

# Prebujeni duh

Andrej  
Gustinčič

Ameriški črnski  
film v obdobju  
Black Power

»SAMO TISTI, KI SE JE SAM S SILO UPRL KRVAVI ROKI SUŽENJSTVA, LAHKO RAZUME GLOBOKO ZADOVOLJSTVO, KI SEM GA ČUTIL. POČUTIL SEM SE KOT NIKOLI PREJ ... MOJ ŽE ZDAVNAJ ZDROBLJENI DUH SE JE ZBUDIL, STRAHOPETNOST JE IZGINILA, ZAMENJALO JO JE SMELO KLJUBOVANJE; IN TISTEGA DNE SEM SE ODLOČIL, DA ČEPRAV FORMALNO SUŽENJ, NE BOM NIKOLI VEČ DEJANSKO SUŽENJ. BREZ OMAHOVANJA SEM OZNANIL, DA ME MORA BELEC, KI ME ŽELI BIČATI, TUDI UBITI.«

Frederick Douglass, borec proti suženjstvu in bivši suženj, o tem, kako se je počutil, ko je prvič vrnil udarec svojemu gospodarju, 1845<sup>1</sup>

Ko je leta 1968 v kina prišel *La permission/ The Story of a 3-Day Pass*, prvenec Melvina Van Peeblesa, je bil to po več kot petnajstih letih prvi film, ki ga je režiral afroameričan. Predstavljal je začetek pohoda temnopoltih režiserjev na ameriški film; pomembno obdobje, ki je odprlo vrata Spikeu Leeju in vsej sodobni generaciji afroameriških filmarjev. Filmi Van Peeblesa in njegovih sodobnikov so se napajali pri gibanju *Black Power*, ki je v drugi polovici 60. let prejšnjega stoletja radikalno spremenilo način gledanja temnopoltih nase in na svoj odnos do belcev.

Črnski film je v Združenih državah obstajal že vsaj od leta 1910, ko je nekdanji vodvilski zabavljak William Foster posnel kratko komedijo *The Pullman Porter*.<sup>2</sup> Foster je ustanovil The Foster Photoplay Company, prvo v nizu majhnih podjetij, ki so snemala filme za segregirano publiko, ki je želela videti temnopolte na velikem platnu, v vlogah, ki niso bile ponižujoče. Posnetih je bilo okoli petsto t. i. *rasnih filmov* (race films), narejenih hitro, z zelo malo denarja in pogosto v nemogočih okoliščinah. Z desegregacijo in novim zanimanjem Holivuda za črnsko tematiko je na začetku 50. let ta nekaj časa priljubljen žanr, ki je afroameričanom prvič omogočil, da režirajo filme, in ustvaril vsaj dva zanimiva režiserja, Oscarja Micheauxa in Spencerja Williamsa, ugasnil.

Liberalni filmi obdobja boja za državljanske pravice, od konca 40. do druge polovice 60. let prejšnjega stoletja, so se ukvarjali z rasizmom, ki so ga temnopoliti morali premagati, da bi napredovali v belem svetu. Ta kinematografija integracije je iz Sidneyja Poitierja naredila prvo pravo črnsko zvezdo Holivuda. A ti filmi so zanemarjali sistemsko naravo rasizma in so odgovorne iskali v pokvarjenih posameznikih. Večinoma so se tudi izogibali zameram in sovraštvu, ki ju je veliko afroameričanov čutilo do belcev. Tudi zunaj Holivuda so posneli nekaj odličnih filmov, na primer *Brezsrčni svet* (*The Cool World*, 1964, Shirley Clarke), *An ban, pet podgan ...* (*One Potato, Two Potato*, 1964, Larry Peerce) ali *Nothing But a Man* (1964, Michael Roemer). Vse te filme so režirali belci, in čeprav so bili dobronamerni, so še vedno predstavljali (le) pogled belcev na stvarnost temnopoltih.

Zato je bil Van Peeblesov brezproračunski prvenec, posnet v Franciji, zgodovinski dogodek, ki je napovedal novo kinematografijo, razburljivo in izzivalno na način, na katerega stari, junaški *rasni filmi* niso mogli biti. Novi režiserji so bili raznoliki in o njih je težko govoriti kot o gibanju, čeprav so se nekateri med njimi združili v gibanja. Ujeti med zahtevami črnske publike na eni strani in črnsko inteligenco na drugi ter v veliki meri odvisni od belega denarja so se ti režiserji morali soočiti z vprašanji, s katerimi se njihovim belim kolegom ni bilo treba. Ali filmi ponovno uveljavljajo stare stereotipe o temnopolnih? Ali snemajo bele filme, le da s črnimi obrazi? Ali obstaja imperativ delati socialno osveščene in celo revolucionarne filme? Imajo temnopolni režiserji dolžnost upreti se holivudski narativnosti in ustvarjati novi filmski jezik, ker, kot je rekla pesnica Audre Lorde, »gospodarjevo orodje ne bo

<sup>1</sup> Douglass, Frederick: *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself*. Signet, New York, 1968, stran 83.

<sup>2</sup> IMDb navaja *The Railroad Porter* (1912) kot Fosterjev prvi film. Jesse Algernon Rhines pa navaja *The Pullman Porter* (1910) v knjigi *Black Film/ White Money* (Rutgers University Press, New Brunswick, 2000, stran 14).



nikoli zrušilo gospodarjeve hiše.<sup>3</sup>

Ta vprašanja so bila posebej pomembna, ker so se filmi pojavili v času velikih sprememb. Izbruh nasilja v Wattsu, črnem delu Los Angelesa, avgusta 1965, najhujši rasni nemir v Ameriki od 20. let, je bil točka preobrata za odnose med rasama. Mirni protesti, ki jih je na jugu vodil Martin Luther King, so naenkrat delovali anahronistično, ko je gorel Los Angeles. Dogodki v Wattsu so neposredno odgovorni za izvolitev Ronalda Reagana za guvernerja Kalifornije leta 1966. Za veliko afroameričanov je Watts pomenil, da je mirni boj za integracijo postal del preteklosti in manj privlačen kot retorika separatizma in skupin, kot sta bili *Nation of Islam* ali nova podoba samozavestnega in militantnega črnca, ki so jo upodobili Črni panterji (Black Panther Party), ustanovljeni leto dni po vstaji v Wattsu. Z vzponom gibanja *Black Power* je bilo konec dokazovanja pred belci. Temnopoltim s prihodom tega koncepta ni bilo več treba dajati vtisa vlnudnosti in pridnosti; biti belcem dopadljiv. *Black Power* se je nanašal na cel niz oblik črnškega nacionalizma: na ideologijo, organiziranje, osebni slog, način oblačenja, govora, najbolj pa na lastno držo.

Namesto integracije v bele inštitucije so temnopolti zahtevali lastne. Poudarek je bil

na ločitvi od belcev, ne pa na integraciji. Prišel je čas za povračilni udarec. Za veliko črncev je bila Kingova politika obračanja drugega lica od samega začetka ponižujoča. »*Black Power* je nebulozen izraz, ki je pomenil razne stvari za razne ljudi, a za večino ostal enigma,« je zapisal zgodovinar Jeffrey O.G. Ogbar. »*Ampak privrženci so slavili dve temeljni temi: črnski ponos ter črnsko samoodločanje.*«<sup>4</sup> Če je vse drugo nove temnopolte režiserje delilo na različne tabore, sta jih ti dve temi združevali.

