

# Ewa Drygalska

---

## Kultura filmowa ery blaxploitation w Los Angeles lat 70.

---

Kultura Popularna nr 3 (37), 102-117

---

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Drygalska

# Kultura filmowa

## *ery blaxploitation* w Los Angeles lat 70.

## Co poza Nowym Hollywood?

Zaczynając badania nad zjawiskiem kina *blaxploitation*, ulegałam koncepcji czytania kina jako konsensualnego mitu, masowej fantazji czy barometru społecznego. Fascynacja połączona z pięcioletnim, żmudnym, filmoznawczym treningiem sprawiły, że pokusa fetyszyzacji znaczenia tekstu filmowego i jego interpretacji rozumianej jako odcyfrowywanie sensów już uprzednio w nim zawartych, odkrywanie jego znaczenia niejawnego poprzez (psycho) analizę symptomów, jest trudna do odparcia. Możliwość zrealizowania grantu badawczego w Los Angeles pozwoliła mi przemyśleć i przeorganizować założenia mojego projektu, który ostatecznie ukształtował się w optyce tak zwanej Nowej Historii Kina. Paradygmat ten postuluje umieszczanie filmów w obrębie historycznie usytuowanych intertekstualnych i intermedialnych sieci (Chapman i inni 2009: 4), i powiązanie przedmiotu badań z zagadnieniami szerszymi, istotnymi dla historii kultury czy historii społecznej. Tym samym, rezygnuję z historii kina pisanej poprzez pryzmat wielkich arcydzieł, które dostarczają estetycznych epifanii, ale niewiele potrafią nam powiedzieć o rzeczywistej historii kultury filmowej. Odejście od znaczenia tekstu wysuwa na plan pierwszy moment produkcji, dystrybucji, projekcji i recepcji w danym momencie historii. Zwrot historyczny nie będzie jednak oznaczał jedynie powrotu do archiwów i zająć się mikro-historiami o lokalnym zasięgu, ale ma na celu reorientację projektu historii kina, relacji pomiędzy tekstem (filmem) a technologią, jego widzami czy wreszcie kontekstem społecznym, w jakim był on produkowany i konsumowany. W niniejszym artykule przedstawiam rewizjonistyczne ujęcie kinowej kultury *blaxploitation* w Los Angeles dokonane z perspektywy Nowej Historii Filmu.

Jako amerykański i filmoznawca sytuujący swoje zainteresowanie naukowe w obrębie kultury popularnej, dostrzegam nurtujący problem w badaniach nad amerykańską historią filmu. Przyglądając się przełomowi lat 60. i 70. w kinie amerykańskim, łatwo zauważyć, że oficjalny dyskurs filmoznawczy reprezentowany przez uniwersyteckie kursy i publikacje, koncentruje się na tak zwanym Nowym Hollywood i na jego wielkich autorach: Arthurze Pennie, Martinie Scorsese czy Robercie Altmanie. Opowieść o tej dekadzie przesuwa się majestatycznie od filmów, takich jak *Jeździec znikąd* (*Easy Rider* 1969, reż. Dennis Hopper), *Bonnie i Clyde* (1967, reż. Arthur Penn) do *Zabriskie Point* (1970, reż. Micheangelo Antonioni) czy *Chinatown* (1974, reż. Roman Polański). Filmy te zostały namaszczone jako kontrkulturowe arcydzieła i kamienie milowe w rozwoju języka filmu, a dogmat ten nauczany jest od lat w ramach historii filmu powszechnego. Jednak popularną wyobraźnię tego okresu zawałdła zupełnie inny fenomen, znajdujący się na rubieżach Fabryki Snów i polityki smaku, przez co konsekwentnie był pomijany w narracji o historii kina amerykańskiego.

## Problemy z czarnym kinem popularnym

Głównym zarzutem kierowanym w stronę kina czarnej eksploatacji z punktu widzenia krytyki kulturowej oraz reprezentacji rasowych jest oskarżenie o ekonomiczny oportunizm, zafałszowany model męskości/kobiecości, stereotypowe przedstawienie Afroamerykanów jako przerysowanych macho, romantyzację

Ewa Drygalska – doktorantka w Instytucie Amerykanistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz programu Interdyscyplinarnych studiów doktoranckich „Społeczeństwo-Technologie-Środowisko”, absolwentka filmoznawstwa na UJ. Publikowała w „Kwartalniku Filmowym”, „Panoptikum”, na stałe współpracuje z portalem „Popmoderna”. Obecnie realizuje grant badawczy Fulbright Junior Research Award na University of California w Los Angeles.

przestępczości czy wreszcie brak politycznego, emancypującego programu i rozpuszczenie realności w fantazji. Analiza recepcji *blaxploitation* może stanowić modelową egzemplifikację różnorodnych oczekiwań publiczności i recenzentów. Podczas, gdy filmy te cieszyły się ogromną popularnością zarówno wśród białej, jak i czarnej miejskiej młodzieży, instytucjonalna marginalizacja tego nurtu doprowadziła do obiegowej opinii o jego szkodliwości i braku wartości artystycznych. Jednak odrzucając paradygmat reprezentacjonistyczny (rozumiejący kino jako reprezentację rzeczywistości) i esencjalistyczny (zakładający istnienie pewnych „autentycznych” wzorców, jak na przykład „bycia czarnym”), wykraczamy poza dotychczasowe ramy krytyczne, w jakich zamknięte były „czarne filmy” klasy B. Zamiast zastanawiać się nad tym, czy są one moralnie poprawne (emancypacyjne, feministyczne) czy też z gruntu złe i szkodliwe (eksploatujące czarną publiczność i operujące kulturowymi stereotypami), powinniśmy postawić w centrum uwagi relacje zachodzące pomiędzy filmami a publicznością. Kino bowiem nie daje się zredukować do jego formalnych (estetycznych) czy polityczno-ekonomicznych (ideologicznych, kulturowych) składowych. Przeciwnie, oba te elementy wzajemnie się stwarzają, a dopiero w wyniku ich relacji powstaje dzieło filmowe. Przy próbie opisu interesującego mnie fenomenu, skupiam się na szeroko rozumianym imaginarium społecznym, ujmowanym jako

coś szerszego i głębszego niż schematy intelektualne, do których sięgają ludzie, myśląc o rzeczywistości społecznej w sposób oderwany. Chodzić będzie raczej o sposób, w jaki ludzie wyobrażają sobie swoją społeczną egzystencję, jak przystosowują się do innych, jak toczą się sprawy między nimi i bliźnimi; to także oczekiwania, które zwykle się spełniają oraz głębsze normatywne koncepcje i obrazy, leżące u ich podstaw (Taylor, 2010: 37).

