

Andrej Gustinčič

Otroci odpora

Prebujeni duh, drugi¹

»Mi smo otroci tistih, ki so se odločili, da bodo preživel.«

Hčere prahu, Julie Dash



Danny Glover in Charles Burnett na snemanju filma *To Sleep with Anger*

V prvem prizoru celovečernega prvenca Haileja Gerime, *Bush Mama* (1976), spremljamo aretacijo režiserja. Policija je ustavila Gerimo in kolega med snemanjem, ker sta črnca z drago filmsko opremo seveda takoj sumljiva. Eden od policistov je že potegnil revolver. Gerimov kolega ima dvignjene roke. Gerima drži roke napol dvignjene, vidi se, da poskuša nekaj pojasniti policistu, medtem ko ga ta začneja preiskovati. Film se k temu dogodku ne vrne več. Kamera se poda po ulicah črnega južnega Los Angelesa, v morje ostro individualizirane človečnosti, ki hodi, teče ali stoji na vogalih, dokler ne pride do junakinje filma, ki deluje kot oseba, ki jo je kamera slučajno izbrala iz množice. Takšen začetek je značilen za režiserjev agresiven slog. Celotna sekvenca, od aretacije do predstavitve junakinje kot »preproste ženske«, je značilna za vizijo filmske stvarnosti skupine temnopoltih režiserjev s kalifornijske univerze (UCLA), znani kot Watts

Filmmakers, Uporniki z UCLA ali enostavno, L. A. Rebellion.

Začetek *Bush Mama* je za to gibanje značilen, ker postavi tako režiserja kot protagonistko v milijé filma. Aretacija Gerime se navsezadnje ne razlikuje od nešteti primerov maltretiranja temnopoltih s strani policije. Film pokaže, da bi se to lahko zgodilo sleherniku. Prizor ustvari neločljivo povezavo med avtorjem in snemanim svetom. Enako nam pokaže, da je junakinja tesno povezana z usodo svojega naroda. Temnopolti režiserji z UCLA so delali filme na sotočju umetnosti in življenja.

Čeprav so ti režiserji posneli svoje prve celovečerce v somraku obdobja *Black Power*, v drugi polovici 70. let, nekateri celo pozneje, so se kot umetniki formirali v istem talilnem loncu, ki je ta koncept ustvaril: črnski Los Angeles v letih po vstaji v Wattsu. Charles Burnett, ki se je z juga priselil v Watts kot otrok, se je vpisal na UCLA leta 1967, dve leti po vstaji in umoru Malcolma X. Gerima je prišel leta 1969, po umorih Martina Lutherja Kinga, jr. ter

Roberta Kennedyja. Čeprav so se njihovi pristopi razlikovali (Burnett je recimo realista, medtem ko je Ben Caldwell eksperimentalni režiser) in čeprav niso snemali le v Los Angelesu, so enako vezani na čas in prostor kot italijanski neorealisti na Italijo po osvoboditvi.

Po II. svetovni vojni kultura v Los Angelesu ni bila uradno segregirana. Uradno je bila Kalifornija integrirana, a glavni (beli) časopisi so zavračali reklame za glasbene in druge kulturne dogodke v četrthih s temnopolstvom. Rasno restriktivne stanovanjske pogodbe, migracija jazz klubov s Centralne avenije, ki je prečkala južni Los Angeles, v bele kraje, kot so Holivud in Zahodni Los Angeles, avtoceste, s katerimi so se lahko belci popolnoma izognili vse večjemu nebelemu jedru mesta, katastrofalen javni prevoz v črnskih območjih (večina temnopoltih ni premogla avtomobilov) ter razpito brutalna in rasistična policija, ki je ogrožala Afroameričane že v lastnih soseskah, kaj šele, če so se znašli v beli soseski v mraku ... vse to je ustvarjalo dejansko segregacijo. Svetova sta bila ločena. Po II. svetovni vojni so FBI, HUAC ter druge protikomunistične sile uničile izredno integrirano levico v Los Angelesu in temnopolti nacionalisti na eni ter beli šovinisti na drugi strani so zapolnili vakuum, ki je nastal.