#### MELVIN VAN PEEBLES IN TRIUMF VELEKURČONA

Zanimivo je primerjati *Velekurčonov megakomad* (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971), tretji film Melvina Van Peeblesa, z *Golimi v sedlu* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper), posnetim dve leti prej. Oba sta bila nekonvencionalna nizkoporačunska filma, ki sta imela velikanski vpliv na filmsko industrijo, in oba prinašata junake, ki potujejo skozi Ameriko ali vsaj skozi njen del. Oba sta ključna filma, smernici kinematografije svojega časa. A še bolj pomembne so razlike, saj kažejo na prepad med novim Holivudom in novim črnskim filmom, ki sta se sočasno razvijala, ampak redko srečala. Van Peebles je

zunaj sistema snemal veliko dlje kot Hopper, z lastnim denarjem in s posojilom komika Billa Cosbyja, z ekipo v glavnem iz pornografske industrije, da mu ne bi bilo treba plačati sindikalnih stroškov. Zaradi pomanjkanja sredstev je film sam režiral, montiral, igral glavno vlogo, prispeval scenarij in zanj napisal glasbo. Tudi narava spremembe glavnih junakov se razlikuje. Wyatt (Peter Fonda) in Billy (Dennis Hopper), junaka *Golih v sedlu*, sta hipija, ki prodata veliko količino kokaina in se s tem denarjem na svojih motociklih odpravita iskat »pravo« Ameriko, ki pa je veliko razočaranje. Velekurčon (v izvirniku Sweetback) je z dna družbene lestvice, človek, ki prodaja edino, kar ima – svojo spolnost – na predstavah v bordelu pred občinstvom. Prisiljen je v beg, saj skoraj ubije policista, da bi rešil mladega revolucionarja, ki sta ga policajja pretepala. Velekurčon je že brez iluzij. Namesto razočaranja doživi radikalizacijo. V Van Peeblesovem filmu se Velekurčonu odprejo oči, črno Ameriko doživi kot kolonijo, v kateri kolonizatorji dopustijo pri izkoriščanju vse in pri ravnanju s koloniziranci nimajo zavor.

Junaka *Golih v sedlu* vozita svoja motorja skozi veličastno in melanholično padlo Ameriko. Velekurčonovo potovanje prikaže Ameriko kot mesto noči. Nosijo ga lastne noge in improvizira kot gverilec, ki se premika skozi okupirano deželo. Lokalni primitivci na koncu *Golih v sedlu* ubijejo Wyatta in Billyja. Velekurčon pa zmaga: reši se policije, ubije

3 Lorde, Audre: »The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House«, v: *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*. Ten Speed Press, Berkeley, 1984, stran 110.

4 Ogbar, Jeffrey O. G: *Black Power: Radical Politics and African American Identity*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore in London, 2004, stran 2.



njene pse in zbeži čez mejo v Mehiko ter grozi, da se bo vrnil poravnat račune. Kot da nam Van Peebles govori, da si lahko samo dominantna rasa privoščiti pesimizem in vdanost v usodo. Zatirani se morajo boriti in verjeti v končno zmago. V knjigi, ki jo je napisal o snemanju filma, Van Peebles razloži svoj namen: »Posnel sem film, ker sem se naveličal belega dreka in tega, da nas belci definirajo. Naveličan sem stereotipnih črnuhov, slug ter kuharjev, ki plešejo. Menim, da imamo pravico definirati same sebe. Izredno sem ponosen, da sem bil pripravljen storiti nekaj v tej smeri.«<sup>5</sup>

Prve predstave so bile v le dveh kinodvoranah, v Atlanti in Detroitu, kjer je film potolkel rekorde obeh kinodvoran, potem pa se je začel njegov pohod po ameriških kinih. Film, ki je bil posnet v devetnajstih dneh za 500.000 dolarjev, jih je zaslužil 10 milijonov, kljub zgražanju dela belega tiska (»Skoraj psihotično,« je zapisal Vincent Canby v dnevniku *The New York Times*. »Popolnoma nespameten in umazan politični film eksploatacije.«) in odporu med številnimi temnopoltimi intelektualci, ki so film doživeli kot mačistično, dobessedno falocentrično pustolovščino superjunaka.<sup>6</sup> Po drugi strani

5 Van Peebles, Melvin: *The Making of Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Neo Press, Ann Arbor, 1972, 1994, stran 1.

6 Canby, citiran v Bogle, Donald: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, The Continuum International Publishing Group, Inc, 2001, stran 235.

NE SAMO DA JE OBRNIL RASISTIČNO ŠABLONO BELCA V ČRNI MASKI IN DAL GLEDALCU ČRNCA, KI IMITIRA BELCA, GLEDALCEM JE DAL NA OGLED TUDI VELIKI PLAN JUNAKOVE ČRNE ZADNJICE IN TAKO USTVARIL FILMSKO UPODOBITEV IZRAZA »POLJUBI MOJO ČRNO RIT«, VERJETNO PRVI TAK VELIKI PLAN V ZGODOVINI HOLIVUDA.

je film naredil tako močen vtis na Hueyja Newtona, ministra za obrambo Črnih panterjev, da je ukazal vsem članom stranke, da si ga morajo ogledati. Za Črne panterje je bil lumpenproletariat pravi revolucionarni razred, tako da je Velekurčonova transformacija služila za vzor.

Medtem ko je črnski publicist Lerone Bennet razvpiti prvi prizor, v katerem Velekurčon kot otrok (igral ga je Van Peeblesov štirinajstletni sin Mario) seksa s prostitutko, doživel kot »posilstvo otroka s strani štiridesetletne prostitutke«, je Newton ta prizor opisal kot »sveti« krst bodočega bojavnika za črnsko raso.<sup>7</sup> Filmski zgodovinar Donald Bogle je rekel, da je črnska publika komaj čakala »sposobnega, seksualnega, nepopustljivega, arogantnega črnkega junaka« po letih »aseksualnih« junakov v slogu Sidneyja Poitierja.<sup>8</sup> Tisto, kar je bilo zares revolucionarno v Van Peeblesovem filmu, kar je presenetilo in navdušilo črnsko gledalstvo, je bilo to, da na koncu junak, črnc na begu, zmaga; ostane neupognjen ter postane boljši človek, kot je bil na začetku. »To, da se je Melvin pojavil takrat, ko se je, in posnel film, v katerem smo mi zmagovalci ter obdržimo svoje junaštvo in dostojanstvo, je bila monumentalna stvar,« je rekel režiser Spike Lee.<sup>9</sup>

Velekurčon je bil vizualni in zvočni napad na gledalce: besno gibanje kamere in montaža, skokoviti rezi med kadri, prelevi, večkratne ekspozicije, uporaba negativa, nenehna menjava fokusa kamere, zoomi, zamrznjeni posnetki, razdelitev platna in

7 Bennet, Lerone: »The Emancipation Organ: Sweetback in Wonderland« v *Ebony*, September, 1971, stran 116. Newton, Huey: »He Won't Bleed Me: A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback's Baadasssss Song With an Introduction by Bobby Seale« v Newton, Huey in Morrison, Toni (ured.): *To Die for the People*. City Lights Books, San Francisco, 2009, stran 116.