## Metodologia badań

W opisie kinowej kultury *blaxploitation* w Los Angeles posługuję się archiwalnymi czasopismami, takimi jak „Los Angeles Times” oraz jego afroameerykański odpowiednik „Los Angeles Sentinel”, magazynami branżowymi „Variety”, „Boxoffice”, korzystam także z kolekcji dostępnych w bibliotekach uniwersyteckich i instytucjach zajmujących się gromadzeniem zbiorów amerykańskiej kinematografii. Wśród rozległych kolekcji specjalnych można odnaleźć między innymi dokumenty produkcyjne, prywatną korespondencję odnoszącą się do prac nad filmami, kolejne wersje scenariuszy, materiały marketingowe (*pressbook*) czy strategie dystrybucyjne dotyczące konkretnych tytułów. Poza kwerendą biblioteczną i archiwalną, istotną część mojego projektu stanowią etnograficzne badania terenowe nad publicznością i recepcją nurtu *blaxploitation*. Posługuję się między innymi wywiadami z właścicielami kin, osobami układającymi repertuar kinowy, profesjonalistami zaangażowanymi w tworzenie i dystrybucję filmów, wreszcie z samymi widzami. Richard Maltby przekonuje o wartości *oral history* w kontekście badań nad widownią, ponieważ – jak twierdzi – opowieści te nieustannie przypominają nam, że rytm obiegu filmowego i doświadczenie uczęszczania do kina są ściśle splecione z konkretnymi miejscami i zdarzeniami, codziennym życiem lokalnej społeczności. Historie opowiedane badaczowi przez widzów kinowych zanurzają

naszą perspektywę w codzienności (Maltby, 2011: 10) i przewartościowują nasze teoretyczne założenia *a priori*. Spróbuję więc retrospektywnie zbudować archiwum historii mówionej interesującego mnie okresu.

Era *blaxploitation* rozpoczęła się w 1971 roku wraz z eksperymentalnym formalnie i narracyjnie *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* Melvina Van Peeblesa, który był wtedy najchętniej oglądanym filmem niezależnym. Pozycję gatunku na rynku filmowym potwierdziło zainteresowanie premierą obrazu *Shaft* Gordona Parksa z tego samego roku. W latach 1971–1978 powstało, wedle różnych szacunków, od kilkudziesięciu do dwustu filmów przynależących do tego nurtu, filmy te tworzyli zarówno biali, jak i czarnoskórzy reżyserzy, w produkcjach zawsze jednak obsadzano aktorów czarnoskórych. *Blaxploitation* było nurtem trwającym niespełna dekadę w amerykańskim kinie eksploatacji, który wybuchł wraz z oszałamiającym sukcesem *grindhouse'ów*<sup>1</sup>. Moment jego powstawania przypadł na czas intensywne działań polityczno-społecznych ruchu na rzecz praw obywatelskich w drugiej połowie lat 60. Kryzys w kinie głównego nurtu i zapaść finansowa Hollywood, zintensyfikowana około 1965 roku, również przyczyniły się do powstania niskobudżetowych produkcji przeznaczonych głównie dla czarnej, miejskiej, młodej publiczności.

Pod koniec lat 60. Afroamerykanie, choć reprezentowali około 15 proc. całego społeczeństwa, stanowili aż jedną trzecią całego rynku sprzedaży biletów. Rynku, który – jak warto dodać – był do tej pory nie zagospodarowany. Ledwie kilka lat z trwającej ponad wiek historii kina nieodwracalnie zmieniło krajobraz amerykańskiej produkcji i dystrybucji filmowej, szczególnie jeśli chodzi o ogromny segment tak zwanej widowni „etnicznej”. W ciągu dwóch lat od premiery *Sweetbacka* wyprodukowano ponad sześćdziesiąt filmów przeznaczonych dla czarnej widowni. Produkcje te zalały rynek, zarabiając ponad dwieście milionów dolarów (Gipson, 1973: A1), otworzyły rynek dla popularnego kina afroamerykańskiego i szerszej publiczności. Choć era czarnego kina była krótkotrwała, przekonała Hollywood o istnieniu silnej grupy docelowej wśród Afroamerykanów, zmusiła biznes rozrywkowy do zwrócenia uwagi na jej potrzeby i choćby częściowych prób zagospodarowania tej niszy konsumenckiej.

Poza etnicznością i klasą społeczną, to rasa była postawą ekonomicznego, politycznego i kulturowego podziału w amerykańskim społeczeństwie. Segregacja rasowa przecięła strukturę miast – dzielnice, środki transportu, a nawet kina podzielone były na białe i czarne/kolorowe. W Los Angeles u progu lat 70. aż 87 proc. wszystkich czarnych uczniów uczęszczało do szkół rasowych (Sides, 2003: 206), co obrazuje stopień społecznej i kulturowej segregacji.

## Pionierski *Sweetback*, nowe taktyki produkcyjne

Film Van Peeblesa może stanowić świetny *case study* dla zrozumienia alternatywnej wobec hollywoodzkich monopolistów strategii produkcji filmowej. Van Peebles nie tylko napisał i wyreżyserował swój film, lecz także zagrał w nim główną rolę, skomponował ścieżkę dźwiękową. Budżet filmu wyniósł jedyne pół miliona dolarów, które w większości Van Peebles pożyczył od komika-aktora Billa Cosby'ego. Połowa ekipy filmowej wedle jego życzenia

1 Mianem *grindhouse* określa się kina, w których wyświetlane były filmy z gatunku *exploitation*. Swoją świetność *grindhouse'y* przeżywały w latach 60. i 70.

składała się z mniejszości narodowych: Indian, Latynosów i Afroamerykanów. Aby uniknąć konieczności opłacania związków zawodowych reżyser zaklasyfikował *Sweetbacka* jako film pornograficzny, zapewniło mu to większość niezależność (jako że biznes porno leżał poza jurysdykcją Hollywood) twórczą i kategorię X – filmu tylko dla dorosłych, co wykorzystał w chałupniczej promocji swojego obrazu. Tylko dwa amerykańskie kina zgodziły się wyświetlać film w 1971 roku: Detroit i Atlanta. Jednakże ekstatyczne reakcje młodej, czarnej publiczności szybko przekonały właścicieli kin do dystrybucji kontrowersyjnego, quasi-pornograficznego obrazu. W sześć tygodni po swojej premierze film trafił na szczyt narodowego box-office'u, choć grany był jedynie w jedenastu miastach (Pierson, 2005: 126). Wyprodukowany za skromne pięćset tysięcy dolarów, zwrócił się dwudziestokrotnie, przynosząc dziesięć milionów zysków. Kasowy sukces otworzył rynek dla czarnej widowni i filmowców. Po latach, w swojej książce *Sweet Sweetback's Baadasssss Song. A Guerilla Filmmaking Manifesto*, Van Peebles wspomina, że frustracja warunkami pracy w Hollywood, brak niezależności twórczej i niskie pensje oferowane czarnym filmowcom wymusiły na nim decyzję o wejściu w rejon kina niezależnego (Van Peebles, 2004: 17). Stał się on pierwszym afroamerykańskim reżyserem, który ze swoim autorskim konceptem odniósł oszałamiający sukces finansowy. Pomysł na partyzanckie kręcenie filmów (*guerilla filmmaking*), od wielu lat praktykowany przez Spike'a Lee, wyszedł właśnie od Van Peeblesa, który postanowił kręcić komercyjne, acz autorskie, projekty dla swojej publiczności. Peebles zapewnił sobie całkowitą wolność twórczą, stosując taktyki podjazdowe w zderzeniu z gargantuiczną machiną hollywoodzką. Dywersyfikował źródła finansowania swoich filmów i nie uzależniał się wyłącznie od studyjnych budżetów. *Sweetback* często określany jest jako dzieło rewolucyjne w formie i treści, zrywające radykalnie z hollywoodzką tradycją opowiadania, zachęcające do wspólnotowej subwersji (Wiggins, 2012: 28–52). Wyzwalający potencjał filmu został dostrzeżony przez Huey P. Newtona – współzałożyciela Czarnych Panter – który poświęcił analizie dzieła Van Peeblesa cały numer magazynu wydawanego przez Panterę oraz uznał *Sweetback* za lekturę obowiązkową dla wszystkich członków organizacji. (Cripps, 1990: 250)