Iskro nemirov, ki so izbruhnili v Wattsu 11. avgusta 1965, je sprožilo agresivno ravnanje policije pri aretaciji mladega Afroameričana zaradi domnevnega prometnega prekrška. Na ulice je izbruhnil nakopičen gnev zaradi revščine, brezposelnosti in diskriminacije. Vstaja je pustila za sabo 34 mrtvih, na tisoče ranjenih ali zaprtih in je predele južnega Los Angelesa spremenila v ruševine. Imela je izredno proti-policijski ter proti-beli karakter. Novinar Charles Silberman je zapisal, da so »nemiri dramatizirali temeljno spremembo v odnosih med temnopoltimi in belci ... Kar je novo je, da so temnopolti začeli odkrivati ter izražati gnev in sovraštvo, ki so ju vedno čutili, ampak so ju prej morali skriti za masko sladke pokornosti.«²

Še vedno goreči gnev po vstaji ter vse bolj desničarska reakcija belcev na ta gnev so le poglobljali razdor med rasama. Tako je separacija obstajala, pa če so si jo privrženci *Black Power* želeli ali ne, in afro-

1 Prvi del eseja Andreja Gustinčiča o ameriškem črnem filmu v obdobju *Black Power* je bil objavljen v *Ekranu*, december 2011/januar 2012, strani 30-39.

2 Silberman, citiran v Horne, Gerald, *Fire This Time: The Watts Uprising and the 1960s*, Da Capo Press, Charlottesville, Va, 1997. Stran 104.

meriška kultura se je v mestu razvijala kot ljudski fenomen, skozi brezplačne koncerte in razstave ter delavnice in umetnost na javnih mestih. Izraščala je iz temnopolte skupnosti in ji bila tudi namenjena. Daniel Widener je osnovno razliko med ustvarjanjem belih in črnih umetnikov v tem času v Los Angelesu opisal tako: »Medtem ko je ena skupina iskala zasebne resnice in samo-naracijo, je druga hrepenela po kolektivizmu ter samoodločbi. Z drugimi besedami, ena skupina je tolmačila svet, druga pa ga je želela spremeniti.«³

Režiserji, kot so Haile Gerima, Charles Burnett, Ali Sharon Larkin, Julie Dash, Billy Woodberry ali Larry Clark so odražali ta stališča. Ustvarili so revolucijo na UCLA, ko so uspešno zahtevali predvajanje filmov iz tretjega sveta, skupaj s klasiki evropskega in holivudskega filma. Dela Franza Fanona so bila osnovni teksti, tako kot tudi fanonovski film Fernanda A. Solanasa in Octavia Getina *Čas plavžev* (La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación, 1970). Z izjemo Jamaa Fanake, o katerem več pozneje, so zavračali holivudski model ter čutili solidarnost z režiserji Tretjega filma. »Odgovornost do skupnosti ima prednost pred urjenjem za industrijo, ki kleveta, izrablja in trivializira ter dela črnice nevidne,« so uporniki z UCLA napisali v manifestu.⁴ »Naša naloga je rekonstrukcija kulturnega spomina, a ne hlapčevsko oponašanje belih vzorov; naša naloga nas vodi k lastni zadušeni književnosti, narodopisju in zgodovini, ne pa h 'klasiki', ki jo promovira evropocentrična izobrazba.«⁵ Afirmacija afroameriške zgodovine in folklore vsakdanjega življenja temnopoltega delavskega razreda, nenehnega boja za dostojanstvo ter slavljenje Afroameričank kot hrbtnice temnopolte skupnosti so povežali te sicer raznolike režiserje.

Zaradi dolžine ter nedostopnosti nekaterih pomembnih filmov se bo to pisanje osredotočilo na osrednji figuri gibanja, Haileja Gerimo in Charlesa Burnetta, na filme Jamaa Fanake, ki predstavljajo zadnji

Čeprav obstajajo med režiserji velike razlike, so njihovi filmi nacionalni, če hočete rasni projekt, katerih cilj je vrnitev afroameriške zgodbe temnopoltim; dati glas tistim, ki ga, z izjemo starih in v glavnem izgubljenih "rasnih filmov", na ameriškem filmskem platnu niso imeli.

udarec *blaxploitationa*, ter na magistralni film *Hčere prahu* (Daughters of the Dust, 1991) Julie Dash, ki je do vrhunca pripejljala afirmacijo Afroameričank. Slednje je pomembno, ker so se črnke v obdobju *Black Power* pogosto znašle na udaru ne samo belih vladajočih elit, ampak tudi bolj reakcionarnih črnih nacionalistov.