8 Bogle, citiran v Guerrero, Ed: *Framing Blackness: The African-American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia, 1993, stran 90.

9 Spike Lee v filmu *How to Eat Your Watermelon in White Company (and Enjoy It)*, scenarist in režiser Joe Angio, Breakfast at Noho LLC, 2005.

hipnotično monotona glasba, ki jo je napisal Van Peebles in ki jo izvaja skupina Earth, Wind and Fire. Velekurčon je deloval kot divja odpoved holivudskemu slogu. »Toliko slavljena vizualna moč filma izhaja iz tega, ker sem samouk in me zato bela estetika ni mogla kolonizirati,« je rekel Van Peebles.<sup>10</sup>

Velekurčonov megakomad je postavil kriterij črnkega filma. Pomagal je ustvariti žanr urbanih akcijskih filmov, znanih kot *blaxploitation*, ki je v glavnem eliminiral ideološki element filma in namesto revolucionarjev gledalcem ponudil preprodajalce mamil ali zvodnike ali pa generične akcijske junake. Enako je vplival na bolj ideološko stroge režiserje, kot je Haile Gerima, ki je posvojil njegovo vztrajanje na črnskem upor in samozaupanju, ampak ni sprejeli njegovega divjega mačizma in podrejene vloge žensk. Po Velekurčonu je Van Peebles posnel čudoviti muzikal *Don't Play Us Cheap* (1973), kjer dva hudičeva odposlanca poskušata pokvariti harlemski žur, ampak ju energija in ljubezen do življenja udeležencev premagata. Povabila iz Holivuda so po Velekurčonu nehala prihajati in Van Peeblesova kariera je, kot kariere mnogih temnopoltih režiserjev te generacije, postala sporadična.

Legendarni status Velekurčonovega megakomada je zasenčil filma, ki ju je Van Peebles posnel pred tem in v katerih se že čuti režiserjev subverzivni nagon. Za *La permission/ The Story of a 3-Day Pass*, posnet v Franciji leta 1968, bi lahko pomislili, da je francoski novovalovski film. V tej nežni in melanholični ter na koncu precej robati zgodbi gre za srečanje globoko negotovega črnkega ameriškega vojaka (Harry Baird) in prisrčne in promiskuitetne mlade Francozinje (Nicole Berger). Njun odnos je obsojen na propad, ne le zaradi rasizma drugih vojakov, ampak tudi zaradi lastnih rasnih fantazij obeh ljubimcev.

10 Melvin Van Peebles v filmu *Classified X*, scenarist Melvin Van Peebles, režiser Mark Daniels, Fox Lorber Home Video, 1998.

Med *The Story of a 3-Day Pass in Velekurčonom* je Van Peebles za studio Columbia posnel svoj prvi in zadnji holivudski film, *Lubeničar* (Watermelon Man, 1970). Posnet je po precej neduhovitem scenariju belega pisatelja Hermana Rauscherja o Jeffu Gerberju, predsodkov polnem prodajalcu zavarovanj, ki se naenkrat spremeni v črnca. Producenti so želeli, da bi kateri od popularnih belih igralcev (npr. Jack Lemmon ali Alan Arkin) igral Jeffa v črni maski. Jeff naj bi se na koncu zbudil, videl, da so bile to le sanje, in postal boljši človek. Van Peebles je vztrajal, da vlogo dobi črnc. Godfrey Cambridge je odigral prvih nekaj minut filma v beli maski. Van Peebles je prav tako spremenil konec in namesto, da bi se zbudil, se Jeff sprijazni z užitki in nevarnostmi črnega obstanka. Van Peebles je Rauscherjev mlačen scenarij režiral kot kamikaza, brez spoštovanja pravil ameriške filmske komedije, in se tako dotaknil nečesa malo globljega. Sam je komponiral blazno glasbo, v kateri ga lahko slišimo, kako kriči »*To ni Amerika*« in »*Iz mene se ne boste norčevali!*«. Ne samo da je obrnil rasistično šablono belca v črni maski in dal gledalcu črnca, ki imitira belca, gledalcem je dal na ogled tudi veliki plan junakove črne zadnjice in tako ustvaril filmsko upodobitev izraza »*poljubi mojo črno rit*«, verjetno prvi tak veliki plan v zgodovini Holivuda. Podoba, s katero Van Peebles konča film – Jeff, ki trenira samoobrambo z ostalimi afroameričani iz soseseke v improvizirani telovadnici ter zamrznjen posnetek na njegovem jeznem obrazu, ko sune v kamero – že napoveduje prihod *Velekurčona*.

## GORDON PARKS IN NJEGOVI »VIDNI« JUNAKI

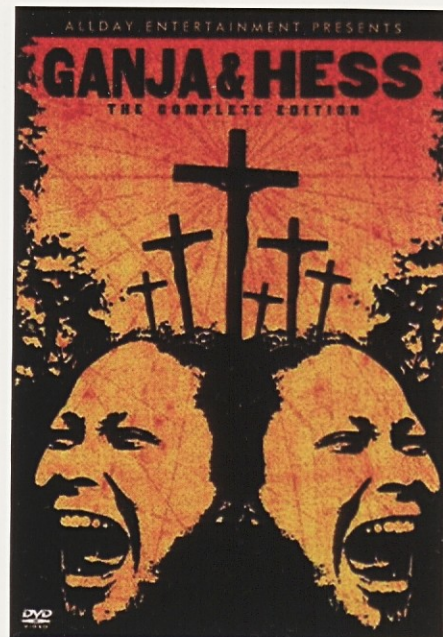
Preden je postal filmski režiser, je bil Gordon Parks slaven fotoreporter za revijo *LIFE* v njeni zlati dobi. Fotografiral je revščino, življenje navadnih ljudi, vzpon gibanja za pravice in vzpon *Black Power* ter visoko modo, in sicer tako za *LIFE* kot za revijo *Vogue*. Posnel je kratki dokumentarni film *Flavio* (1964), o življenju v nekem slumu Ria de Janeira. Parks je postal prvi afroameričan, ki je režiral film v Holivudu. Za Warner Brothers je režiral *The Learning Tree* (1969), bil pa je tudi producent, skladatelj in scenarist po lastnem avtobiografskem romanu o črnem fantu, ki odrašča na podeželju v Kansasu v 20. letih prejšnjega stoletja. Film je bil previden, formalno korekten, negotovo odigran ter

malce brezbarven; nekoliko lesen spomin na prehod iz deške dobe v zrelost. Ni pa brez roba. Rasno nasilje vdre v ruralno idilo: med poletnim izletom na jezeru so junak in njegovi prijatelji priče umoru črnca, ki beži pred šerifom, ta pa jim ukaže, da iz vode izvlečejo njegovo truplo. V nekem drugem prizoru belci plačajo, da bi gledali črnce in Mehičane, kako se pretepajo. »*Čestitam, črnih*«, reče neki belec mlademu junaku Newtu. Film ima tudi brutalno realističen konec, ki pusti Newta brez kakršnegakoli dvoma o odnosu moči med temnopoltimi in belci v Ameriki.