## Badania nad kinem a znaczenie lokalności. Przypadek Los Angeles

Kino u progu lat 70. było jedną z najtańszych i najbardziej dostępnych rozrywek, zwłaszcza, że zazwyczaj cenę jednego biletu widz mógł obejrzeć aż dwa filmy. W samym Los Angeles w 1970 istniało sto sześć kin stałych i samochodowych (Core Collection), dla porównania dziś liczba ta – poza niewielkimi fluktuacjami – nie przekracza sześćdziesięciu. Najwięcej kin powstało wzdłuż alei Broadway w centrum miasta – gdzie można było wybierać spośród czternastu iluzjonów – oraz przy Hollywood Boulevard, tu zbudowano aż szesnaście kin. Właśnie w Los Angeles znajdowało się także pierwsze premierowe (*first-run*) kino założone i kierowane przez Afroamerykanów, skupiające się w swoim repertuarze na promocji czarnej kultury. Baldwin Theatre, które mogło pomieścić tysiąc osiemset widzów otwarto w 1949 roku, przy 3741 S. La Brea Avenue, w Baldwin Village tradycyjnie zamieszkaną w większości przez społeczność afroamerykańską.

Ostatnia wielka migracja Afroamerykanów do tej największej kalifornijskiej metropolii w latach 1960–69 (kiedy populacja tej grupy wzrosła o 50 proc.), zbiegła się ze znacznym wzrostem bezrobocia (Sides, 2003: 181–95). W latach 70. zarówno śródmieście, jak i Hollywood były etnicznie mieszanymi częściami miasta, z wysoką przestępczością i niską stopą dochodów mieszkańców. Zwłaszcza śródmieście, aż do niedawna, uznawano za jedną z najuboższych i najbardziej niebezpiecznych dzielnic. Analiza repertuaru kinowego z lat 1971–78 na podstawie popularnych prasowych tytułów, takich jak „Los Angeles Sentinel” i „Los Angeles Times”, wykazała, że praktycznie wszystkie kina w tej części miasta (Los Angeles Theatre, Leow’s State, Palace, Arcade, Roxie i Tower) miały w swoim repertuarze najbardziej popularne tytuły *blaxploitation*. Czarne filmy królowały na afiszach także w tradycyjnie afroamerykańskich dzielnicach miasta: Inglewood (Imperial Loew, Academy, 5th Avenue Thatre), Crenshaw (Kabuki, New Imperial), North Hollywood (El Portal) czy Baldwin Hills (Baldwin Theatre).

Dobrym źródłem dla badań nad społecznym doświadczeniem kina mogą być statystyki prowadzone podczas pokazów przedpremierowych (tak zwane *sneak previews*), które organizowano dla limitowanej publiczności w wybranych kinach. W ankietach przeprowadzonych przed filmem *Shaft* – wyświetlanym 23 maja 1973 roku w Academy Theatre, w rasowej dzielnicy Inglewood – sto czterdzieści cztery osoby (na sto sześćdziesiąt sześć przebadanych) uznały film za świetny lub dobry i poleciliby go znajomym. Widzowie pytani o szczegółową ocenę, zwracali uwagę – zwłaszcza mężczyźni – na wyjątkowość filmu rozrywkowego z pozytywnym, czarnoskórym bohaterem („To był czadowy film. Shaft był ekstra gościem. Super twardym”), w komentarzach pojawiały się także uwagi dotyczące realizmu opowiadania o codziennym życiu w czarnym gettcie („To film o braciach i o tym jacy są naprawdę. Żadnego śpiewania i tańczenia”; „Power to the People!”), jego języku i relacjach między białymi i Afroamerykanami. Nieliczne, negatywne komentarze odnosiły się do słabych dialogów, nadmiernego użycia wulgaryzmów oraz scen erotycznych z udziałem aktorów o różnym kolorze skóry, na to najbardziej zwróciły uwagę respondentki. Respondenci odpowiadali nieco bardziej przychylnie („White chick. Black ass”)<sup>2</sup>. Większość ankiet zawierała wyraźne prośby o kolejne części lub wręcz całą serię przygód czarnego detektywa skierowane pod adresem producentów („Sequel!!!!”). (Shaft Files).

Pomijanie lokalności w badaniach nad kinem przyczyniło się, jak przekonuje Robert Allen, do nadmiernej waloryzacji znaczenia filmowej fabuły jako czynnika determinującego nawyk uczęszczania do kin (Allen, 2006: 62). Dla widzów oglądających filmy w lokalnych kinach kluczowym czynnikiem, decydującym o wyborze repertuaru, mogła być geograficzna bliskość, zwłaszcza w tak rozległej metropolii jaką jest Los Angeles, gdzie transport publiczny był i pozostaje trudno dostępny. W przeprowadzonych przeze mnie do tej pory wywiadach na pytanie, dlaczego badani wybierali akurat te konkretne tytuły, najczęściej odpowiadano, iż kino było ówczesnie po prostu czymś, co „się robiło”. Zwłaszcza dla widzów poniżej dwudziestego pierwszego roku życia grindhouse’y stanowiły substytut nocnych klubów i barów serwujących alkohol. Kina były miejscem spotkań nastolatków, randek i przede wszystkim wspólnej interakcji, niczym nie przypominającej dzisiejsze zindywidualizowane przeżywanie spektaklu filmowego. Większość moich rozmówców nie

2 W przypadku tego komentarza pozwałam sobie na pozostawienie zapisu oryginalnego, jako że próba jego tłumaczenia na język polski okazałaby się z pewnością zbyt karkołomna.

