

Postindustrialny soul, czyli przestrzeń afroamerykańskiego getta w filmie ¹

EWA DRYGALSKA

*In this world of no pity I was raised in the ghetto of the city,
Momma she worked so hard to earn every penny oh...
Something is holding me back cause... Is it because I'm black?*
Syl Johnson, *Is It Because I'm Black?* (1969)

Współczesne kino czarnych Amerykanów, począwszy od lat 70. po najbardziej aktualne obrazy, jest związane z powstaniem, rozwojem i ewolucją amerykańskich miast i śródmiejskich przestrzeni zajmowanych przez określone grupy etniczne i rasowe. Etymologia słowa „getto” prowadzi nas ku Wenecji i jednej z jej dzielnic zamieszkałych wyłącznie przez włoskich Żydów ². Na początku XVI w. getto oznaczało więc część miasta obroną lub przymusowo wyznaczoną jako miejsce zamieszkania dla mniejszości narodowej lub religijnej. Słownikowe rozumienie tego słowa przychodzi na myśl także miejsce lub środowisko odizolowane, rządzące się własnymi prawami, niechętne ludziom z zewnątrz. W Europie getta najsilniej są kojarzone z reżimem nazistowskim i przymusową segregacją osób pochodzenia żydowskiego. W Stanach Zjednoczonych powstanie tych odizolowanych przestrzeni niesie przede wszystkim konotacje ze społecznościami afroamerykańskimi i długimi, burzliwymi procesami formowania się wielkich miast na Północy oraz ich bolesną deindustrializacją.

Wielka Czarna Migracja

Aby zrozumieć genezę gettoizacji Ameryki i jej późniejszej reprezentacji w kinie popularnym, należy cofnąć się aż do lat 20. XX w. i początku fenomenu Wielkiej Czarnej Migracji. Między rokiem 1915 a 1970 miliony Afroamerykanów w kilku falach przeniosły się z rolniczego Południa do wielkich miast Północy. Skalę tego zjawiska uzmysławia analiza zmian w przestrzennym rozmieszczeniu czarnych mieszkańców Ameryki. O ile jeszcze w 1910 r. w 92 % zasiedlali takie stany, jak Luizjana, Missisipi, Alabama, Georgia, Karolina Południowa czy Tennessee, to niespełna 40 lat później w niemalże trzech czwartych zamieszkiwali Północ i Wschód ³, kierując się głównie do Detroit, Nowego Jorku, Baltimore czy Chicago. Powody tego demograficznego exodusu były wielorakie, przede wszystkim jednak ekonomiczne,

bowiem w sytuacji zwiększonego zapotrzebowania na siłę roboczą i powołania czterech milionów mężczyzn pod broń zachęcano kobiety, czarnych i mniejszości etniczne do podejmowania pracy w przemyśle, dziedzinie zdominowanej dotąd przez białych mężczyzn. Firmy z Północy wysyłały więc werbowników na głębokie Południe, by znajdowali robotników do ich fabryk. Opisywali oni Północ jako „ziemię obiecaną” dla czarnej ludności, która z trudem dawała sobie radę w sytuacji załamania gospodarki na Południu. Afroamerykańska gazeta „Chicago Defender” nawoływała: *O ileż zaszczytniej zamarnąć na śmierć, niż zginąć z rąk motłochu*⁴, co oczywiście odwoływało się do problemu przemocy na tle rasowym, który istniał na Południu. Po I wojnie światowej tradycja natywistyczna przybrała nową formę: odrodzonego Ku Klux Klanu, który u szczytu swojej działalności obejmował około pięciu milionów członków w całym kraju, organizując lincze i zastraszając społeczności murzyńskie. Wiara w Nowe Południe, które miało być doskonale demokratyczne, wolne od problemów rasowych i postępowe ekonomicznie, głoszona między innymi przez czarnego aktywistę i myśliciela W.E.B. Du Bois, rozwiła się w ustawach segregacyjnych Jima Crowa i odebraniu czarnym prawa wyborczego.

Choć na Północy USA sytuacja czarnej mniejszości była lepsza niż na konserwatywnym i tradycyjnym Południu, ta część kraju również nie była wolna od uprzedzeń i dyskryminacji. Afroamerykanie, migrując falami i zastając niekoniernie przychylną im rzeczywistość, tworzyli wielotysięczne enklawy. W rok po rozpoczęciu II wojny światowej nowojorski Harlem był największym skupiskiem ludności kolorowej, liczącym ponad 200 000 mieszkańców. Pierwsze oraz drugie pokolenie zamieszkujące getta do lat 40. były coraz bardziej wyizolowane i stigmatyzowane. Miał na to wpływ po pierwsze liczbowy wzrost nisko opłacanej klasy robotniczej, postępująca segregacja rasowa obejmująca kościoły, odbijająca się echem w prasie, widoczna w sklepach, a także działania polityczne związane z wizją amerykańskich miast projektowaną przez rząd. Plan zagospodarowania przestrzennego i podział na strefy miejskie oraz sterowanie obrotem nieruchomości miały wyłonić nowy, zmieniony kształt industrialnego miasta. Działania te najbardziej dotknęły tak zwany Pas Rdzy tworzący obszar pomiędzy Chicago, Detroit, Nowym Jorkiem i Cincinnati. Odpowiednia kontrola nad rynkiem nieruchomości faworyzowała centrum miasta (na przykład Manhattan i Upper East Side w Nowym Jorku), w którym kumulował się kapitał, jednocześnie dyskryminując pozostałe dzielnice zamieszkałe przez niewykwalifikowanych robotników. Zaporowe ceny nieruchomości mieszkalnych i opór białej ludności sprawiał, że dzielnice polaryzowały się na białe, czarne i pozostałe – etniczne⁵. Pracodawcy nie chcieli zatrudniać czarnoskórych, zaś bossowie związkowi odmawiali przyjęcia ich do zrzeszeń zawodowych. Ziemia obiecana wkrótce stała się koszmarem, który charakteryzował się bezrobociem, analfabetyzmem, uzależnieniem od pomocy społecznej, przemocą uliczną i przestępczością, wytworzeniem się slumsów. Niespodziewany napływ czarnych migrantów stał się ciężarem dla budżetów miejskich i wystawił na ciężką próbę cierpliwość białej ludności miast. Lokalne władze próbowały radzić sobie z tą nową falą migracji, wznosząc osiedla domów komunalnych przeznaczonych wyłącznie dla czarnych⁶. Blokowiska te składały się z budowli, które cechowały się bardzo wysoką koncentracją ludzi na metrze kwadratowym. Razem z federalnymi programami budowy mieszkań publicznych rozpoczął się fatalny w skutkach proces powstawania „wewnętrznych światów”,



Shaft, reż. Gordon Parks (1971)

zamkniętych, przeludnionych gett. Wielka migracja czarnych i zła polityka urbanistyczna zapoczątkowały złożony problem społeczny, który w latach 60. miał się przerodzić w poważny kryzys.

Zakaz wstępu dla kolorowych

System segregacji rasowej pogłębiał się, a lata 50. zapisały się w historii jako czasy konformizmu, kiedy to biała Ameryka ignorowała ludzi i kulturę spoza głównego nurtu klasy średniej. Zasada „oddzielni, ale równi”, ukonstytuowana jeszcze w 1896 r. orzeczeniem w sprawie „Plessy kontra Ferguson”, rozszerzała się na szkoły publiczne i środki transportu. Próby jej obalenia zorganizowane w ruch na rzecz praw obywatelskich napotykały opór i akty przemocy, zwłaszcza w stanach południowych. Po słynnym bojkocie Rosy Parks w środkach komunikacji miejskiej filozofia „walki bez użycia przemocy”, zaprezentowana przez Martina Luthera Kinga, zainspirowała innych przeciwników segregacji rasowej głęboko zakorzenionej na Południu. W 1960 r. zawiązał się pierwszy autentyczny ruch masowy, gdy czterech czarnych studentów zasiadło w barze tylko dla białych i zażądało, by ich obsłużono. W ciągu tygodni ruch *sit-in* rozpowszechnił się na liczne stany i rozmaite miejsca publiczne. Ruch Kinga zyskiwał poparcie w całym kraju, także w osobie samego prezydenta Kennedy’ego.

28 sierpnia 1963 r. doszło do kulminacji integracjonistycznej fazy działań ruchu na rzecz praw obywatelskich. Ponad 200 000 czarnych i białych przemarszerowało wówczas przez centrum Waszyngtonu do pomnika Lincolna, śpiewając *We Shall Overcome*.