Parks je postal unovčljiv režiser s svojim drugim filmom, fenomenalno uspešno kriminalko *Detektiv Shaft* (Shaft, 1971), ki je prišla v kina manj kot tri mesece po *Velekurčonom megakomadu*, z drugačnim črnim junakom. Takoj ko vidimo zasebnega detektiva Johna Shafta (Richard Roundtree) na ulicah New Yorka, nam je jasno, da to ni človek na begu. Je človek, pred katerim drugi bežijo. Hodi po Times Square kot rojeni kralj mesta. Posnet za najbolj legendarnega med legendarnimi studii, MGM, je bil *Detektiv Shaft* skoraj inverzija *Velekurčona*. Ne le da ta junak ni v spopadu s policijo, beli policijski poročnik Vic Androzzi (Charles Cioffi) je celo njegov najboljši prijatelj in njegova vest.

Tu ni bilo govora o revoluciji. Rešitvi, ki ju *Detektiv Shaft* nudi afroameričanom, sta vzpon na družbeni lestvici in meščanska domačnost; prvo upodobi Shaftova migracija iz Harlema v Greenwich Village, drugo pa črna gospodinja, ki opozori revolucionarja, naj pazi, kaj govori v njenem domu.

Film je zaživel, ko se je skupaj s Shaftom podal na ulice New Yorka v spremljavi glasbe Isaaca Hayesa. V neki sekvenci Shaft prečka Harlem v iskanju radikalca, ki naj bi vedel, kje je ugrabljen hčer harlemskega gangsterja, ki jo Shaft išče, medtem ko Hayes poje o žalostnih, zgubljenih dušah »*Soulsvilla*«, geta. Parksova prisotnost se najmočneje čuti v kadriranju in montaži te sekvence, v kateri se tudi sam pojavi v majhni vlogi. Obstaja skoraj gosposka distanca med režiserjem in tistim, kar snema. Shaft deluje kot izgubljeni sin, ki se vrača k svojimi koreninam, in hkrati kot James Bond na neki eksotični lokaciji. Lahko opazimo, da mu temnopolti prebivalci, ki jih sprašuje, ne pomagajo nič več, kot so pomagali policiji, ki je iskala *Velekurčona*

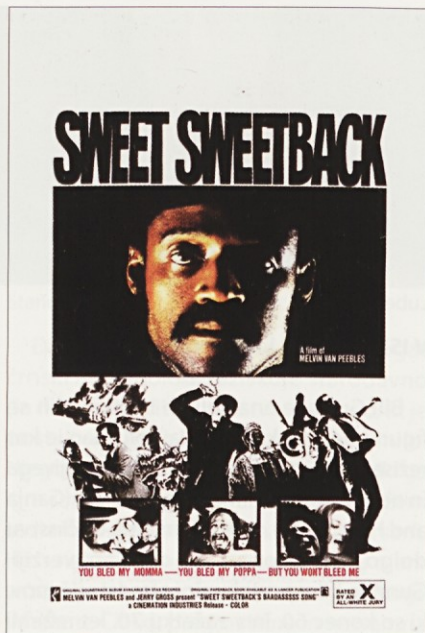


v Van Peeblesovem filmu. Na koncu Shaft plača poklicnemu ovaduhu, da mu pove, kje se skriva njegova tarča. Morda prebivalci Harlema gledajo nanj kot na tujca, čeprav je afroameričan, in pomagajo mlademu radikalcu. Kot da Shaft, potem ko je zapustil Harlem, ni več del njihovega sveta.

Vseeno je v tem filmu nekaj revolucionarnega. Črnski pisatelj Ralph Ellison je govoril o črncu kot nevidnem človeku v Ameriki: »*Razumite, neviden sem zgolj zaradi tega, ker me nočejo videti.*«<sup>11</sup> Parks se je tej nevidnosti takoj v prvem prizoru odpovedal, s podobo Shafta na ulici: dobro oblečen, seksualno samozavesten črnc, ki ne trpi žalitve in je več kot kos tistim, ki mu nasprotujejo. To je še kako viden človek. »*Na takšne se mora pritiskati,*« reče mladi policist poročniku Androziju. Na to mu starejši mož modro odgovori: »*Na takšne se ne pritiska.*«

Po *Detektivu Shaftu* je Parks režiral mlačno nadaljevanje in še eno kriminalko, *The Super Cops* (1974), preden je začel pripravljati svoj sanjski projekt, *Leadbelly* (1976), film o legendarnem pevcu bluesa Huddieju Leadbetterju. Tudi *Leadbelly* je junak, ki zavrača nevidnost. Ampak film je deloval generično. Čeprav je energično pokazal črnske zabave, zaporniško življenje in nasilne obračune, zaradi katerih je *Leadbetter* končal v zaporu,

11 Ellison, Ralph: *Invisible Man*. Vintage International, New York, 1995, stran 3.



Parks ni bil zmožen vnesti tistih človeških podrobnosti in posebnosti, ki dajo življenje likom in filmu. Kljub dopadljivosti in dvem ali trem močnim prizorom je *Leadbelly* deloval preveč kot kulturna proslava.

*Leadbelly* je bil žrtev spremembe na vrhu studia Paramount. Barry Diller je leta 1975 zamenjal Franka Yablansa na mestu šefa studia in ni želel promovirati Yablansovih projektov, med njim tudi *Leadbellyja*. Tako je film komaj prišel v distribucijo kljub nekaj pozitivnim recenzijam in interesu med črnim gledalstvom. Parks je režiral še en film za ameriško javno televizijo – *Solomon Northup's Odyssey* (1984), posnet po spominih svobodnega črnca v državi New York, ki je bil ugrabljen in prodan v suženjstvo v 19. stoletju. Preprost film, ki se ukvarja z bojem človeka za svoje dostojanstvo, za svojo vidnost in si ne dopusti pristati na suženjstvo. Ganljiv, ampak tudi brezbarven film z najprezretljivejšim prizorom, ko se omamljen Solomon zbudi v verigah ter ne more verjeti, da ni več svoboden človek in mora belcu reči gospodar.

Parks je bil preveč previden in formalno konservativen režiser, bolj režiser sijajnih prizorov kot velikih filmov. A njegovi filmi imajo z izjemo *The Super Cops* eno stalnico: črnkega junaka, ki ne dopušča nevidnosti. Njegovi junaki si že s svojo držo izborijo svoje mesto.