potrafiła odtworzyć fabuły oglądanych filmów, nazwiska aktorów, tytuły i bohaterowie mieszały się ze sobą w różnych, zaskakujących konfiguracjach. Jednak powtarzającym się motywem we wszystkich opowiadanych historiach była atmosfera pełnego po brzegi kina, okrzyków, komentarzy, rozmów oraz nieodłącznej dla czarnego kina muzyki. W warstwie językowej filmy *blaxploitation* posługiwały się ulicznym żargonem ówczesnej dekady znanym pod określeniem *jive*, a kluczową rolę w dziele filmowym odgrywała muzyka – wykorzystywana nie tylko jako ilustracja, ale przede wszystkim jako nierozzerwalne z obrazem didaskalia towarzyszące opowiadanej historii. Ścieżki dźwiękowe do filmów tego nurtu stały się arcydziełami ery soulu, promując największych czarnych artystów tego okresu: Curtisa Mayfielda w *Super Fly*, Williego Hutha w *The Mack*, Isaaca Haynesa w *Shaftie* czy Jamesa Browna w *Black Godfather*. Widzowie niejako przenosili codzienności do sali kinowej czy wnętrza samochodu jak w przypadku niezwykle popularnych w tym czasie kin samochodowych (*drive-in*). W Kalifornii, ze względu na sprzyjający klimat, kina samochodowe mogły funkcjonować cały rok, stanowiąc tańszą alternatywę tradycyjnego kina. Ponieważ za seans płacono się od samochodu, a nie ilości znajdujących się w nim osób, młodzież korzystała z tej niebagatelnej oferty. Dodatkowym autem takich projekcji były podwójne fabuły w cenie jednej, które komponowano według schematu film premierowy plus powtórka sprzed kilku sezonów.

## Inne oglądanie. Kino a wspólnota

Widzowie nie chodzili, jak dziś można zakładać, na konkretne fabuły, oczekując arcydzieł. Można w tym przypadku mówić raczej o doświadczeniu chodzenia do kina, które było powszechnie dostępne, ale zróżnicowane kulturowo i tożsamościowo. Brytyjska teoretyczka Annette Kuhn, zajmująca się w swoich pracach zagadnieniem pamięci kulturowej, rozwija typologię pamięci filmowej. Pokazuje w jaki sposób osobiste, wspólnotowe i społeczne doświadczenia splatają się i zacierają na różnych poziomach. Poza pamięcią fragmentaryczną i fabularną, Kuhn wyróżnia najważniejszy, najczęściej powtarzający się w badaniach typ pamiętania – oddzielony od samego tekstu, skupiony na samej aktywności związanej z uczęszczaniem do kina (Kuhn, 2011: 93). We wspomnieniach tego typu często pojawia się liczba mnoga, widzowie w wypowiedziach łączą osobiste doświadczenia ze wspólnotowym, czy też nadają kolektywną ramę osobistym doznaniom. Przyjrzenie się lokalnym praktykom „chodzenia na filmy” może przewartościować nasze rozumienie decyzji i wyborów, jakimi kierowali się widzowie, idąc do kin. Osobnym zjawiskiem w przypadku kina *blaxploitation* była jego duża popularność wśród białych Amerykanów. Tom Stempel w książce *American Audiences on Movies and Moviegoing* wspomina swoje doświadczenie dorastania wśród czarnego kina:

biali w latach 70. oglądali filmy eksploatacyjne z czarnymi bohaterami i bardzo różnie na nie reagowali. Pamiętam gdy, sam zobaczyłem film Van Peeblesa, jeden z najbardziej antybiałych i brutalnych obrazów tego okresu, w kinie w Los Angeles, wśród widowni składającej się



głównie z białych, z klasy średniej. Nie mieli pojęcia co się dzieje. Pamiętam również białych widzów skandujących imiona czarnych bohaterów takich jak Shaft, kiedy ci rozprawiali się z białymi, skorumpowanymi policjantami i gangsterami. Jestem przekonany, że reakcje widowni w tym czasie miały coś wspólnego z popularnością ruchu na rzecz praw obywatelskich i rosnącym poparciem dla idei równości. Oczywiście entuzjazm dla tych postaw zaczął słabnąć wraz z konserwatywnym lat 80 (Stempel 2001: 99).

W innym wspomnieniu białego dziennikarza pojawia się uwaga o mieszance ekscytacji i strachu wywołanego wrażeniem transgresyjności doświadczenia bycia poza własną przestrzenią rasowego komfortu:

Byłem wtedy młodym nauczycielem w jednym z czarnych filadelfijskich liceów. *Sweet Sweetback* był wtedy od trzech tygodni w kinie Milgram Theater, jednym z ostatnich art house'ów w śródmieściu. Film był niezwykle popularny wśród moich uczniów (głównie chłopców), którzy w końcu przekonali mnie bym się na niego wybrał. Pewnego dnia, w ciągu tygodnia, poszedłem na popołudniowy seans o 16, do wypchanej po brzegi sali kinowej. Stojąc w kolejce jako jedyny biały, czułem na sobie spojrzenia wszystkich dookoła, oblewał mnie zimny pot, bo moi towarzysze nie pojawiali się. Kiedy wreszcie dotarłem do okienka, starsza biała kasjerka spojrzała na mnie opiekuńczym wzrokiem pytając: Jesteś pewien co robisz synku?". W końcu zasiedliśmy na balkonie i z miejsca wszyscy zaczęli się przekrzykiwać z filmem. Otwierający *Sweetbacka* napis *This movie is dedicated to all the brothers and sisters who had enough the Man* wywołał u wszystkich z miejsca fremetyczną reakcję. (...) Jak dużo białych z mojego pokolenia stanowczo odrzucałem rasizm i bigoterię, ale nigdy nie czułem się tak niekomfortowo i nie na miejscu jak w tamtym kinie (Maynard, 2000: XI).

Zasadne wydaje mi się mówienie o swoistym fenomeń kulturowym czy wręcz o erze *blaxploitation*. Są to pojęcia uzasadnione o tyle, iż recepcja i znaczenie społeczno-kulturowe tych filmów wykraczały poza ich czas wyświetlania w kinach czy okazjonalną publicystykę. Wokół kina spod znaku *blaxploitation* rozwinął się fandom, nowe sposoby uczestnictwa w spektaklu filmowym oraz gorąca debata publiczna dotycząca kwestii tożsamości i sposobów jej reprezentacji, która toczy się właściwie do dziś. Teoria krytyczna wyrosła z *black studies* i tradycyjnie pojmowanych studiów filmoznawczych skupiła się na krytyce kina *blaxploitation*, wskazując na jego demoralizujące konsekwencje, brak walorów artystycznych oraz niesatysfakcjonujący sposób, w jaki filmy te reprezentowały esencjalistycznie rozumianą „czarność”. Kino zelektryzowało toczącą się wojnę kulturową pomiędzy teoretykami i intelektualistami o wyłaniającą się „autentyczną” czarną tożsamość, o wynikające z niej przekonania, wartości czy wręcz obowiązki. Przykładem takiej reakcji na toczące się tożsamościowe dyskusje może być list Barbary Jean Gardner,

wysłany do producenta filmu *Shaft* – Joela Freemana. Mieszkanca Los Angeles wyraża w nim oburzenie sceną erotyczną pomiędzy czarnoskórym detektywem a jego białą kochanką:

Następnego ranka ona wciąż jest w jego mieszkaniu – CIĘCIE! STOP!HOLA! Ta scena jest OBRZYDLIWA! Ta dziewczyna jest prostytutką, a Shaft porzucił swoją Czarną boginię dla tego śmiecia! NIE! Nie każdy Czarny mężczyzna rzuciłby się na pierwszą lepszą okazję, by zaliczyć białą laskę!!!” (Joel Freeman Papers).