Polityczne strategie ruchów afroamerykańskich historycznie zawsze oscyływały między dwoma przeciwnymi biegunami: impulsem do integracji z systemem oraz potrzebą separacji od niego. Około 1967 r. było już jasne, że dużo większą popularność zyskuje opcja prowadząca ku separacji i kulturowemu nacjonalizmowi. Z perspektywy społecznej i w odniesieniu do kwestii reprezentacji czarnych w kulturze lata 1967-1968 były dla Afroamerykanów okresem pełnym napięć, dramatycznych zwrotów akcji, przeciwieństw i agresywnej walki o równe prawa. Fala miejskich zamieszek, rozruchów i powstań rozpoczęła się w 1965 r., datując tym samym rozłam w ruchu na rzecz praw obywatelskich. Wśród czarnej społeczności, która otrzymała wreszcie pełnię praw wyborczych, ale jednocześnie została zmarginalizowana ekonomicznie, wybuchła ogromna frustracja. Aby zrozumieć motywy tych wydarzeń, należy się cofnąć o kilka lat. 2 lipca 1964 r. prezydent Lyndon Johnson podpisał ustawę o prawach obywatelskich – najdalej idący w tej dziedzinie akt prawny w dziejach Kongresu. Zakazywała ona dyskryminacji w hotelach, restauracjach i innych obiektach użyteczności publicznej. Zarówno programy wspierane przez władze federalne, jak i prywatni przedsiębiorcy mieli wyeliminować dyskryminację. Komisja do spraw przestrzegania równości w zatrudnieniu miała stać na straży przestrzegania zakazu dyskryminacji ze względu na rasę, religię, pochodzenie etniczne lub płeć. Na początku 1965 r. Johnson wystąpił w Kongresie z przejmującym apelem, intonując pieśń ruchu obrońców praw obywatelskich *We Shall Overcome*. Przyjęto ustawę o prawach wyborczych, która gwarantowała to prawo wszystkim obywatelom. Tylko do końca tego roku zarejestrowano na listach wyborczych pół miliona czarnych głosujących.



Shaft, reż. Gordon Parks (1971)

Eksplozja przemocy

U szczytu odnoszonych sukcesów ruch praw obywatelskich zaczął się dzielić. 11 sierpnia 1965 r., niespełna tydzień po uchwaleniu ustawy o prawach wyborczych, w dzielnicy Watts w Los Angeles, zamieszkaanej głównie przez ubogą czarną ludność, wybuchły gwałtowne zamieszki. Zginęły 34 osoby, prawie 4000 trafiło do więzienia. Liberalni komentatorzy byli zaskoczeni i zbici z tropu, bowiem do niepokojów doszło w momencie największych legislacyjnych zwycięstw czarnej społeczności od czasów Rekonstrukcji. W dodatku krajowa Liga Miejska uznała Los Angeles za miasto, gdzie czarnym mieszkańcom Stanów Zjednoczonych żyje się najlepiej i gdzie inni najbardziej chcieliby zamieszkać. Biali liberałowie starali się jakoś zrozumieć tę sytuację, ale wydarzenia potoczyły się własnym torem. Latem 1966 r. zamieszki rasowe wybuchły w Chicago, Cleveland i 40 innych miastach, a po roku płomienie ogarnęły Newark i Detroit. Wydarzenia w Detroit stały się najbardziej jaskrawym przykładem przemocy: czołgi przemierzały ulice, a żołnierze 101. Dywizji Powietrznej za pomocą broni maszynowej rozprawiali się ze snajperami kryjącymi się w budynkach. Strażacy próbujący gasić pożary byli obrzucani cegłami i butelkami przez mieszkańców płonących domów. Patrząc z perspektywy czasu, nietrudno dojść do wniosku, że ruch na rzecz praw obywatelskich musiał koncentrować się na problemach czarnej ludności miejskiej. W połowie lat 60. około 70 procent Afroamerykanów zamieszkiwało wielkie miasta, z czego większość żyła w śródmiejskich gettach, do których nie zawitało powojenne ożywienie.

Gdy dziś analizujemy ówczesne wydarzenia, wydaje się oczywiste, że taktyka biernego oporu, którą reprezentował Ruch i jego lider – Martin Luther King, mogła



Super Fly, reż. Gordon Parks Jr. (1972)

sprawdzać się na rolniczym Południu, jednak nie zdawała egzaminu w miastach na Północy. Tam problemem była segregacja „de facto”, wynikająca z miejsca zamieszkania, a nie, jak na Południu, segregacja „de iure”, której zniesienie wymagało odpowiednich zmian w prawie ⁷. Białe grupy etniczne z Północy nie miały, w odróżnieniu od białych z Południa, wspólnego z czarnymi dziedzictwa kulturowego. W liście do magazynu „Esquire” pewien czytelnik pisał: *Niewykluczone, że rabunki, zamieszki i podpalenia to w gruncie rzeczy nic innego, jak radykalna forma miejskiego odrodzenia, będąca odpowiedzią nie tylko na frustrację zrodzoną w gettach, ale na niepowodzenie wszystkich zwyczajnych sposobów zmierzających do zmiany sytuacji. Jest jak zachowanie człowieka, który zrozpaczony obojętnością lekarzy, sam próbuje wydrzeć nowotwór ze swego ciała* ⁸. W odróżnieniu od zamieszek z przeszłości, tym razem rozruchy w miastach inicjowali sami czarni. Ściągali na siebie przemoc i zniszczenie, próbując położyć kres czemuś, z czym nie potrafili się pogodzić i czego ustawy dotyczące praw obywatelskich najwyraźniej nie były w stanie zmienić. Przemoc osiągnęła punkt kulminacyjny w 1968 r., gdy przez 298 miast przetoczyło się ponad 380 zamieszek, o największym nasileniu w Detroit i Newark. Były one uwarunkowane głównie narastającym od dawna poczuciem niezadowolonia i kulturowej separacji, a zostały wzmocnione falą protestów wśród Chicanos, hipisów, kobiet oraz nastrojami antywojennymi i budzącą się kontrkulturą.

Znaczenie Czarnej Siły

W 1966 r. nowym hasłem stała się Czarna Siła (Black Power). Radykalnie nastawieni członkowie Studenckiego Komitetu Koordynacyjnego Biernego Oporu (SNCC) odeszli od głoszonej przez Martina Luthera Kinga teorii walki bez uciekania się do przemocy. W 1966 r. na czele Komitetu stanął Stokely Carmichael, dwudziestopięcioletni absolwent Howard University. Uczynił on separatystyczną filozofię Czarnej Siły oficjalną ideologią organizacji i wydalil białych z SNCC. *Odrzucamy „american dream” zdefiniowany przez białych, musimy stworzyć w tym kraju rzeczywistość określaną przez Afroamerykanów* – stwierdził autor dokumentu przedstawiającego stanowisko SNCC. H. Rap Brown, który w 1967 r. zajął miejsce Carmichaela, nawoływał czarnych, żeby *postarali się o broń i zabijali białasów* ⁹. Sam Carmichael przeszedł tymczasem do partii Czarnych Panter określającej się jako ugrupowanie miejskich rewolucjonistów. Najbardziej znanym przedstawicielem ruchu Czarnej Siły był oczywiście Malcom X (jego prawdziwe nazwisko brzmiało Little, „X” miało symbolizować zagubione imię afrykańskie). Malcom X dorastał w biednym getcie, wśród przemocy. Jako dorosły aktywista promował nauki Elijah Muhammada, zaś proroka Czarnych Muzułmanów oraz siebie samego nazywał ekstremistą.