### OSIE DAVIS V HARLEMU

*Črni panter v Harlemu* (*Cotton Comes to Harlem*, 1970), prvi film, ki ga je režiral cenjeni igralec in aktivist za državljanske pravice Ossie Davis, je simpatično razposajena komična kriminalka, posneta v Davisovem ljubljem Harlemu. Davis je odraščal na podeželju v južnjaški državi Georgia in sanjal o velikem mestu. Ko je prvič prišel v Harlem konec 30. let prejšnjega stoletja, ni bil razočaran. To je bil pravi Črnski planet, za Davisa mesto, »*kjer se je suženjstvo končalo – ni več bežanja; tu smo se črnici ustavili in uprli*«. <sup>12</sup> Tako je za Davisa osnovna poanta filma v samem naslovu, v dobesednem prevodu: Bombaž pride v Harlem. In kaj tu dela bombaž, ta simbol suženjstva? V filmu, posnetem po romanu Chesterja Himesa, spremljamo nespoštljiva in neubogljiva črnska policijska detektiva, ki po Harlemu lovita sveženj bombaža, v katerem je skritih 87.000 dolarjev, ukradenih Harlemčanom. Davisov Harlem je mesto lažnih pridigarjev, pohotnih vdov, revolucionarjev, zasvojenecv, fatalnih žensk, strogih tercialk, prebrisanih uličnih trgovcev z odpadki, žeparjev, lahkovernih množic ter lepotic, ki ne dopuščajo, da jim strelni obračun pokvari sprehod. Ulice podnevi mrgolijo od življenja, pisani neonski znaki (*Father Divine*, *Frank's Chop House*, *Chili Woman*)

12 Davis, Ossie in Dee, Ruby: *With Ossie and Ruby: In This Life Together*, HarperCollins, New York, 2004, stran 102.

in avtomobilski žarometi na 125. ulici pa razsvetlujejo noč. Davisov humor je veselo nespoštljiv in neokusen. Tudi zasvojenec, ki se znajde na ulici sredi avtomobilskega pregona, je vir črnega humorja. To je Harlem iz risanke; Harlem, kakršnega si je v svojih sanjah ustvaril fant, ki je poslušal zgodbe o njem na podeželju globokega Juga.

Posnet za studio United Artists je Davisov film tako kot *Detektiv Shaft* poln kompromisov. Prisotnost resnega in odločnega belega šefa namiguje beli publiku, da obstaja belec z avtoriteto, ki nadzoruje izredno individualističnemu in brezkompromisnemu črnemu tandemu. Vseeno pa gre v tej urbani pravljici za črnsko zmago, zato sveženj bombaža konča na odru dvorane za koncerte in varietejske predstave The Apollo Theater na 125. ulici v srcu Harlema – v najslavnejšem črnem gledališču, na najslavnejši črnski ulici, v najslavnejšem črnem mestu na svetu. Prelestna črnska plesalka ga s prezirnim trga pred ekstatično črnsko publiko. Ta simbol suženjstva se spremeni v nekaj ponižnega, grotesknega in smešnega, oropan je svoje nekdanje moči nad življenjem črnem. Da bi razumeli pomen, pogledjmo, kaj je povedal sam Davis o Appolu v skupni avtobiografiji, ki jo je napisal z ženo, igralko Ruby Dee: »*Apollo je bil solidna, neizpodbitna razstava črnkega znanja, avtoritete in moči ... To ni bila tista črnska cerkev, v kateri smo bili moledovalci, ki so mizerno klečali pod križem in prosili Jezusa za milost s kesanjem*



Detektiv Shaft

v srcu in solzami v očeh. Ne! V Apollu nismo k nikomur molili. Moč ne potrebuje molitve. Moč je nesramna in je ravnodušna do belcev. V Apollu smo bili glavni črnici, ne pa Jezus.«<sup>13</sup>

Film je doživel uspeh tako pri črnski kot beli publikli, čeprav vsi niso bili zadovoljni. V knjigi *Redefining Black Film* (1993) je Mark A. Reid zapisal, da je Davisov film primer tistega, kar on imenuje *hybrid minstrelsy*, z drugimi besedami tip stereotipnega rasističnega humorja, ki so ga nekoč igrali belci s črno masko v t. i. *minstrel shows*, zdaj ga pa igrajo črnici sami. »Za razliko od belcev v črni maski črnici igralci nevtralizirajo rasistične podobe,« je zapisal Reid. »Prisotnost črncev uveljavlja šalo, zakrije nesposobnost in jo reciklira za sodobno 'razsvetljeno' publiko.«<sup>14</sup>

Filmski zgodovinar Donald Bogle je zapisal, da je *Črni panter v Harlemu* odigral dvojno vlogo: belcem je nudil novo verzijo starih in negrozečih stereotipov, hkrati je črnecem potrdil, da je prišel čas, ko se lahko sami smejejo starim stereotipom, in jim ponudil dodaten užitek v norčevanju iz belcev: ko se na primer merjenje moči med trapastim belim policistom in črnsko fatalko, ki naj bi jo nadzoroval, konča tako, da ona zbeži, on pa jo nag preganja po hodnikih bloka s svojim revolverjem, v nogavicah in s papirnato vrečo čez glavo, med tem ko se mu ostali črnici najemniki krčevito smejejo.<sup>15</sup> Davis je že v filmu *Purlie Victorious/Gone Are the Days!* (1963, Nicholas Webster), za katerega je napisal scenarij, ne pa ga tudi režiral, uporabil žaljive stare stereotipe, da bi zafrkaval rasno segregacijo in belce, ki jo podpirajo. Temu filmu so se belci smejali in bili hkrati sami tarča posmeha, ker je vedno obstajala še neka druga raven šale, ki jo je



Črni panter v Harlemu

razumelo samo črnsko gledalstvo. »Najlepše pretvarjanje na svetu je pretvarjanje pred belci,« reče junak Purlie (ki ga je igral sam Davis), ki želi oslepariti bogatega rasista.

Davis je posnel še dva filma v Nigeriji, ki sta komaj doživela distribucijo. Leta 1971 je imel pomembno vlogo pri ustanavljanju *Third World Cinema Corporation*, namenjene promociji filmov, ki jih snemajo manjšine, in izobrazbi manjšinskih filmskih tehnikov. V ZDA je režiral *Črno dekle* (*Black Girl*, 1972) o zamerah, konfliktih in zavisti med tremi generacijami žensk v družini, ki živi v črnski četrti v Los Angelesu. Film pa žal kljub sijajnemu igralskemu ansamblu ne more prikriti, da je adaptacija drame.

Vrnil se je v Harlem, da bi posnel enega najboljših prispevkov žanru urbanih maščevalnih akcijskih filmov 70. let, *Gordonova vojna* (*Gordon's War*, 1973), o kvartetu temnopoltih veteranov vietnamske vojne, ki vodijo boj proti preprodajalcem mamil v Harlemu in njihovim šefom, belim poslovnežem v srcu Manhattanu. To je drugačen Harlem kot tisti v njegovem prvencu. Davis je posnel igralce med pravimi zasvojenici in preprodajalci na Lenox Avenue in izključil skoraj vse znake običajnega življenja. *Gordonova vojna* je žanrski film, ki eliminira vse, razen smotnosti svojih junakov, posnet je z neomahljivim očesom za akcijo, lokacije in medsebojne odnose med moškimi; in zavedal se je bele vloge v harlemskem kriminalu. Pravi film svojega časa, v katerem so zasvojenici enako osovraženi kot preprodajalci in ki nudi na to le en odgovor: izvensodno kaznovanje.