Cytując Franza Fanona, autorka listu nawołuje do reprezentacji jedności i miłości pomiędzy czarnymi kobietami i mężczyznami, swój manifest kończy zaskakującą prośbą: „Czy mogłabym liczyć na jakąś rolę w pana kolejnym filmie? Pomyślałam, że nie zaszkodzi zapytać. Pozdrawiam, **Beautiful Loving Active Clean Kind**” (Joel Freeman Papers).

Jednak większość widzów zareagowała przeciwnie do oczekiwań awangardy intelektualnej, dostrzegając upłynnienie procesów tożsamościowo-twórczych, ich relacyjność i przygodność. To nie awangarda New Hollywood zawładnęła masową wyobraźnią początku i połowy lat 70., lecz właśnie kino eksploatacji. W pierwszej połowie lat 70. tylko trzy aktorki potrafiły przyciągnąć widownię do kin na każdy tytuł ze swoim udziałem. Były to: Barbara Streisand, Liza Minelli i Pam Grier, gwiazda niskobudżetowych czarnych filmów akcji (Sieving, 2005: 9). O kulturowych sposobach oglądania afroamerykańskich aktorów i aktorek na srebrnym ekranie opowiada Quentin Tarantino, dorastający w Los Angeles w erze *blaxploitation*. Reżyser wspomina ekstatyczne reakcje tłumów zgromadzonych w kinach: „Kiedy wyświetlano w kinach *Coffy* ludzie stawali na swoich siedzeniach i krzyczeli na całe gardło, żeby bohaterka dołączyła tym typom” (Tarantino, 1998: 195). *Blaxploitation* wprowadził na ekrany nie tylko czarnych bohaterów (bo ci istnieli już wcześniej czego najlepszym przykładem były kariery takich popularnych wśród szerokiej publiczności gwiazd jak Noble Johnson czy Sidney Poitier), ale gloryfikował bohaterów antysystemowych: dilerów narkotyków, alfonsów, ulicznych krętaczy. Twórcy tego nurtu filmują afroamerykańskie getta, rozkład postindustrialnych miast, efekty postfordowskiej ekonomii, która zdominowała amerykańską gospodarkę od końca lat 60., przynosząc uelastycznienie produkcji, a wraz z nią masowe zwolnienia, bankructwo wielkich fabryk i utratę znaczenia związków zawodowych. Obrazy te odznaczały się wyjątkowo niskimi budżetami i ekspresywnym tempem produkcji, przynosiły jednocześnie duże zyski. W czasie największego kryzysu wielkich studiów filmowych to właśnie niezależne, małe wytwórnie notowały największe zyski, w czym przodowała American International Pictures (Shleyen, 1971: 3). AIP minimalizowało swoje koszty, unikając korzystania z drogich przestrzeni studyjnych, filmy kręcono głównie w plenerach. Jednocześnie sprawny marketing bazował na domniemanej autentyczności tych produkcji (Dallas Morning News, 1970: 10B).

W swoich pionierskich badaniach nad czarną widownią kinową w Chicago w czasie Wielkiej Depresji, Mary Carbine przywoływana w książce *Hollywood in the Neighborhood. Historical Case Studies of Local Moviegoing* przez Roberta Allena zauważyła, że Afroamerykanie łączyli aktywność uczęszczania do kina ze specyficznymi dla siebie praktykami kulturowymi, a kina stawały się dla nich instytucjami ważnymi ze społecznego punktu widzenia, budowały wspólnotowe więzi (Allen, 2008: 28). Podobna rzecz miała miejsce w latach 70. Przykładem

takiego działania może być premiera filmu *Shaft* w Baltimore (24.06.1971), gdy na specjalne zaproszenie burmistrza Thomasa J. D'Alesandro III-go i rady miejskiej do Baltimore przyjechali reżyser i odtwórca głównej roli, Richard Roundtree. Organizatorzy wydarzenia premierę filmu połączyli z dobroczynną galą na rzecz samopomocowego centrum Echo House, które realizowało projekty w biednych, czarnych dzielnicach miasta. W Seattle z kolei, czarni właściciele lokalnego kina pozwalali (białemu) dystrybutorowi filmu *Super Fly* za monopolistyczne praktyki, utrudniające małym iluzjonom wykupienie kopii filmu w czasie premierowej dystrybucji (Michener, 1972). AIP szybko zrozumiało wartość współpracy z lokalnymi społecznościami, projektując swoje działania marketingowe w oparciu o takie kooperacje. W materiałach dla właścicieli kin dystrybuowanych wraz z kopiami filmów wytwórnia sugerowała przemyślane, czasami zaskakująco błyskotliwe strategie promocyjne dla swoich produkcji. Dla filmu *Blacula* (1972, reż. William Crain) AIP proponowała:

Przyciągnięcie czarnej widowni może odbywać się na różnych poziomach. Warto zainwestować reklamę filmu w lokalnej prasie skierowanej do czarnych czytelników, wykupić czas antenowy w popularnych czarnych stacjach radiowych. Kościoły, targi spożywcze i sklepy, do których uczęszczają mogą być doskonałymi miejscami do przyciągnięcia czarnej widowni. W wyniku bliskiej współpracy z codziennymi gazetami może wyniknąć udostępnienie przez nie cennych osobowych baz danych. Także kontakt z organizacjami politycznymi i bractwami może zaowocować grupowymi sprzedażami biletów, które pomagają w nieformalnym obiegu filmu z ust do ust. Stworzyliśmy specjalne spoty radiowe dla *Blaculi*, które mają przyciągnąć publiczność. Proponujemy, by użyć ich w lokalnych radiostacjach szczególnie w czasie najbardziej popularnych audycji Djskich z czarną muzyką, najchętniej słuchaną przez młodzież (Samuel Z. Arkoff Papers).

