</sup> Zjawisko i sam proces internalizowania rasizmu omawia obszerniej chociażby K.D. Pyke, *What is internalized racial oppression and why don't we study it? Acknowledging racism's hidden injuries*, „Sociological Perspectives” 53, 2010, nr 4, s. 551–572.

się w oczy podobieństwem w przedstawieniu obu postaci jest zajmowana pozycja, zaskakująca, jeśli wziąć pod uwagę wiek (bohaterka *Chirurgów* przed ukończeniem trzydziestego roku życia piastuje stanowisko szefowej jednego z oddziałów) czy pochodzenie (Pratt zdobywa wykształcenie w prestiżowej szkole prawa, miejscu niedostępnym dla przeciętnej czarnej dziewczyny wychowującej się w rodzinach zastępczych). Obie również próbują zaimponować protagonistkom serialu, chociaż chęć bycia zauważoną wynika z całkowicie różnych pobudek. Dla Pratt szacunek ze strony jej nauczycielki będzie oznaczał realizację celu zawodowego i perspektywę kariery. Pierce prestiżowe stanowisko zajmuje od samego początku, a zdobycie uznania głównej bohaterki, jej siostry, będzie oznaczało przyjęcie do grona rodziny.

## MACIERZYŃSTWO I RELACJE RODZINNE

Rola Mirandy Bailey zmienia się po kilku sezonach, wówczas bohaterka zyskuje rozbudowaną historię rodzinną. Okazuje się, że kobieta nie tylko jest mężatką (ku zaskoczeniu niemal wszystkich współpracowników), lecz także spodziewa się pierwszego dziecka. Z powodu ciąży jej rozwój zawodowy na moment się zatrzymuje, jednak niedługo po porodzie wraca ona do pracy, a dziecko zostawia pod opieką ojca. Umożliwia jej to dalszy rozwój zawodowy, ale ostatecznie prowadzi do samodzielnego macierzyństwa. Chociaż postać Bailey zyskuje jeszcze więcej czasu ekranowego, to w roli biologicznej matki pojawia się rzadko, dużo częściej „matczyną” funkcję pełni w stosunku do podlegających jej w szpitalu stażystów. Dopiero po wielu latach, kiedy serial podejmuje bardzo poważnie temat przemocy policyjnej na tle rasowym, kobieta „wraca” do roli matki, gdy uczy syna, jak rozmawiać z policjantami oraz jak się zachowywać podczas zatrzymania. Scena ta zainspirowana była prawdziwymi wydarzeniami. Zoanne Clark, autorka scenariusza tego odcinka, uświadomiła sobie, że niezależnie od tego, w jakim środowisku jej syn będzie dorastał, kolor jego skóry zawsze wpłynie na to, jak będzie postrzegany. Dopisanie tej rozmowy miało rozszerzyć problem konfliktów na tle rasowym o nową perspektywę — przedstawiciele czarnej klasy średniej<sup>19</sup>. Syn Bailey wychowuje się w rodzinie o wysokim statusie, a mimo to jego kolor skóry może prowadzić do zwiększenia podejrzliwości ze strony policjantów oraz do aktów niesprowokowanej przemocy. Taki scenariusz ze swojego dzieciństwa opisuje również syn Catherine Fox.

Chociaż znaczenie postaci Catherine Fox w realiach świata przedstawionego serialu jest ogromne, to nie zyskuje ona nigdy tyle miejsca, ile otrzymała Bailey. W przeciwieństwie do niej Catherine bardzo długo portretowana jest z punktu widzenia, który nie wymaga jej obecności na ekranie. Zanim kobieta pojawi

<sup>19</sup> L. Goldberg, *Why 'Grey's Anatomy' just overtly tackled unconscious bias*, „The Hollywood Reporter” 25.01.2018, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/why-greys-anatomy-just-overtly-tackled-unconscious-bias-1078509> (dostęp: 26.05.2019).

się w szpitalu w Seattle, słyszymy o niej przede wszystkim z ust jej syna. Dlatego też widz wie, że Catherine jest matką nieznoszącą sprzeciwu oraz próbującą podejmować decyzję w imieniu swojego (dorosłego) dziecka. Przykładem takich działań może być próba wymuszenia na synu podjęcia konkretnej specjalizacji wbrew jego preferencjom. Jeszcze wyrazistszym działaniem pokazującym Catherine jako matkę-despotkę jest wpływanie na życie rodzinne syna. Kiedy w trakcie rozwodu Catherine dowiaduje się, że jej była synowa jest w ciąży, robi wszystko, by odebrać jej prawa rodzicielskie. Uważa, że tylko ona będzie w stanie dobrze wychować swoją wnuczkę.