Glede na ta harlemska filma je bil Ossie Davis prvovrstni žanrski režiser, doma tako v kruti osredotočenosti *Gordonove vojne* kot v komičnem nasilju *Črnega panterja v Harlemu*.



Lubeničar

## V ISKANJU BILLA GUNNA

Bill Gunn je ena velikih izmikajočih se figur ameriške kulture. Najbolj znan je kot režiser baročnega, občasno nedoumljivega in nepozabnega filma *Ganja in Hess* (*Ganja and Hess*, 1973), ki je bil širšemu občinstvu dolgo let dostopen le v okrnjeni verziji. Gunn je bil v prvi skupini afroameričanov, ki so konec 60. in v začetku 70. let režirali filme za holivudske studije. Medtem ko so Gordon Parks, Melvin Van Peebles in Ossie Davis posneli bolj ali manj komercialno uspešne filme, je Warner Brothers zatrl Gunnov prvenec *STOP!* (1970), tako da sploh ni prišel v kinematografe, bojda ker se je WB bal, da bo dobil oznako »X«. Edina kopija, za katero se ve, da še obstaja, je VHS-kaseta, ki so jo nedavno našli v Puerto Ricu, kjer je bil film posnet. Leta 1978 so Gunna odpustili še kot scenarista filma *The Greatest* (1979, režiserja Toma Griesa je po smrti zamenjal Monte Hellman), biografije Muhammada Alija, v kateri je Ali igral sebe, in ga zamenjali z belim scenaristom. Izkušnjo je opisal v romanu *Rhinestone Sharecropping* (1981), v katerem neki holivudski poslovnež reče, da črnici ne znajo pisati o črnih. »Beli pisatelji so objektivni,« medtem ko so črnici pisatelji »preveč vpleteni v to... Preveč so občutljivi.«<sup>16</sup>

Nizkoporačunska produkcijska hiša Kelly-Jordan Enterprises mu je leta 1973 ponudila, da napiše in režira vampirsko zgodbo za *blaxploitation* tržišče po vzoru popularne *Blacule* (1972, William Crain). Gunn je naredil *Ganja in Hess*, tematsko bogato zgodbo o zasvojenosti ter junaku, razpetem med dve kulturi. *Ganja in Hess* je tudi eden izmed redkih ameriških filmov, ki se ukvarjajo z usodo črnkega intelektualca v beli kulturi.

16 Gunn, Bill: *Rhinestone Sharecropping*, I. Reed Books, New York, Berkeley, 1981, stran 165.

13 Prav tam, stran 105.

14 Reid, Mark A: *Redefining Black Film*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, stran 25.

15 Bogle, Toms, itn., stran 234.



Stanodajalec

Dr. Hess Green (Duane Jones), bogat črnski antropolog, raziskuje starodavno (in fiktivno) afriško ljudstvo Myrthijo, ki je postalo odvisno od pitja krvi in izginilo. Njegov duševno labilen asistent Meda (ki ga igra sam Gunn) ga trikrat zabode z nožem te starodavne civilizacije in se ubije še sam. Hess ne umre. Postane nesmrten in v njem se razvije lakota po krvi. Ko se pojavi Ganja (Marlene Clark), pragmatična in nesramna žena, jo najprej pretrese moževa smrt, ampak se hitro pridruži Hessu v nesmrtnosti. Svojemu novemu življenju se prepusti na način, ki ga Hess zaradi svojega krščanskega občutka krivde ne zmore.

Kot sta v svojem eseju, objavljenem v reviji *Jump Cut* leta 1990, zapisali Manthia Diawara in Phyllis Klotman, se v *Ganja in Hess* vidik skozi film spreminja.<sup>17</sup> Vidimo Hessovo zgodbo s stališča njegovega šoferja, ki je tudi duhovnik, pa tudi s stališč travmatiziranega Mede in močne Ganje. Film prepleta tematike zasvojenosti in preživetja ter boja črnškega umetnika za uspešnost po ameriških merilih. Preden se Meda ubije, prebere pesem, ki jo je napisal »črnskemu moškemu otroku«, ki je hkrati »najbolj prezirano bitje na Zemlji« in dragocen »kot voda v puščavi«, ter apelira, naj ne išče uspeha za vsako ceno. Opozarja, da filozofija »ne upošteva tistega nenavadnega v tebi« in obžaluje »grozljivo potrebo v človeku, da poučuje«, kar »uniči čisti instinkt za učenje«. Meda pravzaprav zavrača evropsko kulturo, za katero misli, da ga je zapeljala in potem pustila na cedilu. Zakorakal pa je tako globoko vanjo, da ostane brez tal pod nogami, ko jo zavrne. Tudi Hess, za katerega je Gunn rekel, da v svoji vili v dolini reke Hudson »živi v svetu mrtvih predmetov iz civilizacije, ki ni njegova,« ni svoboden človek.<sup>18</sup> Obkroženega s slikami



Velekurčonov megakomad

in kipi ga mučijo vizije afriške kraljice, ki ga kliče iz njegove evropeizacije.

Osrednji lik filma postane Ganja, pravi preživel. Eden najboljših prizorov filma je Ganjin monolog o tem, kako jo je mati sovražila in se je že kot punčka odločila, da bo skrbela samo zase. Njen triumfalen nasmeh v kamero na koncu filma je ena prvih velikih podob ženske vztrajnosti in zmage v črnskih filmih, posnetih po letu 1968.

*Ganja in Hess* je videti, kot da je film posnel obseden in navdihnjen amater. So kadri, rezi, premiki kamere, osvetlitev, uporaba glasbe ter zvoka, ki jih »poklicni« režiser ne bi nikoli naredil. Gunn snema dele filma kot dokumentarec, druge s subjektivno kamero grozljivke. S sproščeno liriko snema Ganjo in Hessa, v pisanimi haljami, ki se sprehajata po gozdu. In so podobe krvi, ter lahkote po njej, kot metafora za razne vrste zasvojenosti ter sramote: Hess, ki s tal liže kri po Medinem samomoru, lesketajoč znoj para ljubimcev, ki se spremeni v kri, ko Ganja ubije svojo prvo žrtev, ter slika, ki joče krvave solze. In prizor, posnet s kamero iz roke, v katerem doživi Hess krščansko odrešitev; najmočnejša slika religioznega doživetja v ameriški kinematografiji. Pri Gunnovem filmu se lahko vprašamo, ali ga je delal človek, ki ni popolnoma obvladal filma, ali pa umetnik, ki ga sploh ne zanimajo pravila, ker ustvarja novo estetiko; morda je to njegov prispevek k avtentičnemu črnskemu filmskemu izrazu. *Ganja in Hess* je zelo drugačen od *Velekurčona*, a ima z njim vseeno nekaj skupnega: neustrašnost režiserja, ki ustvari razburljiv občutek odkritja nečesa novega.