Interesującą taktykę zdobycia widza wykorzystano przy promocji filmu karate z wątkiem miłosnym *Bamboo Gods & Iron Men*, którego akcja rozgrywała się w krajobrazach Hong Kongu i Manili:

Pomiędzy poniedziałkiem a czwartkiem wybierzcie jeden wieczór, zapraszając do swojego kina nowożeńców. Namówcie lokalne gazety, by opisały historię ich miłości, jak się poznali, gdzie pobrali i spędzili swój miesiąc miodowy oraz czy chcieliby go powtórzyć w scenerii Hong Kongu i Manili. Odwiedźcie lokalny klub karate i poproście o możliwość zawieszenia tam plakatu do filmu wraz z datami premiery w waszym kinie. W zamian klub sportowy może reklamować się u was. Rozpocznij współpracę z małą agencją podróży i poproś ją o materiały dotyczące Hong Kongu i Manili: zdjęcia, foldery hotelowe etc. W swoim kinie możesz umieścić napis: „Zobacz Hong Kong i Manilę w filmie *Bamboo Gods & Iron Men* i zaplanuj swoją podróż do tych

fascynujących miejsc z biurem podróży... (Samuel Z. Arkoff Papers).

## Wytwórnice filmowe na rubieżach Hollywood

Większość wielkich wytwórni filmowych inwestowała w „czarne” filmy, ale symbolem owej ery pozostaje do dziś American International Pictures, działająca w Los Angeles pod kierownictwem Samuela Arkoffa i Jima Nicholsona, specjalizująca się w gatunku *exploitation*. To właśnie AIP wyprodukowało większość filmów przeznaczonych dla czarnej widowni kinowej w dekadzie lat 70. W przeciwieństwie do produkcji wielkich studiów filmowych, ta niezależna firma przodowała w najtańszych, najbardziej kontrowersyjnych i kampowych przykładach gatunku. Założeniem AIP było stworzenie alternatywy dla wielkich graczy na rynku filmowym, zbliżenie się do młodej, miejskiej widowni. Dzięki nagości i przemocy, niezależne studio mogło ograniczyć środki na promocję, posługując się jedynie – kontrowersją, gwarantującą przyływ widowni – zapowiedzią filmową. AIP wypuściło na amerykański rynek kilkadziesiąt tanich tytułów *blaxploitation*. Kino eksploatacji jest miejscem, w którym schronienie mogły znaleźć perwersje, seksualne fetysze i eskapistyczne fantazje. *Exploitation* – karnawał złego smaku – zazwyczaj skutecznie sychano na margines kultury popularnej, ograniczono do dystrybucji szeptanej i grindhouse’ów. Czarne kino jednak zyskało ogromną, niespodziewaną popularność. Niskobudżetowe filmy kręcone pod tym szyldem przynosiły ogromne zyski i utrzymywały się na wysokich pozycjach w amerykańskich rankingach publiczności do 1976 roku, choć produkowano je aż do końca lat 70. (jeszcze w 1977 roku powstaje *Abar: The First Black Superman* w reżyserii Franka Packrda). Produkcja i warunki powstawania filmów eksploatacyjnych zasadniczo różniły się od strategii przyjmowanych przez studia filmowe w przypadku kina mainstreamowego. Wielkie studia filmowe podlegały zewnętrznym, instytucjonalnym rygorom klasyfikacji wiekowych oraz wewnętrznym politykom korporacyjnym. W memorandum studia MGM dotyczącym metod i procedur produkcyjnych z 1971 roku, wystosowanym do wszystkich producentów i reżyserów, możemy między innymi wyczytać, że wszystkie decyzje odnośnie dodatkowych scen i dubli, użycia eksplicytnego języka, nagości czy najmniejszych zmian w scenariuszu muszą być uprzednio zaaprobowane przez odpowiedni dział oraz dyrektora wykonawczego. Każdy projekt pod egidą studia musi być oceniany pod względem kodu produkcyjnego i przyszłych ratingów, przy czym MGM odrzuca zdecydowanie filmy, mogące trafić do kategorii X, czyli przeznaczonej dla widzów powyżej osiemnastego roku życia (Joel Freeman Papers). Ze znacznie mniejszą dozą biurokracji musiały się zderzać filmy skategoryzowane jako *exploitation*, najczęściej produkowane przez niezależne wytwórnie, lecz dystrybuowane pod auspicjami wielkich wytwórni. Budżety tych obrazów zazwyczaj nie przekraczały kwoty pół miliona dolarów, zdjęcia kręcono w kilkanaście dni. Z jednej strony odbijało się to na dbałości o filmowe detale (słynne mikrofony w przestrzeni kadrowej, na przykład w *Dolemite* z 1975 roku w reżyserii D’Urville’a Martina), z drugiej zaś pozwalało na dużą dozę improwizacji i zaangażowania aktorów oraz lokalnej społeczności w końcowy kształt filmu. Jednym z przykładów takiego sposobu produkcji jest film *The Mack* (1973), którego ostateczny scenariusz

został przepisany przez grających w nim Maxa Julięna i Richarda Pryora oraz reżysera Michaela Campusa, choć oficjalnie nie figurują oni jako scenarzyści. Zdjęcia do filmu kręcono w Oakland, gdzie mieściła się siedziba Czarnych Panter. Gdy członkowie organizacji usłyszeli o planowanej produkcji, uzyskali od Michaela Campusa dotację w wysokości pięciu tysięcy dolarów, co ułatwiło kręcenie filmu. Osobista przyjaźń pomiędzy Maxem Julienem oraz Huey P. Newtonem i Bobbym Sealem z Panter wpłynęła na ostateczny kształt postaci zaangażowanego społecznie brata głównego bohatera, którego dialogi zostały przeniesione wprost z oficjalnych przemówień Newtona. Opiekę nad produkcją zapewnili również bracia Ward, lokalni sutenerzy i dilerzy narkotyków, sprawujący nieformalną kontrolę nad czarną częścią miasta, gdzie kręcony był film. Ostatecznie wystąpili w filmie (im zadedykowanym) w epizodycznych rolach (*The Mack Files*). Jeden z największych kasowych hitów ery – *Super Fly* (1972, reż. Michael Campus) – był pierwszym filmem afroamerykańskim w całości sfinansowanym przez lokalną społeczność nowojorskiego Harlemu. Pięćset tysięcy dolarów na budżet filmu wpłacili prywatni inwestorzy: dwóch dentystów oraz sam reżyser. Film Parksa był też pierwszą produkcją, której ekipa techniczna składała się wyłącznie z Afroamerykanów i Portorykańczyków (Verril, 1972).