Czarna Siła, choć głośna i przyciągająca uwagę, była popierana jedynie przez 15 procent Afroamerykanów ¹⁰. Większość społeczności utożsamiała się z pokojową filozofią Martina Luthera Kinga i organizacją Narodowego Stowarzyszenia na rzecz Rozwoju Ludności Kolorowej (NAACP). Wielebny King ostro krytykował czarny separatyzm i potępiał użycie przemocy jako środka emancypacji i przemian społecznych. Ideologia Black Power, mimo małej liczby zwolenników i militarnego charakteru, odbiła niezaprzeczone piętno na kulturze. Dzięki niej Afroamerykanie poczuli się dumni ze swojego koloru skóry, co zaowocowało wybuchem czarnej kultury po-

pularnej w kinie, teatrze, a zwłaszcza muzyce. To właśnie Malcom X wypromował określenie „Afroamerykanie”, które według niego miało symbolizować dumę z ich pochodzenia. W tamtym okresie zaczęła się również formować kategoria „bycia czarnym” oraz definicja, co to oznacza dla tożsamości i samoświadomości. Według brytyjskiego kulturoznawcy Stuarta Halla, „czarne” było kategorią polityczną stworzoną jako konsekwencja pewnej symboliki i walki ideologicznej. Efektem tej walki była zmiana w percepcji własnej rasy, nowe procesy tożsamościowe i stanie się „widzialnym” w kulturze ¹¹. Czarni, a zwłaszcza czarna elita intelektualna, wyrażali swoje frustracje z powodu stereotypowych i krzywdzących portretów życia Afroamerykanów, jakie dominowały w kinie hollywoodzkim, a wiązały się z kulturą marginalizacją czarnej społeczności. Kontekst społeczny i polityczny, w jakim doszło do ukształtowania się stosunków rasowych w Stanach Zjednoczonych i powstania gett, a także związane z tym i opisane wyżej wydarzenia powróciły zatem w filmach realizowanych przez czarnoskórych twórców.

Blaxploitation

*The game he plays he plays for keeps, hustlin' times
And ghetto streets, tryin' ta get over,
Taking all that he can take,
Gambling with the odds of fate, Superfly*

Curtis Mayfield, *Super Fly* (1972)

W atmosferze odwrotu od integracjonistycznej polityki Martina Luthera Kinga na arenę kultury wkroczył jeden z najciekawszych nurtów kinematografii amerykańskiej – blaxploitation. Kino to, mimo że posługiwało się formułą popularną i sztafażem gatunkowym, było niezwykle ważnym i krytycznym głosem w debacie na temat ruchu praw obywatelskich i innych nurtów emancypacyjnych, takich jak czarny nacjonalizm, czy afrocentryzm. Filmy te odzwierciedlały, pobudzały, komentowały wydarzenia polityczno-społeczno-kulturowe, które miały w efekcie doprowadzić do zniesienia segregacji rasowej oraz pojawienia się Afroamerykanów w amerykańskiej kulturze głównego nurtu. Kino blaxploitation choć dobrze opisane (zarchiwizowane) w filmoznawstwie amerykańskim, nie jest ujmowane w perspektywie społeczno-politycznej. Mogę z całą pewnością stwierdzić, iż amerykańscy badacze nie dostrzegają jego potencjału emancypacyjnego oraz konsekwencji, jakie kino to wywołało wśród społeczności afroamerykańskich, które były w tym ówczesnym momencie w oku cyklonu walki o prawa obywatelskie.

Hollywoodzkie kino głównego nurtu przez wiele dekad odmawiało Afroamerykanom realistycznej reprezentacji ich życia i kultury, ograniczając się do tak zwanych filmów problemowych z lat 40., 50. i 60., które miały eksplorować społeczne nierówności w amerykańskich stosunkach rasowych. „Kino z przesłaniem” unikało czarnych dzielnic, przestrzeni zamieszkałych przez społeczności afroamerykańskie, z całym bagażem ich problemów socjalnych, skupiając się raczej na pozytywnych, integracjonistycznych obrazach, które prawie zawsze przedstawiały widzom niewielką czarną klasę średnią lub profesjonalistów dobrze wychowanych i wtopionych w amerykańskie społeczeństwo. Film problemowy, czy też film z przesłaniem, przedstawiał temat ważki społecznie, jednak odarty z treści poli-

tycznych i kontekstu, zredukowany do konfliktu między bohaterami, z obowiązkowym sentymentalnym zakończeniem¹². Symbolem tego nurtu stał się Sidney Poitier, a wcześniej jego poprzednik – śpiewający aktor Harry Belafonte. Film *Bez wyjścia* (*No Way Out*, 1950) Josepha Mankiewicza rozpoczął na dobre cykl filmów problemowych dotyczących kwestii rasy oraz jednocześnie karierę Sidneya Poitiera. Fabuła *Bez wyjścia* opowiada o losach młodego czarnoskórego lekarza, który próbuje ratować życie dwóch rannych opryszków. Jeden z mężczyzn umiera, a drugi oskarża lekarza o zabójstwo. Doktor musi więc walczyć jednocześnie o swoje dobre imię i wolność. W międzyczasie gangster, który niesłusznie oskarżył bohatera granego przez Poitiera, organizuje rasistowskie ataki na dzielnice zamieszkałe przez czarnych. Film odzwierciedlał powojenny klimat panujący w amerykańskich miastach, przedstawiał zamieszki oraz przejawy rasizmu. Afroamerykanie wracający z frontów II wojny światowej nie wyobrażali sobie powrotu do *status quo* sprzed wojny i coraz silniej protestowali przeciwko nierówności społecznej. Wyrafinowany, dobrze napisany *Bez wyjścia* kończył się happy endem, w którym doktor udowadnia swoją niewinność, a do miasta powraca równowaga. Taka strategia narracyjna pozwoliła Hollywood trzymać się z dala od politycznych i społecznych zawirowań i zaangażowania¹³. Jednak większości czarnych nie powodziło się tak dobrze, jak bohaterom, w których wcielił się Poitier.

Na swój sposób łagodna wersja problemów rasowych prezentowana w filmie przez ponad trzy dekady doprowadziła do eksplozji wersji alternatywnej, będącej doskonałym przeciwieństwem „grzecznego” kina dla klasy średniej. Afroamerykańskim twórcom w sukurs przyszedł czarny nacjonalizm, afrocentryzm i kino eksploatacji (*exploitation movie*), w którym mogły znaleźć schronienie wszelkie perwersje, eskapistyczne fantazje i pragnienia seksualne. Kino eksploatacji – karnawał złego smaku – zazwyczaj skutecznie spychane na margines kultury popularnej, do dystrybucji szeptanej i grindhouse’ów, tym razem niespodziewanie odniosło ogromny sukces komercyjny. Czarna i biała młodzież rzuciła się masowo do sal kinowych, aby zobaczyć seksualne eskapady dilerów narkotykowych, peany na cześć lokalnych alfonsów i stręczycieli, czarną seksualność w wydaniu Pam Grier i Tamary Dobson oraz przede wszystkim centrum wszechświata czarnoskórych, miasto w mieście – getto.

Kino blaxploitation, podobnie jak miejskie enklawy, rządziło się swoimi prawami. Począwszy od pionierskiego *Sweet Sweetback’s Baadass Song* Melvina Van Peeblesa (1971), przez *Super Fly* (1972) Gordona Parksa Juniora aż do *Dolemite D’Urvilla* Martina i *Sheba Baby* Williama Gridlera (oba z 1975 r.), niskobudżetowe czarne produkcje wyspecjalizowały się w łatwo dostępnych i tanich afrocentrycznych fantazjach o zemście na białych i sprawiedliwości społecznej. W silnie stylizowanym świecie przedstawionym filmów blaxploitation banici zamieniali się w królów, zamknięta klatka śródmieścia stawała się złota, bieda – piękna, a życie przestępcze – pociągające. Bohaterami tych filmów byli prywatni detektywi, kryminaliści, drobne złodziejzki, naciągacze, prostytutki, aktorki porno, narkomani. Królem i ikoną blaxploitation pozostaje jednak alfons (*pimp*) – postać otoczona nimbem mitu, król getta. Posiadał on wszystkie atrybuty określające pozycję w czarnej dzielnicy i miejsce w hierarchii: stylowe ubrania, wśród nich obowiązkowe futro, kapelusz, laseczkę, skórzane mokasy, mnóstwo biżuterii oraz – co najważniejsze – kobiety u swego boku. Królestwem alfonsa była ulica.