Podobnie jak Miranda Bailey w *Chirurgach* Annalise Keating w *Sposobie na morderstwo* pełni funkcję opiekunki wobec studentów pierwszego roku prawa. Wprowadza ich w tajniki skomplikowanych spraw podczas zajęć, a najlepszych w nagrodę zaprasza do stałej współpracy. I także dla Keating wprowadzanie młodych w dorosłe życie zawodowe jest procesem trudnym, brutalnym, wymagającym poświęceń. Początkowo Keating przedstawiana jest jako kobieta, która nie dąży do powiększenia rodziny; ze względu na jej wiek już w pierwszym sezonie jest jasne, że Annalise matką nigdy nie będzie. Tymczasem wątek macierzyństwa nie jest w przypadku postaci zupełnie nieobecny. Od samego początku można zauważyć, że jej relacja z jednym ze studentów wykracza poza struktury formalne, staje się bardzo intymna i prywatna. Początkowo wydawać się może, że ich historia poprowadzona będzie w stronę romantyczną. Okazuje się jednak, że dla kobiety znajomość ta pełni funkcję protezy niezrealizowanego macierzyństwa. Przykład Annalise jest o tyle interesujący, że ta bohaterka jako jedyna w obu omawianych serialach umożliwia zaprezentowanie relacji matka–dziecko dwustronnie. Annalise z jednej strony jest kobietą niespełnioną jako matka, kobietą, która w tej roli realizuje się zastępczo, z drugiej zaś sama jest osobą, której relacja z matką jest skomplikowana. Z jednej strony różni je niepokodzenie się Annalise ze swoimi pochodzeniem, z drugiej to właśnie matka jest wsparciem, którego Annalise potrzebuje w trakcie wychodzenia z nałogu alkoholowego.

Przytoczone przykłady można rozpatrywać jako zaprzeczenie teorii prezentowanej przez hooks. W myśl jej teorii Afroamerykanki w serialach Shondy Rhimes nie przynależą do grupy kobiet dyskryminowanych z powodu rasy. Miranda Bailey, tak jak u hooks białe kobiety z klasy średniej, decyduje się na urodzenie dziecka po osiągnięciu pewnego szczybla kariery<sup>20</sup>. Również Catherine Fox realizuje się w roli matki w duchu białej kobiety z klasy średniej. Umiejętnie łączy karierę zawodową i samotne macierzyństwo, a bycie matką jest dla niej przestrzenią władzy<sup>21</sup>, z której nie zamierza rezygnować. Główna bohaterka *Sposobu na morderstwo* dosłownie prezentuje opisywane przez hooks romantyzowanie macierzyństwa<sup>22</sup>, które ma być

<sup>20</sup> b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 190–191.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 197.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 193.

próbą naprawy wcześniej wyrządzonych szkód — przy czym u hooks szkodą tą jest krytyka macierzyństwa, a w serialu utracenie ciąży.

bell hooks wskazuje na niemożność porozumienia między feministkami tak zwanej drugiej fali — w większości białymi przedstawicielkami amerykańskiej klasy średniej — a kolorowymi kobietami, które wywodzą się przede wszystkim z znacznie biedniejszej klasy robotniczej. W konstruowaniu tej krytycznej wobec feministek drugofalowych analizy hooks przeciwstawia sobie możliwości oraz aspiracje przedstawicielek dwóch klas społecznych, a dla ich zobrazowania posługuje się przykładami pracy i macierzyństwa. Autorka zwraca uwagę, że białe feministki nie są skore do przyjęcia innej wizji macierzyństwa niż taka, która stanowi poważną przeszkodę na drodze do wyzwolenia kobiet, przywiązującą je do zlewozmywaka, kuchenki i opieki nad dziećmi<sup>23</sup>. Stosunek do możliwości pracy czy wychowywania dzieci był jedną z osi, na których potrzeby kobiet z klasy wyższej i klasy niższej, białych i czarnych, rozmiąły się ze sobą. Zarówno wśród bohaterek *Chirurgów*, jak i *Sposobu na morderstwo* wątki związane z macierzyństwem odgrywają ważną rolę. Występują one z jednej strony jako bycie (lub nie-bycie) matką, ale także niejako od drugiej strony — kiedy kobiety dochodzą do głosu jako córki.