*Blaxploitation*, podobnie jak reszta nurtu kina eksploatacji, stanowi rubież Hollywood, a tanie i chałupnicze wykonanie sugerowałoby tandetę i upodobanie do skrajnego eskapizmu. Jednak właśnie symboliczny i ekonomiczny dystans od kina głównego nurtu zapewniał jego twórcom autonomię twórczą oraz status ekscesu niepodlegającego kodeksom i ideologiom mainstreamu. Niezrealizowany na poziomie politycznym potencjał emancypacyjny tego kina ujawnia się w produkcji, jako projekt wspólnotowy. Nie tylko AIP, ale również wielkie wytwórnie, takie jak Metro Goldwyn Meyer produkowały filmy tego nurtu, który generował dla Hollywood duże zyski przy niskim nakładzie środków i zerowym ryzyku w czasach niekorzystnej dla kina koniunktury (rozpowszechnienie się odbiorników telewizyjnych). Wskazuje to na długi, sięgający jeszcze lat 30. (Flynn, McCarthy 1986: 73–84), nierozrwalny związek pomiędzy historią kina eksploatacji, a kina głównego nurtu, nakazując myślenie w kategoriach wzajemnych relacji i powiązań, a nie wykluczenia i różnicy między tymi dwoma obszarami. Schemat myślowy, wedle którego *exploitation cinema* jest wyjątkiem od instytucji i historii kina w ogóle, powinien być zastąpiony perspektywą inkluzywną, zmierzającą do poszerzania filmoznawczych obszarów badawczych, a nie ich zawężania.

## Polityka i pamięć kulturowa a kino

Badania nad recepcją pozwalają prześledzić dostępne w historii dominujące i peryferyjne strategie interpretacji. Janet Staiger w eseju *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu* podkreśla, że badania recepcji stawiają serię pytań o pozycję podmiotu: „Które z tych pozycji liczą się bardziej niż inne? Kiedy? Dlaczego? Jakie różnice wynikają z kategorii podmiotu? Co dzieje się z interpretacją, jeśli pojawia się sprzeczność pomiędzy różnymi pozycjami podmiotu?” (Staiger, 2008: 195). Badaczka sugeruje, że zwrócenie uwagi na odbiór kina (formowania kanonów, pojawianie się i przemijanie kryteriów oceny, zjawiania się i zanikania smaków) może stać

dobrym narzędziem do zrozumienia, że znaczenia są wytwarzane przez jednostki w kontekście historycznym i społecznym. Taka praktykowana forma historii wizualnej stawia sobie za zadanie wskazanie na rolę, jaką przedstawienia audiowizualne (w tym ujęciu film) odgrywają w kreowaniu przedstawień historycznych światów możliwych, stając się swoistą alternatywą dla akademickiej historiografii, gdzie analizę filmowych reprezentacji traktuje się jako równorzędnych wobec pisanej historii o przeszłości. Współczesne badania rewaloryzują źródła wizualne, stawiają film na równi z historią pisaną, podkreślając, że oba zjawiska posiadają warstwę fikcyjną. Są tym samym jedynie reprezentacjami przeszłości, a nie obiektywnymi rekonstrukcjami faktów. Brytyjski teoretyk Alun Munslow podkreśla, iż istoty nie stanowi rozpoznanie, ale ukazanie możliwego biegu przeszłości.

Historyk, podobnie jak twórca filmowy, jest tylko autorem, wybiera bowiem poszczególne argumenty, przywołuje przeszłość przez pryzmat ideologii. Historia pisana nie różni się tym samym od żadnego innego tworu narracyjnego. Jest bowiem subiektywistycznym, od-autorskim wytworem, którego tekstowy kod przesądza jedynie o fakcie, iż jest fikcyjny – podobnie jak film (Radwan, 2009).

Jak polityka silnie spleciona jest z kinem popularnym, zaobserwować można właśnie w kinie *blaxploitation*, które trudno dziś analizować bez kontekstu ówczesnej Ameryki. W połowie lat 60. klimat społeczny w Stanach Zjednoczonych stawał się coraz bardziej burzliwy, kontrrewolucja pociągnęła za sobą przebudzenie wielu zmarginalizowanych grup, które zaczęły walczyć o swoją podmiotowość polityczną. Wraz z feministkami, gejami, Hiszpanicami i młodzieżą do głosu doszły również nacjonalistyczne tendencje wśród czarnej społeczności afroamerykańskiej, wiedzionej autorytetem Martina Luthera Kinga. Strategie polityczne ruchów afroamerykańskich oscylowały wokół dwóch przeciwnych biegunów: impulsu do integracji z systemem oraz potrzeby separacji od niego (Guerrero, 1993: 71). Kino *blaxploitation* – mimo iż posługiwało się formułą popularną – było krytycznym, choć ambiwalentnym głosem w owej debacie. Niskobudżetowe produkcje rozsądzały tę dwubiegunowość i obnażały sztuczność przyjętych założeń ideologicznych, odnosząc się krytycznie zarówno do założeń integracjonizmu, jak i separatyzmu kulturowego. W 1984 roku historyk Marc Ferro zwrócił uwagę, że afroamerykańskie kino lat 70., wywracając przyjęte konwencje, jako pierwsze przedstawiło nową wizję historii – opozycyjną względem oficjalnego amerykańskiego dyskursu demokracji i *melting pot* (Ferro, 2011: 22). Francuski badacz choć sam zajmował się głównie badaniami nad rewolucją roku 1917 i filmem nazistowskim, dostrzegł potencjał kina popularnego w refleksji nad świadomością historyczną. *Blaxploitation* kwestionuje myślenie o historii w jej oficjalnej, triumfalnej wersji symbolizowanej przez słynne „I had a dream”, w której przedstawia się linearną, teleologiczną narrację o walce z rasizmem, kończącą się *happy endem* wraz z Martinem Lutherem Kingiem i rokiem 1967, czyli oficjalnym końcem segregacji. Nawet tak radykalne ugrupowania takie jak Czarne Pantery, których ideologicznym *raison d'être* było obalenie systemu kapitalistycznego, zostały wchłonięte do tej popularnej opowieści. Oficjalny dyskurs podtrzymywany przez rocznice, święta takie jak Black History Month, filmy dokumentalne (*Eyes on the Prize*, 1987, PBS) konstruują mit o Ameryce jako kraju wolności

jednostki i demokracji. Czarne kino eksploatacji proponuje inną wersję tej narracji, pokazując jej dalszy ciąg, na którym oficjalna historia zazwyczaj się zatrzymuje: początek lat 70., rozrost gett, rosnące bezrobocie i przestępczość wśród Afroamerykanów oraz pozorną integrację. Ogłoszone zwycięstwo nad segregacją rasową nie przyniosło żadnych wymiernych efektów dla bohaterów zasiedlających filmowe getta Harlemu czy Watts. *Blaxploitation* stanowi tym samym interesujące źródło historii alternatywnej, transgresyjną reinkrypcję istniejących dyskursów.

Nie wszyscy jednak odnosili się do nowego, czarnego kina z entuzjazmem. Po początkowej aprobacie ze strony organizacji afroamerykańskich, gdy *Shaft* zdobył nagrodę National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) dla najlepszego filmu roku, a Melvin Van Peebles został uhonorowany tytułem reżysera roku, kino spod znaku *blaxploitation* doczekało się lawiny krytyki. Congress of Racial Equality uformował specjalną jednostkę pod nazwą Coalition Against Blaxploitation, która protestowała przeciwko powstającym produkcjom sugerując, że „Wszystkie te filmy pokazują czarnych w upokarzających, demoralizujących, zdegenerowanych i ogłupiających rolach superczarnuchów. (...) każdy zdrowy, tak zwany »racjonalnie myślący czarny lub lider« lub po prostu zwykły czarny lub Murzyn muszą w tym krytycznym momencie włączyć się do współpracy mającej na celu położenie kresu *blaxploitation*” (Los Angeles Sentinel 1972: B7). Do protestów przeciwko świętującym sukcesy w rankingach popularności filmom, dołączyły także NAACP, Black Against Narcotics and Genocide, Kuumba Workshop of Chicago oraz dziennikarze i publicyści.