Fabuley blaxploitation rozgrywały się w symbolicznych dla Afroamerykanów przestrzeniach: w nowojorskim Harlemie czy w Watts w Los Angeles. Podczas gdy w kinie hollywoodzkim funkcję synekdochy dla Nowego Jorku pełnił zazwyczaj Empire State Building czy Statua Wolności, to filmy gettocentryczne poruszały się po nieco innej mapie, posługując się alternatywnymi znacznikami. Jeśli idziemy 125 Ulicą, przechodzimy obok Apollo Theatre czy Cotton Clubu, mijając stojące tam prostytutki, to niechybnie jesteśmy w sercu czarnego Nowego Jorku – Harlemie. Wnętrza są filmowane rzadko, a jeśli się pojawiają, są to bary, domy publiczne, lokale ze striptizem, nocne kluby i podejrzone speluny. Zdecydowana większość akcji rozgrywa się na ulicy. Nocne wędrówki i pościgi w kinie blaxploitation stanowią podstawę dynamicznego, efektownego montażu. Getto staje się symbolem, umożliwia identyfikowanie się z obrazem również dlatego, że reżyserzy wykorzystywali autentyczne lokalizacje, przedstawiali prawdziwe dzielnice, ich mieszkańców i zwykłych przechodniów (przykładem może być tutaj sposób kręcenia słynnej czołówki z filmu *Shaft*, gdzie Richard Roundtree przemierza w rytm oscarowej piosenki Isaaca Haysa Manhattan, zatłoczone ulice pełne samochodów, mijając manifestujących pikietarzy. Z powodu niskiego budżetu cała ta sekwencja była kręcona na żywym materiale, bez pomocy statystów, zyskując dziś walor dokumentalny¹⁴). Sensacyjne fabuley kryminalne umieszczano w realistycznych pejzażach wielkich miast, co dawało czarnej publiczności przyjemność rozpoznawania siebie na ekranie, a białej – wgląd w demonizowane i odizolowane części miasta zamieszkałe przez Afroamerykanów. Co ważniejsze, getto nie jest jedynie tłem dla filmowej fabuły – jest jej katalizatorem i zapalnikiem. Gdyby nie rzeczywiste problemy społeczne gett, takie jak narkotyki, brutalność policji czy wojny gangów, absurdalne i niedorzeczne fabuley blaxploitation nie mogłyby powstać.

Współczesne czarne getta miały specyficzną topografię, język i styl. Wszystko to zostało odzwierciedlone w tanich, niskobudżetowych filmach klasy B, które często zyskiwały status kultowych. Kino blaxploitation zazwyczaj nie wykraczało poza obszar getta, a jednym z nielicznych wyjątków jest tutaj kuriozalny film *Shaft w Afryce* (*Shaft in Africa*, reż. Jean Guillermin, 1973). Jeżeli oko kamery kierowało się na obszary poza gettem, to zwykle filmowało bogate wille, w których symboliczny The Man¹⁵ knuł spiski lub uciekał się do perwersyjnych praktyk i brutalności. W filmach blaxploitation nieustannie wygrywano opozycje: pozytyw – negatyw, ubogi czarny – bogaty biały, getto – obcy świat, The Man kontra społeczność, korupcja policji – lojalność wobec zasad, chciwość i bezduszny kapitalizm *versus* pragnienie przetrwania i wyrwania się z getta. Pomimo trudnych warunków panujących w getcie jest ono waloryzowane pozytywnie w opozycji do przepychu i zgnilizny świata białych. Specyficzna autoizolacja czy samoograniczanie własnej przestrzeni (a przynajmniej przestrzeni znaczącej) dotyczyły również samych gett, ponieważ akcję umieszczano zwykle w wymienionych wyżej „podejrzanych” miejscach (speluny, sale bilardowe, domy publiczne). Niosło to komunikat, że w mieszkaniach (pokazywanych rzadko i opozycyjnie, jako bardzo luksusowe lub bardzo ubogie) Afroamerykanie jedynie wegetowali, natomiast „żyli” i realizowali się w miejscach wspólnotowych, gdzie byli widzialni, gdzie stylowość miała znaczenie, gdzie miała się odgrywać się parada „pimpowości”¹⁶.

Zanim jeszcze kino blaxploitation nabrało rumieńców, w 1970 r. odbyła się premiera filmu *Bawelniany przekręt* (*Cotton Comes to Harlem*, reż. Ossie Davis) –

zwariowanej komedii spod znaku *heist movies*. Dwóch czarnoskórych policjantów udaje się do Harlemu w celu odnalezienia pieniędzy zrabowanych przez pastora-naciągacza, a ukrytych w bawelnie. Poza przewrotnymi odniesieniami do ówczesnej historii film toczy się całkowicie w Harlemie, uważanym wówczas za „problem społeczny”. Reżyser twierdzi, że chciał pokazać tę nowojorską dzielnicę jako osobny, wewnętrzny świat metropolii¹⁷. W czasie Wielkiej Migracji Harlem był celem najczęściej wybieranym przez Afroamerykanów z Południa. Dzięki temu dzielnica ta stała się w XX w. prototypem czarnej przestrzeni publicznej¹⁸, gdzie rozwijał się czarny Kościół, czarna kultura (renesans Harlemu) oraz gdzie wybuchły pierwsze zamieszki społeczne. W filmie Davisa wariackim pościgom po całym Harlemie towarzyszy uliczny slang charakterystyczny dla afroamerykańskich centrów życia towarzyskiego, pojawia się galeria barwnych oszustów i złodziejasków, którzy próbują wykorzystać kapitalizm na własny użytek poza literą prawa, a także Apollo Theatre – stały punkt odniesienia i czarne centrum kultury. Wszystkie te elementy powtórzą się i wybrzmia dobitnie w kinie blaxploitation.

Pierwszym filmem, wraz z którym wybuchła gorączka czarnego kina, był *Sweet Sweetback's Baadaasss Song*, eksperymentujący z formą i narracją filmową. Bohaterem tego obrazu jest seks-performer Sweetback, który dorasta w Los Angeles w jednym z domów publicznych w dzielnicy Watts. Pewnego wieczoru zostaje poproszony przez policję o statystowanie jako „tymczasowy podejrzany” w sprawie o morderstwo. W drodze na komisariat policjanci zatrzymują się i dokonują brutalnego pobicia młodego chłopaka Moo Moo, członka Czarnych Panter. Widząc to, Sweetback doznaje politycznego przebudzenia, atakuje policjantów i katuje ich do nieprzytomności. Od tego momentu bohater musi uciekać przed ścigającymi go oddziałami policji. Ucieczka Sweetbacka staje się swoistą podróżą przez miejskie getto i nocne Los Angeles, przez pustkowia Kalifornii, aż do Meksyku, gdzie czeka go wolność. Miejski pejzaż L.A. powoli odsłania się w rytm przemierzania kolejnych ulic, bocznic kolejowych i terenów przemysłowych. Psychedeliczny pęd przez miasto ukazuje je przez pryzmat getta, rozpadających się budynków, opuszczonych nieużytków, poprzemysłowych pustkowi. W filmie powtarzają się jak refren obrazy świetlistych neonów, charakterystycznych dla tej części Ameryki, („Jesus Saves”), oraz oraz miłosne eskapady banity, który szukając schronienia u kobiet odwdzięcza im się seksualną sprawnością. Echa zamieszek w Watts powracają w filmie w licznych odwołaniach do brutalności policji oraz w scenie, w której mieszkańcy getta otaczają policyjny radiowóz i podpalają go¹⁹. W warstwie formalnej Melvin Van Peebles posłużył się nowofalowymi eksperymentami z nieliniowym, rytmicznym montażem, ruchomą kamerą, kolorowymi filtrami znanymi z brazylijskiego cinema novo czy kultowego dzieła Godarda *Do utraty tchu* (1958). Van Peebles zetknął się z francuską nową falą, gdy przez wiele lat mieszkał we Francji, kręcąc tam filmy oraz pisząc powieści. Transatlantycka biografia reżysera – ojca czarnego kina, odcisnęła piętno na jego późniejszej twórczości, w pełni realizując się właśnie w dziele *Sweet Sweetback Baadaasssss Song*.