## PODSUMOWANIE

Grupa czarnych profesjonalistek w serialach Shondaland nie jest jednolita. Jeśli rozpatrywać je indywidualistycznie, za każdą z nich stoją inna historia, inna rodzina i inne aspiracje. Jednak można również wskazać pewne cechy wspólne, których część nosi każda z nich. Czarna profesjonalistka zajmuje wysoką pozycję zawodową bądź dąży do jej osiągnięcia i udaje jej się to. Bohaterka musi zmierzyć się ze stojącą na jej drodze trudnością, która nie jest efektem jej działań, ale wynika z kulturowego obrazu Afroamerykanek w kulturze amerykańskiej. Aby móc pokonać przeszkodę i osiągnąć sukces, czarna profesjonalistka musi poświęcić coś, co jest ważnym elementem jej tożsamości. Ostatecznie jednak udaje jej się odzyskać to, co zmuszona była poświęcić, bądź zdobyć również istotny dla niej ekwiwalent.

Kwestie społeczne pojawiają się w twórczości Rhimes najczęściej w *Chirurgach*, co jest zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę specyfikę serialu medycznego, która w każdym odcinku umożliwia lekarzom, a razem z nimi odbiorcom, zetknięcie się z całkiem nowym przypadkiem medycznym i jego tłem społecznym. Przypadki nielegalnej imigrantki czy neonazisty ze swastyką wytatuowaną na piersi umożliwiają zaakcentowanie problemów związanych z dyskryminacją rasową bez konieczności odwoływania się do problemów dotyczących społeczności afroamerykańskiej. Stażystki chirurgii, z których jedna zarabia na studia jako fotomodelka,

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 189.

a druga ukrywa się pod fałszywym nazwiskiem przed katującym ją mężem, pozwalają skomentować sytuację kobiet w patriarchalnym społeczeństwie nadal bez potrzeby odnoszenia się do doświadczeń związanych z dyskryminacją rasową. Z kolei brak powszechnego ubezpieczenia zdrowotnego oraz protesty pielęgniarek dają pole do zwrócenia uwagi na problem nierówności ekonomicznych bez potrzeby odnoszenia się do wagi tego problemu w ruchu Black Lives Matter. Joseph dostrzega uniki Rhimes w narracji, która mogłaby jej zdaniem znacznie częściej bezpośrednio dotyczyć życia mniej uprzywilejowanych Afroamerykanek<sup>24</sup>. Z powodu wyraźnej niechęci do takich działań badaczka umieszcza Rhimes wśród celebrytek takich jak Oprah Winfrey, Beyoncé Knowles czy Michelle Obama, których działania na rzecz równości określa jako dwuznaczne: z jednej strony budują one nowy, pozytywny stereotyp czarnej profesjonalistki, z drugiej — stereotyp ten wydaje się wyjątkowo oderwany od realnego życia Afroamerykanek.

## WHO IS THE BLACK PROFESSIONAL? VIEWING THE PORTRAYALS OF AFRICAN AMERICAN WOMEN IN TELEVISION SERIES BY SHONDALAND AS A SOCIAL PROJECT

### Summary

Contemporary popular culture is increasingly steeped in social commentary, and is more and more frequently used as a platform to engage with politically relevant themes. In this article, I deconstruct the Black professional, a character trope that features prominently in TV shows produced by Shonda Rhimes. My analysis is focused on the protagonists of *Grey's Anatomy* and *How to Get Away with Murder*. While its theoretical framework is derived from certain considerations originating from the Black Arts Movement and intersectional feminist theory as introduced by bell hooks, I also view the discourse of the works discussed through the lens of African American history.

**Keywords:** black studies, television studies, cultural studies, popular culture

---

<sup>24</sup> R.L. Joseph, *Strategically ambiguous Shonda Rhimes*, s. 306.