## Zakończenie

Zmasowana krytyka gatunku, naciski instytucjonalne, repetytywność fabuł, coraz gorsze warunki finansowe ich produkcji oraz wejście do kin ery wysokobudżetowych blockbusterów sprawiły, że filmy te już w połowie dekady straciły na atrakcyjności, a nurt powoli dogasał zastępowany przez międzyrasowe kino akcji lat 80. spod znaku *buddy movies*. Nie zmienia to jednak faktu, iż nurt czarnych filmów klasy B dokonuje ostatecznego remontowania dotychczasowej wizji historii Ameryki, tworząc wizję zupełnie nową – przeciw-historię społeczeństwa *white anglosaxon protestant*. Wizja ta została odrzucona przez dyskurs naukowy; w odczuciu klasycznego filmoznawstwa akademickiego kino – a zwłaszcza kino rozrywkowe – było spektaklem dla pariasów, nie wartym głębszej refleksji. W moim odczuciu nurt *blaxploitation* domaga się krytycznej, dokładnej analizy, która wyjdzie poza rozumienie filmu wyłącznie jako formy artystycznej i uwzględni jego społeczne funkcjonowanie. Cel, jaki starałam się osiągnąć, ma charakter rewizjonistyczny, chodzi w nim o uzupełnienie opowieści o historii kina amerykańskiego, o ujęcia peryferyjne, odstające od kina głównego nurtu wychodzące po za „filmocentryzm” i wyobrażenie o filmie jako dziele sztuki.

## BIBLIOGRAFIA:

- Allen R. C. (2008). *Decentering Historical Audience Studies: A Modest Proposal*, [w:] Fuller-Seeley K. H. *Hollywood in the Neighborhood. Historical Case Studies of Local Moviegoing*. Los Angeles.
- Allen R. C. (2006). *Relocating American Film History: The 'Problem' of the Empirical*. „Cultural Studies”, 20, (48–88).
- Chapman J., Glancy M., Harper S., (2009). *Introduction*, [w:] Chapman J., Glancy M., Harper S. (red.), *The New Film History Sources, Methods, Approaches*. New York.
- Cripps T. (1990). *Sweet Sweetback's Baadasssss Song and the Changing Politics of Genre Film*, [w:] Lehman P. *Close Viewings: an Anthology of New Film Criticism*. Gainesville.
- Stempel T. (2001). *American Audiences on Movies and Moviegoing*. Lexington.
- Guerrero E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia.
- Didi-Huberman G. (2007). *The Site, Despite Everything*, [w:] Liebeman S. (red.), *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*. Oxford.
- Van Peebles M. (2004). *Sweet Sweetback's Sweetback Baadasssss Song. A Guerilla Filmmaking Manifesto*. New York.
- Staiger J. (2008). *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, [w:] Kurz I. (red.), *Film i historia*. Warszawa.
- Maltby R. (2011). *New Cinema Histories*, [w:] Maltby R., Biltereyst D. i Meers D. (red.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Blackwell.
- Kuhn A. (2011). *What to do with Cinema Memory?*, [w:] Maltby R., Biltereyst D. i Meers D. (red.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Blackwell.
- Taylor C. (2010). *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Kraków.
- Gertner R. (1972). *1972 International Motion Picture Almanac*. New York.
- Flynn C. i McCarthy T. (1986). *B Movie Structure*, [w:] Wheeler Dixon (red.), *Producers Releasing Corporation. A Comprehensive Filmography and History*. London.
- Ferro M. (2011). *Kino i historia*. Warszawa.
- Quentin Tarantino. (1998), [w:] Martinez G., Chavez D. i Chavez A., *What It Was!: The Black Film Explosion of the '70s in Words and Pictures*. New York.
- Sides J. (2003). *L. A. City Limits. African American Los Angeles from the Great Depression to the Present*. Los Angeles.
- Gipson G. (1973). *Black Movies Gross Over \$200 Million: Black Movies Gross Over \$200 Million In Two Years*. „Los Angeles Sentinel”, Mar 8.
- Allen, R. C. (2010). *Getting to Going to the Show*. „New Review of Film and Television Studies”, 3, (264–76).
- Wiggins B. (2012). *You Talkin' Revolution, Sweetback: On Sweet Sweetback's Baadasssss Song and Revolutionary Filmmaking*. „Black Camera”, 1, (28–52).
- Shleyen B. (1971). *AIP Moves Onward and Upward*, [w:] „Boxoffice”. Oct 4.
- Sieving Ch. (2005). *She's a stimulatın', fascinatın', assassinatın' chick! Pam Grier as Star Text*. *Screening Noir*. „Journal of Black Film, Television and New Media”, Culture, 1, (6–18).
- Pierson E. (2005). *Blaxploitation, Quick and Dirty Patterns of Distribution*. „Screening Noir. Journal of Black Film, Television and New Media Culture”, Winter, 1, (123–130).
- Badiou A. (2009). *Cinema as a Democratic Emblem*. „Parrhesia”, 6, (1–6).



- Maynard R. (2000). *The Man, Feeling Out of Place at a Movie*. „Los Angeles Times”, Jun 16.
- Michener Ch. (1972). *Black Movies*. „Newsweek”. Oct 23.
- Radwan M. (2009). *Przyszłość przeszłości obrazowej. Wokół teorii visual history Roberta A. Rosenstone’a*. „Kultura i Historia”, 16, [http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1595#\\_ftn79](http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1595#_ftn79), [dostęp: 06.09.2013].
- Verril A. (1972). *Superfly's Happy Harlem Stay: Crew Black & Hispanic; Financing Script, P. R. All Black*. „Variety”. Apr. 12.

BEZ AUTORA:

- (1972). *CORE Supports Fight of Black Exploitation*. „Los Angeles Sentinel”. Aug. 17.
- (1970). *There's Hope in Film Crisis*. „Dallas Morning News”. Jul 8.

MATERIAŁY NIEOPUBLIKOWANE:

- Shaft. Joel Freeman Papers, Special Collection. Margaret Herrick Library, Los Angeles.
- The Mack Files, Core Collection. Margaret Herrick Library, Los Angeles.
- Theatre List 1970, Core Collection. Margaret Herrick Library, Los Angeles.
- Samuel Z. Arkoff Papers 080. Department of Archives and Special Collections. William H. Hannon Library. Loyola Marymount University.