Innym sztandarowym utworem kina blaxploitation stał się *Super Fly* (1972), którego nieskomplikowana fabuła koncentruje się na postaci dilera kokainy Youngblooda Priesta planującego wycofanie się z lukratywnego interesu. Przeszkadza mu w tym skorumpowana policja i nielojalny współnik. Walka z przedstawicielami prawa również w tym filmie staje się impulsem do wielkiej podróży



Chłopaki z sąsiedztwa, reż. John Singleton (1991)

przez czarne dzielnice, tym razem nowojorskie. Film rozpoczyna się sekwencją przedstawiającą ulice Harlemu, na których przez kilka minut obserwujemy parę narkomanów planującą rabunek. Nowy Jork, jakim widzimy go tutaj, jest typowym obrazkiem czarnego getta – budynki wokół są zniszczone, opuszczone, ulice pełne śmieci, sklepy pozamykane lub okratowane, mężczyźni poruszają się właściwie bez celu. Długie ujęcie w planie ogólnym sugeruje nam, że to nie bohaterowie są tutaj najważniejsi, lecz miasto. Ziarnistość obrazu, autentyczne lokalizacje i dokumentalistyczne zacięcie twórców filmu podkreślają zamiar realistycznego zaprezentowania getta Harlemu. „*Super Fly*” wygląda autentycznie: sceneria Harlemu, jego ulice, alejki, bary i kamienice czynszowe – wszystko to odmalowuje przytłaczającą, ponurą wizję miejskiego rozpadu, nowego terytorium dla komercyjnego kina²⁰. Harlem zamieszkiwany przez kokainowego handlarza roztacza dużo bardziej dystopijną wizję miasta niż *Bawelniany przekręt*, będący ostatecznie komedią, czy *Sweet Sweetback's Baadaaass Song*, w którym Los Angeles, choć mroczne i zdewastowane, dawało wrażenie przestrzeni i wspólnoty ludzi je zamieszkujących. Harlem w wydaniu Parksa Juniora jest dużo bardziej zamknięty w sobie, skierowany do wewnątrz; odsłania swoje podskórne, nocne życie, filmowane w barach i klubach nocnych. Wszystko to jest podkreślone muzyką i obecnością piosenkarza soul, ówczesnej gwiazdy – Curtisa Mayfielda. Jedną z nielicznych scen rozgrywających się poza czarnym gettem to moment, w którym Priest wraz ze swoją kochanką zimową porą spacerują po Central Parku. Youngblood mówi wtedy ukochanej, że jedyne, czego by pragnął, to być wolnym i mieć możliwość wyboru własnej drogi, co jednak zaraz podaje w wątpliwość, twierdząc, że bez wykształcenia, zawodu i z wpisami w kartotece policyjnej nikt go nie zatrudni, nikt nie da mu szansy – jest więc skazany na sprzedawanie narkotyków i życie na marginesie prawa. Ostatni wielki przekręt ma mu dać szansę na *wydostanie się z tego miejsca*. W innej scenie Priest ściga dwóch złodziei, którzy pojawili się w sekwencji otwierającej film. Pościg ujawnia najbardziej ponure, nędzne części Harlemu, pełne opuszczonych, na wpół walących się budynków, ogołoconych wraków samochodów, wałęsających się bezpańskich psów. Bohater porusza się w tym terenie z *maestrią możliwą tylko*

dla *autochtona*²¹, doskonale znając topografię swojej okolicy, a pościg prowadzi w taki sposób, by uciekający złodzieje wpadli w pułapkę. Warto dodać, że twórcy filmu zaburzają jasność co do tego, które elementy są wyłącznie częścią diegezy, a które mogą się bezpośrednio odnosić do świata rzeczywistego, pozafilmowego – tak się dzieje w przypadku postaci K.C., alfonsa, z którym Priest spotyka się w barze. Ta epizodyczna rola, pozornie niewiele wnosząca do fabuły, jest ważna o tyle, że występuje w niej autentycznie istniejący K.C., grający samego siebie – nowojorskiego stręczyciela pracującego w czarnym Harlemie. Co ciekawe, fetyszyzowany w filmie monstrualny cadillac Priesta był w istocie własnością K.C.²²

Nowy czarny realizm

Growin' up in the hood

Life ain't nuttin but bitches and money

'Cause in the city you live and let die

Nutting but bitches and money

Compton's Most Wanted, *Growing Up in the Hood* (1991)

W nurcie filmów blaxploitation po raz pierwszy tak dogłębnie udało się wniknąć w wewnętrzne amerykańskie miasto, getto, ukazując jego mieszkańców, przestrzenie, lokalną specyfikę i język w stylistyce swoistego *glamour*, a zarazem ustalając estetykę, do której będą się odwoływali późniejsi twórcy kina afroamerykańskiego w tak zwanych *hood movies*. We wczesnych latach 90. pojawiła się bowiem seria filmów określanych jako nowy czarny realizm lub neo-blaxploitation. Filmy te były inspirowane kinem lat 70. oraz zmianami społecznymi, kulturowymi, politycznymi i ekonomicznymi poprzedniej dekady. Znowu więc silnie gatunkowe kino popularne stanowiło medium, przez które twórcy wyrażali swój krytyczny komentarz do sytuacji społeczno-politycznej, tym razem w ostatniej dekadzie XX wieku

Od połowy lat 70. gospodarka amerykańska przeżywała recesję, której towarzyszył wzrost inflacji i bezrobocia. W samym Nowym Jorku sytuacja była tak poważna, że w 1975 r. miasto ogłosiło, iż znajduje się na granicy bankructwa. Rok 1980 i prezydentura Jimmy'ego Cartera przyniosły jeszcze głębszą recesję oraz dalszy wzrost inflacji i bezrobocia. Osoby o najniższych dochodach, w tym Afroamerykanie, ucierpiały również w wyniku tak zwanej Reaganomiki, czyli polityki ekonomicznej opierającej się na starej koncepcji Alexandra Hamiltona, głoszącej, że im więcej pieniędzy mają bogaci obywatele, tym lepiej dla wszystkich. Wraz z redukcją podatków nastąpiły ostre cięcia budżetowe obejmujące oświatę, służbę zdrowia, budownictwo mieszkaniowe, pomoc dla ubogich w miastach, system talonów na żywność, dopłat do posiłków i zasiłków dla rodzin, czyli wszystkie te dziedziny, których beneficjentami były w dużym stopniu społeczności afroamerykańskie. Retoryka prezydenta Reagana była skierowana przeciwko miejskiej biedocie, która – jak twierdził – była uzależniona od systemu pomocy społecznej, ograbiła uczciwych podatników, a jedynie w niewielkiej części składała się z osób realnie potrzebujących opieki państwa. Wypowiadając się publicznie, Reagan wielokrotnie używał sformułowań *królowe i królowie zasiłków czy symulowane upośledzenie społeczne*²³. Przełom lat 70. i 80. to również proces bolesnej deindustrializacji amerykańskich miast. Główny sektor gospodarki przeniósł się

z przemysłu na usługi, doprowadzając do pauperyzacji dobrze opłacanych wykwalifikowanych robotników i pozostawiając za sobą problemy w dużych miastach przemysłowych: Chicago, Detroit, Baltimore. W Pasie Rdzy, zamieszkanym przez miliony Afroamerykanów, drastycznie wzrosło bezrobocie, zwłaszcza wśród młodych mężczyzn. Początek lat 80. to także wybuch epidemii cracku – taniej pochodnej kokainy, która załaziła czarne getta, począwszy od Los Angeles, gdzie bezrobocie sięgało 40 procent. W takiej sytuacji młodzi ludzie coraz częściej sięgali po narkotyki i zajmowali się ich dystrybucją. Łatwość, z jaką crack mógł być produkowany i rozpowszechniany w gettach, zaczęła być postrzegana jako szansa na pracę zarobkową i wyjście z ubóstwa. Mark Anthony Neal pisze o postindustrialnej nostalgii, którą dało się zaobserwować w połowie lat 80. w środowisku miejskiej klasy niższej i marginesu społecznego. Nostalgia ta była umacniana przez edukację i pomoc społeczną (*cultural workers*), przejmujących narracje i styl *czarnego życia w czarnych przestrzeniach miejskich* sprzed transformacji strukturalnych i ekonomicznych²⁴. Postindustrialna nostalgia odbiła się najsilniejszym echem w nowym czarnym kinie lat 90. i eksplodującej kulturze hip-hopu. Monstrualne domy komunalne z dala od centrum oraz kumulacja kapitału ekonomicznego i kulturowego w biznesowych centrach miast coraz bardziej przyczyniały się do izolacji społeczności afroamerykańskich. Pogarszająca się sytuacja w czarnych dzielnicach znalazła odbicie w kulturze popularnej dzięki *hood movies*, które charakteryzowały się realistyczną estetyką dopełnioną przemocą, dużym znaczeniem przestrzeni miejskiej oraz odwołaniami do współczesnych problemów społecznych. W filmach *New Jack City* (reż. Mario Van Peebles, 1991), *Chłopaki z sąsiedztwa* (*Boyz 'n the Hood*, reż. John Singleton, 1991) czy *Zagrożenie dla społeczeństwa* (*Menace II Society*, 1993) braci Hughes ponownie ożywają autentyczne ulice i dzielnice Nowego Jorku, Los Angeles czy New Jersey. Pod względem formalnym *hood movies* miały wiele cech wspólnych z kinem blaxploitation, zwłaszcza jeśli chodzi o sposób, w jaki ich reżyserzy i operatorzy konstruowali przestrzeń kadrową. Podobnie jak gettocentryczne kino dekady soulu filmy te charakteryzowały się stylem dokumentalnym, zdjęciami plenerowymi w autentycznych czarnych dzielnicach, ziarnistym obrazem, wielokrotnym użyciem kamery z ręki, rytmem wyznaczanym muzyką, inkorporacją języka i stylu wywiedzonego ze świata muzyki. Gwiazdy sportu zostały zastąpione przez popularnych raperów i czarnych muzyków w ogóle, a soul i funk zostały wyparte przez przeżywający złotą dekadę hip-hop wraz z całym jego bagażem kulturowym: graffiti, muzyką, tańcem i slangiem. Czarne kino lat 90. powstawało przy niewielkich budżetach, ale przynosiło ogromne zyski²⁵, co po raz kolejny czyni je podobnym do formuły kina eksploatacji. Przesunięcie akcentów dokonało się natomiast na płaszczyźnie wyborów i działań protagonistów. Głównymi bohaterami kina blaxploitation byli dorośli mężczyźni walczący z jasno określonym wrogiem, zaś *hood movies* zgodnym chórem podjęły tematy typu *coming-of-age*, czyli dotyczące wkraczania w dorosłość, trudnych wyborów z nią związanych, utraty niewinności. Została zachowana rama konstrukcyjna filmów opierająca się na opozycji, walce o siebie i przetrwaniu w miejskiej dżungli, jednak w *hood movies* przeciwnikiem staje się system, środowisko, w którym bohaterowie dojrzewają. Na marginesie warto dodać, że w połowie lat 90 „filmy z osiedla” zaczęły przechodzić gatunkowe przeobrażenia, łącząc się na przykład z kinem kobiecym, jak to stało się w przypadku filmu *Desperatki* (*Set It Off*)