*Ganja in Hess* ni bila *blaxploitation* uspešnica, ki so jo Kelly-Jordan Enterprises naročili. Film je doživel katastrofalno premiero v New Yorku. James Murray, kritik črnškega časopisa *The Amsterdam News*, je bil med redkimi, ki



Ganja in Hess

je film podpiral, in je napisal, da je *Ganja in Hess* najpomembnejši črnski film od *Velekurčona*.<sup>19</sup> Doživel je tudi ovacije v Cannesu leta 1973, kjer je kritik Jonathan Rosenbaum zapisal, da je »pogosto dolgočasen, ampak nikoli predvidljiv, tehnično negotov, ampak popolnoma unikatno«. <sup>20</sup> Kelley-Jordan so prodali film nekemu drugemu podjetju, ki ga je znova zmontiralo, vrnilo prizore, ki jih je Gunn izključil, dodali so novo glasbo in ga dali v distribucijo pod raznimi naslovi, med njimi tudi *Črni vampir* (Black Vampire). Gunn se je odrekel tej verziji filma. Gunn je režiral še *Personal Problems* (1980), tri in pol urni pilot za avantgardno črnsko soap opero po scenariju Ishmaela Reeda. Film so enkrat predvajali na televiziji, serija pa ni bila nikoli posneta.

*Ganja in Hess* pa ni Gunnov edini prispevek k ameriški kinematografiji. Gunn je začel kot igralec in doživel uspeh v njujorškem gledališču v obdobju socialnih dram, ki so spremljale gibanje za državljske pravice. Bil je avtor devetindvajsetih dram, dveh romanov in dveh pomembnih scenarijev za druge režiserje: *The Angel Levine* (1970, Ján Kadár), pri katerem je bil soscenarist Ronald Ribman, in še posebej scenarij za sijajni prvenec režiserja Hala Ashbyja, *Stanodajalec* (The Landlord, 1970), ki ga je Gunn napisal po romanu črnske pisateljice Kirstin Hunter in je bil eden redkih srečanov novega črnškega filma in belih režiserjev novega Holivuda.

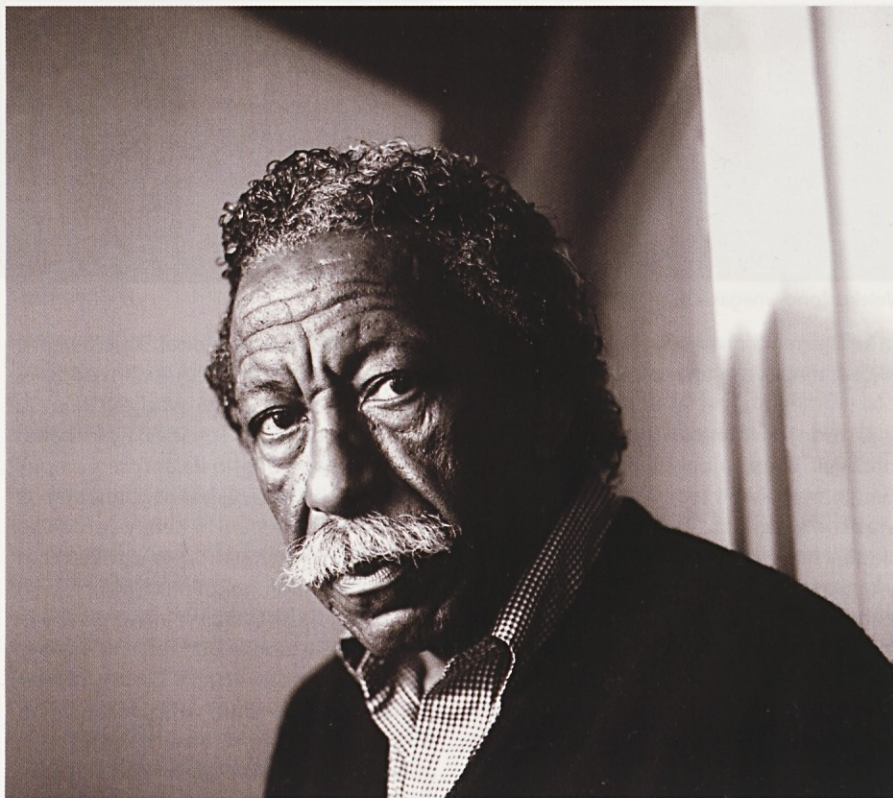
V komičnem romanu Kirstin Hunter je šlo za bogatega in razvajanega mladega belca Elgarja Endersa, ki kupi zgradbo v revni črnski soseski in vstopi v zapletene, občasno eksplozivne odnose s pisanim prebivalstvom, ki živi v njej. V romanu Hunterjeve je to izkušnja, ki pomaga Elgarju, da odraste in najde svoje mesto ne samo v novi soseski,

17 Diawara, Manthia in Klotman, Phyllis: »Ganja and Hess: Vampires, sex and additions«, objavljen v *Jump Cut*, no. 35, April 1990, stran 30.  
18 Bill Gunn, citiran na <http://www.jonathanrosenbaum.com/>

[www.jonathanrosenbaum.com/](http://www.jonathanrosenbaum.com/)

19 Murray, citiran v: Diawara in Klotman.  
20 Rosenbaum, citiran na <http://www.jonathanrosenbaum.com/>





Gordon Parks

ampak tudi v svetu. Ko ga zadnjič vidimo v romanu, igra baseball z otroci iz kvarta. Gunn je spremenil vsebino knjige, tako konec filma nudi le kanček upanja za Elgarja, nikakršnega upanja pa za črnske stanovalce, katerih življenja tragično zamota in jih potem zapusti. Hunterjeva je roman napisala leta 1966 in je še vedno poln žilavega optimizma gibanja za državljanske pravice. Film *Stanodajalec* Ashbyja in Gunna pa pokaže, da so bili v začetku 70. let odnosi med belci in črnci v precej brezizhodnem položaju.

#### **METAFILM IZ CENTRAL PARKA: WILLIAM GREAVES IN SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM TAKE ONE**

Medtem ko je bil izvršni producent informativne oddaje *Black Journal*, je William Greaves leta 1968 vsak dan za nekaj ur brez pojasnila izginil iz njujorške redakcije. V Central Parku je snemal film *Symbiopsychotaxiplasm Take One*, enega najbolj presenetljivih ameriških filmov 60. let; metafilm, ki je več kot dve desetletji ostal nepredvajan. Greaves, ki je zapustil uspešno igralsko kariero, da bi snemal dokumentarne filme, je bil uveljavljen umetnik. Uspešno je vztrajal, da *Black Journal* vodijo črnci, ne pa beli liberalci, in

bil je starešina nastajajoče afriško-ameriške filmske scene.

*Symbiopsychotaxiplasm Take One* je 75-minutni film, ki se navidezno vrti okoli avdicije niza igralcev in igralk, ki pod Greavesovo režijo uprizorijo grenko ločitev. To je grd in neusmiljen dialog, v katerem žena obtoži moža, da je homoseksualec ter da jo sili v splave («Ubijaš moje dojenčke, enega za drugim.»), in njegovo neskončno ponavljanje začne begati tako igralce kot ekipo.