Tega nikoli ne pozabi: Haile Gerima in ameriški Tretji film

Tako kot Melvin Van Peebles v *Velekurčonovem megakomadu* (Sweet Sweetback's Baadasssss Song, 1971) tudi Etiopijec Haile Gerima gleda na Afroameričane kot na kolonizirano ljudstvo. In kot *Velekurčon* se tudi njegovi filmi ukvarjajo z radikalizacijo, le da pri Gerimi ne gre za skoraj nadčloveškega junaka, temveč za nekoga, ki se nauči, da zanj v Ameriki obstaja življenje le v kolektivu z drugimi temnopoltimi ter ostalimi narodi iz tretjega sveta, ki so se znašli v Ameriki. Gerima je agresiven ter napadalen režiser. *Pepel in žerjavica* (Ashes and Embers, 1982) se začne z Afroameričanom v celici med kakofonijo krikov, vpitja in drugih nejasnih in neprijetnih zvokov. Sledi niz posnetkov – starka na podeželju, ženska, ki opozori svojega moškega, da ga bodo ubili, če ne spremeni svojega vedenja, nag temnopolti par pred belim zidom ... Gerima rad ustvarja nelagodje pri gledalcu. Film govori o Nedu Charlesu (John Anderson), ki ga osem let po vojni v Vietnamu preganjajo more ter spomini na vojno. Film predstavlja njegovo odisejajo do spoznanja, da je bil v Vietnamu, po lastnih besedah »morilec v službi belca«, ter da ima več skupnega z Vietnamci kot z družbo, ki ga je poslala v vojno; spoznanje ga dobesedno zbije na tla.

Gerima predstavi Američanom znano podobo v *Pepelu in žerjavici*: Afroameričana na kolenih, po tem ko ju je policija brez razloga ustavila. Podobo je moč videti vsak večer na lokalnih novicah. Filmski junaki kot Popeye Doyle v *Francoski zvezi* (The French Connection, 1971, William Friedkin), so ameriško in globalno občinstvo zabavali z aretacijami temnopolnih. Gerima pa nas postavi na stran tistih, ki so aretirani. »Za-

boga, kdo smo mi,« se sprašuje junak, ko ga ustavi policija. »Kdo sploh smo mi?« Iskanje odgovora ga vodi nazaj, k stari mami (Evelyn A. Blackwell v svoji edini, a nič manj kot briljantni vlogi), živemu skladišču črnkega spomina ter tradicije upora.

Vrhunec filma je Nedova vožnja z avtobusom nazaj k stari mami na podeželje. Ta crescendo preplete pet različnih prizorov: Nedovo potovanje, njegovo punco Lizo Jane (Kathy Flewellen) na dinamičnem sestanku aktivistov, Nedovega starejšega prijatelja in mentorja Jima (Norman Blalock), ki poučuje druge temnopolte v soseski o ameriški vlogi v afriških vojnah, temnopoltega duhovnika, ki pridiga o krvavi vstaji sužnje pod vodstvom Nata Turnerja, ter staro mamo, ki mladini pripoveduje neko drugo zgodbo o vstaji; zgodbo o Denmaraku Veseyju, ki je načrtoval največjo suženjsko vstajo, ampak je bil izdan, preden se je začela. Sekvenca se širi, da bi vključila vse te prizore, a se nato zoži le na Neda in staro mamo. Stara mama govori, kako je njena stara mama že njej pripovedovala to zgodbo: »Povedala mi je, naj tega nikoli ne pozabim. Tudi če bi zaspala, bi me zbudila in rekla 'Tega nikoli ne pozabi. Bodi ponosna.'« Besede »Tega nikoli ne pozabi« se ponavljajo kot refren skozi sekvenco. Bile bi lahko moto režiserjev z UCLA. Zveni shematično ali didaktično? Tako tudi je. Ampak liki v Gerimovih filmih zaživijo in odkrijejo svojo človeško bistvo prav v takšnih prizorih. Nosilci njegove ideologije so vitalni ter večplastni liki.

Ned Charles se v *Pepelu in žerjavici* nauči o pojmu kolektivnega obstanka in fanonovskem smislu. Prav tako se v Gerimovih filmih najde tudi Fanonovo sporočilo o nasilju: »Kolonizirani človek se osvobaja v nasilju in z nasiljem. Ta praksa razsvetli delujočega, ker mu kaže sredstva in cilj.«⁶ V *Bush Mami* se junakinja končno osvobodi v zaporu, potem ko ubije policista, ki je posilil njeno hčerko. V *Pepelu in žerjavici* je to vztrajnost spomina na suženjske vstaje. V Gerimovem filmu o suženjstvu, *Sankofa* (1993), pa je to trenutek, ko sužnja Shola prvič razume, da z mačeto lahko ubije gospodarja, ne le seka

3 Widener, Daniel: *Black Arts West: Culture and Struggle in Postwar Los Angeles*, Duke University Press, Durham and London, 2010. Stran 13.

4 Citiran v Barbara, Toni Cade: »Reading the Signs, Empowering the Eye: Daughters of the Dust and the Black Independent Cinema Movement«, v Diawara, Manthia (ured.) *Black American Cinema*, Routledge, New York. Stran 119.