Zagrożenie dla społeczeństwa, reż. Albert Hughes, Allen Hughes (1993)

F. Gary'ego Gray'a z 1996 roku, gdzie bohaterkami były cztery młode kobiety pragnące wyrwać się z czarnego getta .

Dwa filmy reprezentatywne dla nurtu, *Chłopaki z sąsiedztwa* oraz *Zagrożenie dla społeczeństwa*, zostały nakręcone w Los Angeles i są przesycone atmosferą oraz historią czarnego miasta. *W przeciwieństwie do klasycznego wizerunku Miasta Aniołów prezentowanego przez kino głównego nurtu, w którym owo miasto jest tropikalnym rajem i słoneczną fabryką snów, gdzie ekskluzywne Beverly Hills i Malibu zamieszkują gwiazdy filmowe (wyjątkiem jest tutaj kino noir), Los Angeles widziane oczami czarnoskórych reżyserów znajduje się na skraju upadku ekonomicznego, jest rozdierane wojnami gangów i przemocą. John Singleton i bracia Hughes przywracają miastu te miejsca, które zostały usunięte z popularnego, medialnego wyobrażenia o Los Angeles, ze świadomej autokreacji Hollywood*²⁶. Zamiast obrazu luksusowych enklaw bogactwa widzowie otrzymują filmową wizję dzielnic Compton, Watts czy South Central, często wymieszaną z fragmentami autentycznych wiadomości telewizyjnych donoszących o zamieszkach i miejskich rebeliach. Ogromna popularność czarnego kina początku lat 90. wyrosła na podobnym podłożu jak eksplozja blaxploitation, lecz stanowiła także jego ironiczny kontrapunkt. Filmy lat 70. wyłoniły się z politycznej aktywności, budzącej się świadomości i tożsamości społecznej pod koniec działalności ruchu na rzecz praw obywatelskich, co zainspirowało czarnych intelektualistów, artystów i aktywistów. Natomiast podłożem *hood movies* nie była działalność polityczna, lecz społeczna, powodowana frustracją i agresją, pogarszającymi się warunkami w miastach, podupadaniem terenów śródmiejskich. Siła czarnej społeczności została skierowana do wewnątrz, ku destrukcyjnej walce między gangami oraz dostępności taniej broni i narkotyków. Poczucie jedności i skupienia na wspólnym celu właściwe tej społeczności w latach 60. ustąpiło teraz miejsca fragmentaryzacji społecznej, stratyfikacji klasowej, nihilizmowi i powracającemu rasizmowi²⁷.

W latach 80. opinią publiczną wstrząsnęły trzy brutalne zabójstwa na tle rasowym. W 1982 r. operator metra Willie Turks został brutalnie pobity przez białych chłopców i zmarł w wyniku obrażeń, a cztery lata później w nowojorskim Queens doszło do zamordowania Michaela Griffithsa. Najgłośniejszym przypadkiem był jednak atak na 16-letniego Yusefa Hawkinsa we włoskiej części Brooklynu, w której został on wraz z przyjaciółmi zaatakowany przez kilkunastu młodych mężczyzn uzbrojonych w kije bejsbolowe, a w końcu zastrzelony.

John Singleton umieścił akcję *Chłopaków z sąsiedztwa* w Watts, w Los Angeles, gdzie przemoc oraz napięcia na tle rasowym narastały od wielu dekad. W okresie masowych migracji robotników do miast Kalifornia była rodzajem ziemi obiecanej dla niewykwalifikowanej siły roboczej przybywającej z terenów wiejskich. Afroamerykanie tradycyjnie osiedlali się w okolicach Central Avenue i Watts, będących w niemal stu procentach czarnymi dzielnicami. Rejony te bardzo boleśnie odczuły recesję i transformację gospodarczą, skoro ponad połowa młodych czarnych mężczyzn pozostawała bez pracy. Wraz z południowoamerykańskimi kartelami narkotykowymi do miasta dotarły wojny gangów i przemoc. Administracja Reagana i Busha seniora wydała bezpardonową wojnę gangom i dilerom (polityka *war on drugs*), uruchamiając ogromne siły policyjne patrolujące czarne dzielnice przez 24 godziny na dobę, dokonując masowych aresztowań i niejednokrotnie odpowiadając przemocą na przemoc.

Film Singletona stał się swoistym archetypem filmów tego nurtu, mapując czarne dzielnice, oprowadzając widzów po przestrzeniach, o których słyszeli jedynie z doniesień telewizyjnych i utworów hip-hopowych. To, co jak sądzę, było przyczynkiem do sukcesu komercyjnego filmów czarnego realizmu była konwergencja kinematografii i czarnej kultury miejskiej. Wykorzystanie mega gwiazd muzycznych lat 90. takich jak 2Pac, Janet Jackson, Ice-T czy Ice Cube zatarło rozróżnienie na kino oraz muzykę czy sztukę wizualną. Chcąc uczestniczyć w kulturze popularnej, chcąc zobaczyć swoich idoli, przesłuchać ich nowej płyty należało również kupić bilet do kina. Singleton starał się jednak przemyścić nie tylko kulturę popularną do filmu, ale również ważne społeczne tematy, dzięki czemu *Chłopaki z przedmieścia* mogą bronić się także jako film problemowy. Czarna kultura popularna skupiała się bowiem na doświadczeniach miejskości, życiu w getcie, przemocy, konsumeryzmie. Refleksami tego „utowarowienia” życia codziennego stały się rap i właściwy mu gettocentryzm. Muzyka i film afroamerykański nieodłącznie się przenikały, czerpiąc natchnienie z miejskiej ikonografii brudnych ulic, zrujnowanych domów, osiedli socjalnych, całonocnych sklepów monopolowych. Już sama sekwencja otwierająca film *Chłopaki z sąsiedztwa* sytuuje go w dyskursie społecznym, posługując się statystykami mówiącymi, że jeden na dwudziestu jeden czarnych mężczyzn zostanie zastrzelony przez innego czarnego. Po tym wstępie pojawia się obraz samolotu przelatującego nad gettem i wielkie zbliżenie znaku STOP. Znaki drogowe powtarzają się jak refren („Nie wchodzić”, „Droga jednokierunkowa”, „Zły kierunek”), podkreślając izolację i zamknięcie getta, które od reszty miasta dzieli niewidoczna, lecz wyraźna granica; są jednym z przykładów systemu ikonograficznego zakodowanego w przestrzeni miejskiej; pojawiają się przez cały film, znacząc terytoria gangów i granice mikrospołeczności. Na filmowy zestaw odsyłaczy składają się także nazwy ulic, miejsc, tekstów kultury (np. plakaty przedstawiające prezydenta Reagana w kowbojskim kapeluszu czy koszulki z nazwami gwiazd rapu).