Film ustvari štiri perspektive. Ena ekipa, ki jo vodi Greaves, snema igralca. Druga ekipa snema Greavesa in njegovo ekipo. Tretja snema igralca in drugi dve ekipi pa tudi karkoli drugega, kar se zdi pomembno (mimoidoče, policiste, mlade punce, ki gledajo snemanje, filozofskega brezdomca). Igralca ter ekipa so vse bolj nezadovoljni z Greavesovo režijo. Zadevo še bolj komplicira to, da čeprav Greaves navidezno igra samega sebe, je on pravzaprav ustvaril lik človeka, ki izziva nesoglasja. Je seksist (Od snemalca zahteva, da snema jahalko, katere dojke se tresejo.); je nejasen glede svojih namenov (Ko ga vprašajo, zakaj zahteva, da eden od parov svoj dialog pôje, odgovori: »Zato, ker želim, da ga pôjejo.«) ter

morda nesposoben, kljub svojemu slovesu. »*Bill ne zna režirati*,« reče eden članov ekipe. Ko se člani ekipe sestanejo (Greaves za to ve, a se sestanka ne udeleži), da bi sami sebi pojasnili, kaj se dogaja, snemajo sestanek in ustvarijo četrto perspektivo. Sprašujejo se, če je Greaves nor, nesposoben ali manipulativen. Ali je njihov upor prav tisto, kar si režiser želi? »*Morda Bill stoji za vrati in ta prizor režira*,« reče eden tehnikov. »*To je možno. Morda zdaj vsi igramo. Morda sem jaz tudi igralec, in to je to.*«

*Symbiopsychotaxiplasm Take One* je razburljiv esej o filmu in o težavi priti do resnice, hkrati pa luciden in kompleksen odmev uporništvu v Ameriki in svetu leta 1968. »*Zanimalo me je, kaj bi se zgodilo, če bi skupino izredno inteligentnih ljudi soočil s tem popolnim uporom proti holivudskemu načinu snemanja filma*,« je rekel Greaves.<sup>21</sup> Če bi film prišel v kina takrat, bi postal eden najpomembnejših filmov svojega časa.

Distributerjev film ni zanimal. Festival v Cannesu ga je zavrnil, ker so med projekcijo za selektorje pomešali vrstni red filmskih kolotov in že tako zapleten film je postal nekoherenten. Greaves je šele nekaj let pozneje izvedel za to pomoto. Režiser se je vrnil k svoji uspešni karieri dokumentarista, ki se ukvarja s tematiko temnopoltih v Ameriki. *Symbiopsychotaxiplasm Take One* je bil pozabljen vse do retrospektive režiserjevih filmov v *Brooklyn Museum* leta 1991, ko je presenetil in navdušil gledalce. S finančno pomočjo Stevena Soderbergha in Stevea Buscemija se je sedemintrideset let pozneje Greaves vrnil v Central Park in posnel *Symbiopsychotaxiplasm Take 2-1/2*.

#### **HEROJI LJUDSTVA, PRIDIGARJI, MUČENIKI IN REVOLUCIONARJI**

Čeprav so večino *blaxploitation* filmov financirali in režirali belci, je unovčljivost črnih filmov odprla vrata tudi za nekaj črncev. Sin Gordona Parksa, Gordon Parks Jr., je režiral štiri filme, preden je umrl v letalski nesreči leta 1979. S svojim drago oblečenim junakom, z robotimi ulicami New Yorka ter enkratno glasbo Curtisa Mayfielda je njegov *Veliki polet* (*Super Fly*, 1972) površno podoben *Detektivu Shaftu*, ki ga je posnel

21 William Greaves v filmu *Discovering William Greaves*, The Critereon Collection, 2006.



Ossie Davis

njegov oče. A Priest, junak *Velikega poleta*, ni bil temnopolta varianta klasičnega dobrega fanta ameriškega filma. Priest (Ron O'Neal) je preprodajalec mamili, ki želi izpeljati še eno veliko prodajo in se potem upokojiti. *Veliki polet* je prvi film po *Velekurčonu*, ki je dal *blaxploitationu* priokus izobčenstva. Razlika je seveda v tem, da se junaku *Velekurčona* odprejo oči in postane revolucionar, ko mu postaneta jasna zatiranje in trpljenje njegove rase. Priest o svoji skupnosti ne razmišlja. Ima pa globok občutek za svoje mesto v družbi in razume, kakšno življenje bi imel, če bi zapustil kriminal: neizobražen črnc brez unovčljivega strokovnega znanja na dnu družbe. V razmiku med *Velekurčonom* in *Velikim poletom* je politično postalo zasebno. Priest je urbani heroj ljudstva, čeprav ga to ljudstvo ne zanima.

Horace Jackson je v 70. letih napisal oziroma režiral tri filme – *The Bus is Coming* (1971, Wendell Franklin), *Tough* (1974, Horace Jackson) ter *Deliver Us From Evil* (1977, Horace Jackson) – ki so se ukvarjali z reševanjem črnkih sosesk pred tolpami in mamili, z

vrnitvijo temnopolnih veteranov vietnamske vojne, s samoprizanesljivostjo in sebičnostjo srednjega razreda afroameričanov in so napadali *blaxploitation* zaradi poveličevanja kriminalcev. Vse njegove melodrame so pisane, režirane in igrane s histeričnim prepričanjem, ki spominja na pridigo o peklenških mukah.

Občasno je bilo mogoče posneti tudi kaj neortodoksnega in tak film poslati v kina z oznako *blaxploitation*, kot recimo *Top of the Heap* (1972, Christopher St. John) ali *Prikazen pred vrati* (*The Spook Who Sat by the Door*, 1973, Ivan Dixon). St. John, ki je igral revolucionarja v *Detektivu Shaftu*, je napisal, produciral, režiral in igral glavno vlogo temnopoltega policista; psihično razvalino, mučenika svojega časa, ki ne prenaša protislovja svojega položaja in beži v fantazije, v katerih živi v džungli s čudovito divjo punco, ali pa je prvi črnc na mesecu, v misiji, ki se izpostavi kot lažna v filmu o popolnem neuspehu asimilacije.

Dixonov film *Prikazen pred vrati* pa je ameriški »bunker« film. Dan Freeman (Lawrence

Cook) je prvi črnski agent CIE, ki uporabi svoje znanje, da bi spreobrnili ulične tolpe v gverilsko vojsko, kar je logično filmsko nadaljevanje upora v Wattsu in drugih ameriških mestih. Film je deloma tudi posnet gverilsko, na ulicah Chicaga, brez dovoljenj. *Prikazen pred vrati*, ki vsebuje praktične nasvete o urbanem boju, je sicer doživel uspeh pri črnski publikli, a ga je United Artists umaknil po samo treh tednih predvajanja. Desetletja ga je bilo možno videti le na piratskih VHS kasetah, preden se je leta 2004 pojavil na DVD-ju. St. John in Dixon sta izkoristila priljubljenost *blaxploitation* žanra, da bi naredila filma, ki se ukvarjata s tematikami preživetja, upora in s protislovji integracije. Te tematike so bile v fokusu enega najbolj zanimivih gibanj v ameriškem filmu: skupina režiserjev na univerzi UCLA, ki je postala znana kot Uporniki iz Los Angelesa.

Nadaljevanje v prihodnji številki *Ekrana!*