5 Prav tam.

6 Fanon, Franz: *V suženjstvo zakleti (Upor prekletih)*. Založba *cf, Ljubljana, 2010. Stran 70.

trs. Isto velja za njegove etiopske filme, kot sta *Harvest: 3000 Years* (Mirt Ost Shi Amit, 1976) ter dokumentarni film o etiopskem uporju italijanskemu kolonializmu v 19. stoletju *Adwa* (1999).

Gerima je prišel v ZDA konec 60. let. Kot sin učitelja in dramatika je bil mladi Gerima privrženec zahodne, posebej ameriške kulture. Ljubil je Doris Day, Johna Wayna in je, tako kot njegovi prijatelji, navijal za Tarzana, ko se je ta boril s temnopoltimi. »*Smatral sem, da smo mi (Afričani) divjaki,*« je rekel. »*Tarzan me je naučil, da morajo vsi v Ameriko, da bi postali civilizirani.*«⁷

V Ameriko je prišel študirat dramo na Goodman School of Drama v Chicagu leta 1967, kjer je dobil samo stranske vloge slug ter kriminalcev. Zapustil je Chicago, se vpisal na UCLA ter pretehtal svoj položaj in ideologijo. Njegov kratek film *Child of Resistance* je na premieri na UCLA leta 1972 hudo razburil gledalce. Film se vrtil okoli ženske (Barbara O. Jones, zdaj znana kot Barbarao), ki jo gledamo skozi rešetke v njeni zaporniški celici. »*Vojni ujetnik sem odkar so me ugrabili iz dežele moje matere,*« pove njen glas v offu, med tem ko pred celico koraka stražar. Sledi vizija Afroameričana v Ameriki: zabava temnopoltih pod belim nadzorom, kjer kamera razkrije, da so vsi temnopolti vključeni z verigami, vključno s črnim policistom, ki je privezan na straniščno školjko. *Child of Resistance* je bil Gerimov manifest. Filmi, ki so sledili, so se vedno znova vračali k tematiki lažnih obljub Zahoda.

Gerimovi filmi niso lagodni ne za napredne belce niti za ameriške demokrate ali evropske social-demokrate. V *Bush Mami*, recimo, nedavna legalizacija splava v ZDA predstavlja le še en način, da se uničijo nebele rase v Ameriki. Ko se belci pojavijo v njegovih filmih, so to liki kot beli policist, ki posili hčerkico junakinje v *Bush Mami*, ali brutalni goniči sužnjev v *Sankofa* (1993). »*V hipu, ko sem se odločil posneti Sankofa, je moja podpora v Združenih državah izhlapela, ker sem stopil na nedopusten teritorij,*« je rekel Gerima. »*Vsi viri so se zame zaprli.*«⁸ Gerima je naletel na pričakovanje, da se ta za temnopolte osrednja zgodba ameriške zgodovine omenja čim manj. Marginalizacija suženjstva se je začela v letih po ameriški državljanski vojni in že leta 1913 je

lahko predsednik Woodrow Wilson mirno govoril na svečanosti za preživele veterane, pa suženjstva sploh ni omenil. Sprava, ki je sledila vojni, je bila med belci severa in juga, ne pa med bivšimi sužnji ter njihovimi bivšimi gospodarji. Prav tako ni bilo nikakršne obsodbe ideje bele nadvlade. Sprava je izključila bivše sužnje in temnopolte vojake zato, ker je bila to edina sprava, ki bi zadoščala jugu, ki je, po besedah zgodovinarja Davida W. Bligha, izgubil skoraj vse, razen nezlomljive vere v večvrednost belcev.⁹ Temnopolti so bili izključeni tudi iz povojne vizije nove združene Amerike in postanejo sirote ameriške zgodovine, ki so se morale znajti same. Izbrisani je emancipacijski značaj vojne, razširila pa se je aksiomatična, a lažna teza, da vojna ni imela nič s suženjstvom. Tako da je v bistvu ta revolucionarna vojna ostala v ameriškem spominu ali kot tragedija padca Juga ali pa kot nacionalna tragedija bratomorne vojne, v kateri so vsi (belci) žrtve. Filmi s to tematiko, v katerih so črnici najprej prikazani kot izprijeni seksualni manijaki, potem pa kot zadovoljni in veseli sužnji, so temnopoltim odrekli priznanje njihove tragedije.

Filmi belih režiserjev, kot so *Sužnji* (Slaves, 1969, Herbert J. Biberman), *Mandingo* (1975, Richard Fleischer) ter televizijska nanizanka *Korenine* (Roots, 1977), so bili zgodovinski dogodki v smislu prikazovanja brutalnosti in nehumanosti suženjstva ter so sprožili diskusijo o tej neformalni tabu temi. Ampak po tistem so tudi podobna dela uglednih holivudskih režiserjev, kot sta Steven Spielberg in Jonathan Demme, spodletela pri gledalcih. Nihče si ne želi slabe vesti ali občutka, da je nekomu nekaj dolžan. Ukvarjanje s to v temelju izprijeno prakso, ki je bila eden od razlogov za najbolj krvavo vojno v ameriški zgodovini, se pogosto zavrne kot levičarska sentimentalnost ali iskanje izgovorov za temnopolte. Ameriški kongres je šele v 21. stoletju ponudil opravičilo za suženjstvo.