Widoczna jest bardzo wyraźnie fragmentaryzacja oraz segmentyzacja przestrzeni. Chęć wydostania się z tego dystopijnego miejsca jest centralnym tematem *hood movies*, przy czym ucieczka może być zarówno fizyczna (opuszczenie miejsca), jak i symboliczna (chodzi o wyzwolenie się z warunków socjoekonomicznych, jakie w nim panują). Zza kadru dobiegają odgłosy przelatujących, choć niewidzialnych helikopterów, wystrzały z broni. Już pierwsza sekwencja filmu, cofająca widza do 1984 r. i czasów dzieciństwa bohatera, odsyła do ówczesnego kontekstu politycznego – bawiące się dzieci odnajdują bowiem wśród śmieci zakrwawione strzępy gazet oraz części ciała. Na murze nad miejscem zbrodni wiszą plakaty mówiące o reelekcji Ronalda Reagana. Uśmiechnięta twarz polityka jest podziurawiona kulami z pistoletu. Medialna obecność konserwatywnego prezydenta w tej scenie, w kontekście polityki, którą prowadził, ma przekonać widza, że to właśnie politycy są odpowiedzialni za porzucenie mieszkańców getta Los Angeles i pozostawienie ich samym sobie²⁸.

Fabula *Chłopaków z sąsiedztwa* koncentruje się na losach młodego Tre Stylesa, który mieszka w South Central w Los Angeles, początkowo z matką, a następnie w domu ojca, Furiousa, pod którego opiekę zostaje oddany, gdy zaczyna sprawiać problemy wychowawcze. Razem z Doughboyem, Rickym i Małym Chrisem stanowią grupę przyjaciół znających się od dzieciństwa, ale podążających bardzo różnymi drogami. Doughboy i Chris zostali w pierwszej, retrospektywnej części filmu aresztowani za napad na sklep. Gdy Doughboy wychodzi po kilku latach z więzienia, kontynuuje asymilację z lokalnym gangiem. Ricky jest z kolei obiecującym sportowcem, który ma szansę na stypendium Uniwersytetu Kalifornijskiego. Tre, surowo wychowywany przez ojca, jest rozdarty między chęcią spełnienia jego oczekiwań a stylem życia grupy rówieśników. Gdy Ricky ginie z rąk członka gangu, Doughboy nalega, by przyjaciele pomścili jego śmierć. Tre kradnie pistolet ojca z zamiarem zastrzelenia zabójcy kolegi, jednak w ostatniej chwili zmienia zdanie i wraca do domu. Wraz ze swoją dziewczyną wyjeżdża do Atlanty, by kontynuować naukę w koledżu, z dala od getta. Z końcowych napisów dowiadujemy się, że Doughboy, który z zimną krwią zabił gangstera, sam został zastrzelony dwa tygodnie później. W rolę Doughboya wcielił się Ice Cube – popularny raper poruszający się w estetyce gangsta hip-hopu (*notabene* wywodzącego się z Los Angeles). Obsadzenie gwiazdy muzyki popularnej w tej roli miało na celu nie tylko przyciągnięcie do kin młodej publiczności, lecz także próbę przekroczenia granic między kulturą popularną reprezentowaną przez film i scenę muzyczną a rzeczywistą sytuacją w kalifornijskich przedmieściach. Wytworzone w ten sposób symulakrum w iście Baudrillardowskim sensie sprawiło, że sceniczne osoby raperów są odbierane jak realne życiorysy, a filmowe wizerunki getta, bardziej „rzeczywiste” od swoich odpowiedników w przestrzeni miasta. Film *Chłopaki z sąsiedztwa*, podobnie jak kiedyś kino blaxploitation, wywołało kontrowersje i debatę, za względu na to, że korzystano tu z ikonografii hip-hopowej, konstruując dialogi w oparciu o charakterystyczny slang, ubierając bohaterów w stylu hip-hopowym, wreszcie zatrudniając prawdziwe gwiazdy rapu. Taka praktyka stała się popularna na tyle, że trudno wskazać film gettocentryczny, w którym nie pojawiałyby się znane osobistości przemysłu muzycznego.

Singleton starał się skrupulatnie odtworzyć codzienne życie w śródmiejskim getcie, wprowadzając do diegezy filmu prawdziwe konkurujące ze sobą gangi: Blood

i Crips, rozpoznawalne dzięki charakterystycznemu użyciu kolorów w częściach garderoby. W owym czasie doniesienia dotyczące wojny tych gangów w South Central zajmowały dużą część lokalnych i krajowych wiadomości. John Singleton opowiedział więc fikcyjną historię tak mocno ciężącą ku realizmowi i autentyzmowi, że stała się ona uniwersalną przypowieścią o dorastaniu i dojrzewaniu w afroamerykańskim getcie. Fabuły filmów gettocentrycznych, często bardzo do siebie podobne, można zatem uznać za niekończącą się wariację na ten sam temat. Jednak najważniejsi w tych filmach nie są bohaterowie czy opowiedziana historia, lecz sam obraz getta, jego reprezentacja przedstawiona bardzo skrupulatnie, a stworzona przez reżyserów, którzy sami w nim dojrzewali. Dzięki temu filmy te odniosły nie tylko ogromny sukces komercyjny, ale niejednokrotnie także artystyczny.

Mimo podobnej tematyki i estetyki produkcja braci Hughes, *Zagrożenie dla społeczeństwa*, znacznie różni się od *Chłopaków z sąsiedztwa* – przede wszystkim wymową, ale także nasileniem obrazów przemocy, wskutek czego stanowi jeszcze bardziej ponury obraz getta i jego patologii. W prologu filmu Caine, główny bohater, wraz ze swoim przyjacielem O-Dogiem wchodzi do sklepu nocnego prowadzonego przez parę starszych Koreańczyków. O-Dog, niezadowolony z obsługi, wyjmuje broń i najpierw okrada, a następnie zabija właścicieli. Zbrodnia zostaje zarejestrowana przez kamerę sklepową. Para bohaterów zabiera nagranie, które – pokazane jako trofeum – stanie się w filmie refrenem. Jeszcze przed rozpoczęciem właściwej historii twórcy *Zagrożenia dla społeczeństwa* wprowadzają centralny temat, którym jest przemoc i jej medialna reprezentacja, co dodatkowo zostaje podkreślone przechwałkami O-Doga, że jest lepszy od Stevena Seagala. W *Chłopakach z sąsiedztwa* przemoc panująca w społecznościach afroamerykańskich była jedynie sugerowana, natomiast film braci Hughes pokazuje ją *explicite*, odmawiając widzom szansy na obejrzenie choćby cząstkowego szczęśliwego zakończenia. Para reżyserów postawiła sobie za cel *oddanie realnej sytuacji panującej w gettach, przedstawienie rodzaju docu-dramy*²⁹. Co w tym kontekście istotne, przed swoim fabularnym debiutem bracia Hughes zajmowali się produkcją teledysków oraz reżyserowali odcinki amerykańskiej serii telewizyjnej *America's Most Wanted* rekonstruującej prawdziwe zbrodnie.

Historia Los Angeles i dzielnicy Watts zostaje wpleciona w życie filmowych postaci, gdy zaraz po początkowej scenie morderstwa następuje gwałtowne cięcie przenoszące widza do 1965 r., w czasy zamieszek na tle rasowym. Rozpikselowane czarno-białe ujęcia przedstawiają płonące miasto, ludzi walczących z policją. Następne ujęcie pokazuje płonące Watts, a obrazom towarzyszy głos Caine'a, który opowiada o transformacji miasta, swoich losach i dorastaniu w latach 70. Zanim jeszcze na dobre poznamy bohatera filmu, wiemy już, że ukształtowało go miasto i jego krwawa historia. To właśnie historia miasta definiuje, kim jest Caine, warunkuje jego rodziną historię. Bracia Hughes cofają się dalej niż Singleton w poszukiwaniu genezy współczesnych afroamerykańskich gett. Po fragmentach dokumentalnych estetyka gwałtownie zmienia się, a widzowi jest prezentowana nasycona kolorami retrospekcja przenosząca do lat 70., będąca hołdem złożonym estetyce kina blaxploitation (szczególnie zaś utworowi Van Peeblesa). Nawiązanie do tego nurtu pojawia się również w dialogach, gdy ojciec Caine'a zostaje oskarżony o zachowywanie się jak Ron O'Neal (Priest w *Super Fly*). W tym retrospektywnym fragmencie bohater jest świadkiem pierwszego morderstwa, którego dokonał jego ojciec. Otrzymujemy więc jasny komunikat, że to sytuacja rodzinna