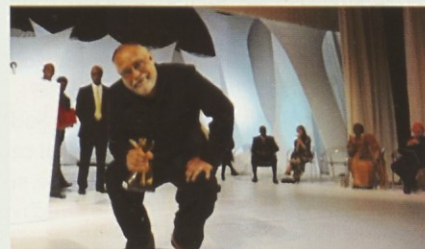
Gerimov film *Sankofa* ni zanimal distributerjev, ker so menili, da je samo za tiste, ki jih zanimata afroameriška zgodovina ali kultura. Distribuiral ga je sam in z njim doživel velik uspeh pri temnopoltem gledalstvu.

V *Sankofa* zgodbo takoj prevzame črnski glas, z nagovarjanjem »ukradenih Afričanov«: »*Izstopite iz maternice ladje in zah-*

tevajte svojo zgodbo ... Izstopite s polj trsa in bombaža in povejte mi svojo zgodbo.« *Sankofa* je prav toliko film o uveljavljanju lastne zgodbe kot film o suženjstvu. Gre za Mono (ameriška igralka Oyafunmike Ogundano), temnopolto manekenko, ki brezbrizno snema na gradu Cape Coast v Gani, kjer je bilo zaprtih na tisoče temnopoltih, ki so bili s te lokacije poslani v suženjstvo v Ameriko. Mona je popolnoma odrezana od svoje rasne zgodovine. Ko zablodi v katakombi, jo naenkrat obkrožijo črnici ter odvedejo nazaj na plantažo v času suženjstva, medtem ko ona kriči: »*Nisem Afričanka! Ali ne veste, kdo sem? Sem Mona! Sem Afričanka!*«. Tu postane Shola, hišna sužnja, zaljubljena v upornika Shango (Mutabaruka). Film obuja brutalnost suženjstva: zvok bičev na koži, obupno vpitje, ponižanje žensk ter popolno svobodo moči. In na drugi strani razne načine psihološkega upora, združevanja in tolažbe med sužnji, preden pride do fizične vstaje. Tako kot *Bush Mama* ter *Pepel in žerjavica* je to film o radikalizaciji ter o sodobni Afroameričanki, ki vzpostavi vez z zgodovino svojega naroda. Ko se vrne v sedanost, Mona ni več isti človek. Svojemu fotografu obrne hrbet in se pridruži simbolični afriški diaspori, k sedi na skalah okoli dvorca ter nemo gleda morje. Na vprašanje, ali moramo vedno nositi breme svoje zgodovine, Gerima odgovarja z nedvoumnim »da«.

Življenje na pepelu: Neorealizem Charlesa Burnetta

Besede, ki jih je napisal francoski kritik André Bazin leta 1948 o filmu *Paisà* (1946, Roberto Rossellini), bi lahko bile napisane tudi o prvencu Charlesa Burnetta *Klavec ovc* (Killer of Sheep), posnetem v Wattsu leta 1977: »*Enota filmske pripovedi v tem filmu ni kader, abstrakten pogled na analizirano realnost, temveč dogodek, fragment surove realnosti, že sam po sebi mnogoter in dvoumen, katerega pomen se razkrije šele a posteriori, po zaslugi dejstev drugih dogod-*



Haile Gerima

7 Candace LaBalle: *Gale Contemporary Black Biography*. Dostopno na <http://anse.rs/wrxYA8>.

8 Prav tam.

9 Blight, David W: *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*, The Belknap Press of The Harvard University Press, Cambridge, Mass, in London, 2001, str. 31.

kov, med katerimi um vzpostavi povezave. Režiser je dogodke resda izbral, vendar je pri tem spoštoval celovitost posameznega dogodka.«¹⁰

Film se začne s prizorom, v katerem oče kriči na sina. Vidimo veliki plan zmedenega otroka in slišimo očeta, ki mu jezno pove: »Če se še enkrat zgodi, da ti napadejo brata, ti pa le stojiš ter ničesar ne storiš, te bom pretepel do smrti.« Ko oče konča svoj jezen monolog, mati pride in fantu prisoli močno zaušnico. Mali brat joče, nekdo četrti v kuhinji bere časopis. Teh likov nikoli več ne vidimo. Pomen očetovih besed pa postaja jasen tekom filma. *Klavec ovc* je sestavljen iz vinjet, kjer ima vsaka svoj učinek, skupaj pa ustvarijo mozaik življenja v Wattsu: prepotenten fantek na kolesu, ki zafrkava punčke, ki ga pretepejo ter pošljejo domov brez kolesa in v solzah; otroške igre, v katerih se otroci tepejo s kamni; jezen obraz punčke, na katero so fantje vrgli pesek, medtem ko obeša perilo; spopad med vojakom in njegovo ženo, ki ima revolver. »Edina stvar, ki je videti lepo, medtem ko umira, je vrtnica,« zagrozi mož, ko se njuna otroka cmerita ter sosedi gledajo; nakup novega motorja se konča katastrofalno in komično.

V osrednji zgodbi se klavniški delavec Stan (Henry G. Sanders) potaplja v žalost, njegova žena (Kaycee Moore) pa je vse bolj osamljena ter vse bolj hrepeni po njegovem dotiku. Prizor, v kateremu plešeta sama v zatemnjeni sobi, Dinah Washington pa poje o »teji grenki zemlji«, potrjuje Stan zapusti sobo in pusti svojo ženo v skoraj telesni agoniji, je filmska upodobitev bluesa.

Film *Klavec ovc* nikoli ne razkrije svoje ideologije, ampak je njegov politični pomen utelešen v ljudeh, v urbani pokrajini, ki je videti kot mesto po vojni, v obupu, ki muči Stana, ter v občutku ločenosti od zunanjega sveta. Burnettova zgodnja dela govorijo o življenju na pepelu v Wattsu. Film namenoma nima narativnega teka, kar ustvari občutek psihološkega in družbenega zastoja. Tudi poskus potovanja na podeželje se s počeno gumo konča, preden junaki zapustijo Watts, a rezervne gume seveda ni.

Njegov naslednji film, *My Brother's Wedding* (1983), je eden njegovih najbolj pesimističnih. Prikazuje Piercea Mundyja (Everett Silas), razpetega med aspiracije



Klavec ovc

svoje proletarske družine, da bi se dvignil v srednji sloj, ter lumpenproletarskim pajdašem iz otroštva – na koncu pa ne more pomagati ne sebi ne drugim. Film premore nekaj značilno Burnettovih trenutkov, kot je tisti z roparjem, ki odneha, ko sliši skozi zid svojo žrtev brati Sveto pismo. Ali pa briljanten prizor, v katerem se naenkrat najdemo na mestu nesreče z materjo, ki roti reševalce, naj rešijo njenega otroka. Ne poznamo ne matere ne otroka, ampak nagnosko reagiramo na tragedijo, čeprav je na videz izven konteksta. Šele nekaj trenutkov pozneje nam Burnett odkrije, da je bil v nesreči ubit eden glavnih likov.

Kot *Klavec ovc* je tudi *To Sleep With Anger* (1990) Burnettova mojstrovina. Film o tankem ledu, na katerem živi afroameriška družina, ki je prišla z juga, kot večina prebivalcev Watts, in ji je očitno uspelo. Mož Gideon (Paul Butler) je upokojen in rad dela na vrtu. Žena Suzie (Mary Alice) je pomočnica pri porodih. Oba sinova sta odrasla in imata družine. V njihovo življenje pride Harry (Danny Glover v najboljši vlogi kariere!), prijatelj z juga, ki ga trideset let niso videli; šarmanten človek, ki ima morda nadnaravne moči in začne počasi obračati člane družine drugega proti drugemu. Odkriva grdobjo pod patino ruralnega, južnjaškega šarma: »Nikoli ne ravnaj z žensko, kot da je enakopravna. Če želiš, da se ženska vrne, najdi drugo... Čim več mul vprežeš za plug, tem boljše vlečejo.« Gideon zbolí in obleži, Harry pa se ustoliči kot gospodar družine, preden se ta ne zave in obrne proti njemu.

Harry priključuje mučno preteklost med

sprehodom z Gideonom v podobi mladih Afroameričanov, ki s težkimi kladivi delajo na železniški progi med prahom in neusmiljenim soncem. Kaj Gideon pravzaprav vidi, in če to zares obstaja, ali pa zakaj ga to tako pretrese, ni popolnoma pojasnjeno. A dobimo vtis, da je Harry soočil Gideona z nečem, kar je želel vse življenje pozabiti. Moški v prahu in pripeki kot da predstavljajo kruto in naporno preteklost, ne le Gideonovo preteklost, ampak zgodovino rase. Strah in prepričanje, ki jih Harry vzbuja, imajo cilj uničiti Gideonovo družino, kar je v fizičnem in moralnem svetu Burnettovih filmov prvo in zadnje zatočišče. Pekel pri Burnettu in njegovih kolegih in kolegici je razpad družine.