niejako wymusiła na nim wejście na gangsterską ścieżkę. Następne cięcie, przy akompaniamencie rapu, przenosi widzów do współczesności i Watts w 1993 r. Zdjęcia z helikoptera pokazują okolicę z lotu ptaka, podkreślając kontrolę, jaka jest sprawowana nad czarnymi dzielnicami. Rok wcześniej Los Angeles przeżyło kolejną falę zamieszek, gdy przez sześć dni jego mieszkańcy demolowali i palili miasto w odpowiedzi na głośną sprawę Rodneya Kinga³⁰. Rebelianci byli tak agresywni, że oddziałom policji przydzielono do pomocy Gwardię Narodową oraz wojsko. O ile w filmie Singletona została podkreślona izolacja getta i pragnienie ucieczki, o tyle bracia Hughes przesuwają akcent w stronę nieustannej kontroli nad tymi obszarami i ich medialnej reprezentacji. Caine i jego przyjaciele rzadko opuszczają swoją dzielnicę i klaustrofobiczne okolice. W jednej ze scen policjanci zatrzymują ich, kiedy jadą autem po zmroku, i pobitych wywożą do dzielnicy meksykańskiej; tam, na obcym terytorium, czarnoskórzy gangsterzy mogą się spodziewać najgorszego. W scenie o podobnej wymowie w *Chłopakach z sąsiedztwa* występuje Tre ze swoim ojcem, który zabiera go do obcego Compton. Obydwa filmy dają w ten sposób wyraz segregacji w pozornie homogenicznym Los Angeles, gdzie terytorium i topografia mają niebagatelne znaczenie. Podobnie jak Singleton, również bracia Hughes mapują Los Angeles dzięki systemowi znaków drogowych, nazw ulic, punktów orientacyjnych. Wszystko po to, by skonstruować obraz afroamerykańskiego getta jeszcze bardziej klaustrofobiczny i nihilistyczny niż w *Chłopakach z sąsiedztwa*³¹. Marzenia Caine'a o wyjeździe do utopijnej Atlanty (podobnie jak w filmie Singletona) legną w gruzach, gdy zostanie postrzelony. Skwituje to wówczas sugestią, że Atlanta jest po prostu kolejnym gettem, tyle że ze zinstytucjonalizowanym rasizmem. Caine mówi do jednej z bohatererek: *Zachowujesz się, jakby Atlanta nie była Ameryką. Oni mają nas gdzieś*. Powtarzająca się wizja ucieczki do Atlanty jawi się zatem jako utopijny powrót do korzeni – na Południe, skąd Afroamerykanie przybyli do wielkich miast w okresie XX-wiecznych migracji na tle ekonomicznym. Bohaterowi *Zagrożenia dla społeczeństwa* nie uda się jednak wyrwać poza mentalne i przestrzenne getto. Zginie zamordowany w gangsterskich porachunkach.

Łatwo wyczuwalna jest ambiwalencja w portretowaniu getta – z jednej strony jako amerykańskiego koszmaru bez wyjścia, z drugiej zaś nieustannie romantyzowanego. *Hood*, getto widziane przez afroamerykańskich reżyserów, jest politycznym, świadomym rasistowskim konstruktem post-Reaganowskiego medialnego społeczeństwa, w którym nie ma miejsca – jak konstatuje jeden z bohaterów, O-Dog – dla *amerykańskiego koszmaru... młodego czarnego, który nie ma nic do stracenia*, ale jest ono również jedyną w pełni czarną przestrzenią, miejscem gdzie autentyczna czarność się rodzi.

EWA DRYGALSKA

¹ Tytuł jest trawestacją tytułu rozdziału z książki M. A. Neala, *Postindustrial Soul: Black Popular Music at the Crossroads*, w: *What the Music Said. Black Popular Music and Black Public Culture*, tegoż, York 1999.

² Por. hasło „getto” w: *Słownik wyrazów obcych*, Redakcja Słowników Języka Polskiego PWN, Warszawa 1995 r.

³ G. B. Tindall, D. E. Shi, *Historia Stanów Zjednoczonych*, tłum. A. Bartkiewicz, H. Janikowska, J. Ruszkowski, Poznań 2002, s. 950.

⁴ Tamże, s. 952.

⁵ D. Wilson, *Cities and Race: America's New Black Ghetto*, New York 2007, s. 23.

⁶ G. B. Tindall, D. E. Shi, dz. cyt., s. 1186.

⁷ Tamże, s. 1262.

- ⁸ Tamże.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Tamże, s. 1263.
- ¹¹ K. Ross, *Black and White Media. Black Images in Popular Film and Television*, Cambridge 1996, s. 55.
- ¹² E. Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia 1993, s. 70.
- ¹³ E. Ch. Pierson, *The 1970's as Hollywood's Golden Economic Age: A Critical, Interpretative Analysis of the Blaxploitation Cinematic Movement*, Praca doktorska, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2000, s. 70.
- ¹⁴ The Man jest figurą ideologiczno-stylistyczną pojawiającą się w większości produkcji blaxploitation, konkretną personifikacją jakiegoś białego lotra, symbolu białej opresji.
- ¹⁵ Pimp, czyli sutener, stręczyciel, w kulturze afroamerykańskiej urosł do roli symbolu i postaci mitycznej, reprezentując jednocześnie obrzydzenie w stosunku do klasy średniej (z jej konserwatyzmem, umiarem i podmiejską wersją amerykańskiego snu) oraz pochwaleń kiczowatego przepychu, nadmiaru, arystokratycznej mody i stylu życia wiecznie młodego Dandysa. Postać pimpa dobrze obrazuje film dokumentalny braci Hughes *American Pimp* z 1999 r. Patrz: E. Quinn, *Pimpin Ain't Easy. Work, Play and Lifestylization of the Black Pimp Figure in Early 1970s America, Culture and the Modern African American Freedom Struggle*, red. B. Ward, University Press of Florida, Gainesville 2001; C. Brown, *Stagolee Shot Billy*, Harvard University Press, Massachusetts 2003.
- ¹⁶ D. Wilson, dz. cyt., s. 87.
- ¹⁷ M. A. Neal, *What the Music Said*, dz. cyt., s. 1.
- ¹⁸ Według historyków kina scena, w której wybucha policyjny radiowóz, wywoływała u publiczności kinowej ekstazę radości, która niejednokrotnie kończyła się interwencją policji.
- ¹⁹ D. Bogle, *Tom, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An Interpretative History of Blacks in American Films*, New York 2010, s. 235.
- ²⁰ P. J. Massood, *Black City Cinema. African American Urban Experiences in Film*, Philadelphia 2003, s. 104.
- ²¹ D. Wilson, dz. cyt., s. 106.
- ²² Tamże, s. 32.
- ²³ M. A. Neal, dz. cyt., s. 134.
- ²⁴ Filmy *Chłopaki z sąsiedztwa*, *New Jack City* czy *Zagrożenie dla społeczeństwa* przyniosły niemalże siedmiokrotne zyski w stosunku do kosztów produkcji. Za: S. Craig Watkins, *Representing. Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*, Chicago 1998, s. 190.
- ²⁵ P. J. Massood, *Black City Cinema. African American Urban Experiences in Film*, Philadelphia 2003, s. 148.
- ²⁶ E. Guerrero, dz. cyt., s. 158. Zob. także: b. hooks, *Postmodernistyczna czerń*, tłum. E. Łuczak, w: *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 434.
- ²⁷ Filmy *Chłopaki z sąsiedztwa*, *New Jack City* czy *Zagrożenie dla społeczeństwa* przyniosły niemalże siedmiokrotne zyski w stosunku do kosztów produkcji. Za: S. Craig Watkins, *Representing. Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*, Chicago 1998, s. 190.
- ²⁸ P. J. Massood, *Black City Cinema. African American Urban Experiences in Film*, Philadelphia 2003, s. 153.
- ²⁹ Tamże, s. 162.
- ³⁰ W 1991 r. opinią publiczną wstrząsnęła sprawa Rodneya Kinga – kierowcy ciężarówki, który został zatrzymany na drodze przez policjantów, a następnie wywleczony z auta i brutalnie pobity. Całe zdarzenie zostało nagrane amatorską kamerą i obiegło amerykańskie media. Sprawa sądowa toczyła się kilka miesięcy, po czym policjanci, którzy dopuścili się pobicia, zostali uniewinnieni.
- ³¹ S. C. Watkins, *Representing. Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*, Chicago 1998, s. 201.