Svojo prvo nesrečo s Holivudom je imel s policijsko dramo *The Glass Shield* (1994), ki ga je posnel za Harveyja Weinsteina in Miramax. Film odkrije drugo plat Burnett. Namesto neorealizma ta film, posnet po resničnih dogodkih, ponudi labirint zgodbe o mladem temnopoltem policistu J. J. (Michael Boatman), ki odkrije, da je postaja, kjer dela, leglo rasizma, seksizma in antisemitizma ter do najvišje mestne administracije segajoče korupcije, s katero se mimogrede okuži tudi sam. Skupaj z mlado policistko, Judinjo Deborah (Lori Petti), se znajde v boju z belo falango. Burnett snema z gladkimi premiki kamere, dramatično, najbolj pogosto modro in oranžno svetlobo, ustvarja svet daleč od toplote, ampak ne tudi slabosti svojih prejšnjih filmov, pri čemer spodbopava tako šablone policijskega filma kot kodeks družbeno sprejemljivega obnašanja.

10 Bazin, André: »Filmski realizem in italijanska šola osvoboditve«, v Bazin, André: *Kaj je film?* Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana. Stran 389.



Pepel in žerjavica

Komandant postaje Massey (Richard Anderson), ki na prvi pogled deluje kot fašist, je prav to: fašist. Ni groba in odbijajoča, a na koncu pravična figura belih policijskih filmov. Film obuja moškost holivudskega policijskega filma, ampak pogled nanjo je poševen. Tu je sijajna sekvenca, v kateri policija preseneti komandirja z darilom za rojstni dan. Ko mu dajo harpuno (!) za ribolov, je stari, trdi Massey ganjen do solz. Ko rez odkrije junaka, ki dogajanje cinično opazujeta od strani, saj sta kot Afroameričan in Judinja izključena *de facto*, če ne že *de jure*, se ceremonija razkrije kot izključujoča, pošastno sentimentalna, ter slika ljudi, ki so popolnoma pomirjeni z lastno korumpiranostjo in rasizmom.

Žal je testna publika negativno reagirala na zelo pesimističen konec in Miramax je zahteval, da ga Burnett spremeni, kar je tudi storil, tako da film deluje nedorečeno in nepopolno. Od tedaj dela kot televizijski režiser. Leta 1996 je posnel *Nightjohn* za Disneyja in Hallmark, film o sužnjju, ki s tem, da uči druge sužnje branja, tvega pohabljenje ali celo smrt. Inteligentni film, ki kritiko razširi na sam patriarhat, a je ujet v Disneyjeva pravila, brez niansiranja likov in prizorišč iz Burnettovih prejšnjih filmov. Precej dober, čeprav osladen je tudi *Selma, Lord, Selma* (1999), mladinski film o pohodih, ki jih je vodil Martin Luther King iz Selme v Montgomery, prestolnico Alabame, v podporo pravic temnopoltih do glasovanja. Je pa zagotovo nekaj narobe,



My Brother's Wedding

če lahko eden najbolj nadarjenih afroameriških režiserjev posname film o tako ključni epizodi zgodovine svojega naroda le za Walta Disneyja in Hallmark.

Filmi kot *Klavec ovc* in *To Sleep With Anger* nudijo podroben pogled na življenja ljudi v specifičnem prostoru in času. Kamera ujame človečnost, kot je lahko prezentna le pri ljudeh v njihovem okolju. To, da se je na začetku ukvarjal le z Wattsom, nikakor ne omeji pomena Burnettovih filmov. Nasprotno, prav to jim daje univerzalnost. Gotovo so to primarno filmi o črnem preživetju. S prikazovanjem tega pa postanejo tudi del univerzalne zgodbe boja človeka za existenco in samospoštovanje v sovražnem svetu.

Slavljenje žensk: Hčere prahu Julie Dash

V obdobju nemirov v Wattsu so se Afroameričanke znašle v položaju tarče belcev in temnopoltih moških po tem, ko je izšel t. i. *Moynihan Report (The Negro Family: The Case for National Action, 1965)*, ki ga je pripravil sociolog in bodoči senator države New York, Daniel P. Moynihan. Dokument, ki je imel ogromen vpliv tako na beli kot na afroameriški nacionalistični pogled na težave, je določil največji del krivde za revščino temnopoltih propadu družine, in še posebej Afroameričankam, ki naj bi hromile moškost svojih partnerjev. Teza je bila, da je matriarhalna narava črnske kulture oslabila zmožnost temnopoltih, da funkcionirajo kot avtoritativne figure. Ta teza je bila sprejeta kot aksiom. »Ideja črnskih nacionalistov, da morajo 'njihove' ženske biti podrejene, je bila tesno povezana z idejo (bele) elite, da je črnska družina preveč matriarhalna,« je zapisal Gerald Horne. »Eni in drugi so videli Afroameričanke kot glavni problem. Temnopolti nacionalisti so dobili zagon, črnke pa so bile oblatene.«¹¹ Gerima, Burnett in drugi umetniki gibanja s UCLA pa slavijo prav ta matriarhat kot življenjsko silo. »Če ne bi bilo črnk, bi vsa naša rasa izginila v času suženjstva,« reče glavni moški lik Gerimove *Bush Mama*. »Ampak črnke so se borile za našo raso in jo ohranile.«

V mojstrovini Julie Dash, *Hčere prahu*, Afroameričanke dobesedno zavzamejo platno. Vidimo punce, ki igrajo tradicionalno igro na plaži, objeme žensk, ko se srečujejo, ženski, ki sedita v drevesu v svojih rožnatih in belih krilih in se pogovarjata, ženske, ki poskušajo obvladati pisane odeje v vetru na izletu, ženske, ki hodijo po

polju s koši na glavi. Vidimo noge mlade ženske, ko teče, roke, obraze. Ženske so tiste, ki načrtujejo, držijo družine skupaj ter ščitijo svoje moške: mlada Eula (Alva Rogers) noče povedati svojemu možu, kdo jo je posilil, ker ve, da bi to vodilo do nasilja. Film pusti občutek slavljenja temnopolte ženskosti. Ko se ženske med seboj skregajo, se nebo zatemni.

Zgodba se odvija leta 1902, v času razširjenega linčanja v ZDA, na otoku Ibo Landing blizu obale Georgie, kjer so bivši sužnji razvili kulturo, imenovano Gullah, v kateri so obdržali elemente jezika ter kulture svojega ljudstva. Družina Peazant se pripravljala, da bo zapustila otok in odpotovala na sever. Stara mama in matriarhinja (Cora Lee Day) ne želi iti in nekateri tudi ne želijo, da gre (»*Tam, kamor gremo, ni prostora za čarodejstvo starke.*«), tudi črna ovca družine, Yellow Mary (Barbarao), se je razočarana vrnila iz sveta in želi ostati na otoku. Julie Dash nas ležerno uvede v življenja teh žensk ter ustvari kontinuiteto družine tako, da zgodbo pripovedujeta matriarhinja in Eulina, še nerojena hčerka. »*Dvojna naracija združi preteklost, sodobnost ter prihodnost, kar je ustrezno sredstvo za film, ki je pohvala afriškemu spominu ter kontinuiteti kulture,*« je zapisala Toni Cade Bambara.¹²

Pripoved je bolj podobna seriji koncentričnih krogov, ki predstavljajo različne čase in zgodbe, ki se vsaj v neki meri prekrivajo. To je film o ljudeh, za katere so spomini na suženjstvo še vedno živi. Matriarhinja pove: »*Moškega otroka lahko vzamejo mami in ga prodajo takoj po rojstvu. Veliko let pozneje se mora isti človek pariti z materjo ali sestro, če ga spet odkupijo. Sužnji so morali sami paziti na družinske vezi.*« In pred očmi te bivše sužnje se zopet pojavijo sužnji, ki plešejo brez nasmeha na obrazu, v popolnem zavračanju klasične holivudske upodobitve suženjstva. Eden največjih uspehov tega filma je, da upodobi tako preteklost kot sedanost likov, občasno v istem kadru. Tudi potrošniška prihodnost je tu, ko katalog za neko trgovino na celini fascinira vse prisotne, pa tudi prikazen Euline, še nerojene hčerke.

Gre za jasno nadaljevanje projekta z UCLA - odkrivanje afroameriške dediščine, pri čemer je to eden najbolj vizualno razkošnih afroameriških filmov sploh. Film *Hčere prahu* je kontemplativno delo, zgrajeno na ritualih in tradicijah naroda Gullah; film, v

katerem se brezhlibno, fluidno prepletajo sedanost, preteklost in bodočnost. Ta film ne zavrača teze o afroameriškem matriarhatu, ampak ga močno afirmira.

Jamaa Fanaka in zadnji udarci blaxploitation žanra

Film Jamaa Fanake *Jetnišnica* (Penitentiary, 1979) je bil eden zadnjih nizkoproducijskih žanrskih filmov, ki jim je uspelo napolniti kinematografe na južni strani 42. ulice med 7. in 8. avenijo v New Yorku. Na severni strani ulice so bile porno kinodvorane. Južna pa je nudila blaxploitation, kung fu, grozljivke ter razno ameriško in mednarodno eksploatacijo. Fanaka, ki je bil rojen kot Walter Gordon v Missisippiju, je tematiko gibanja z UCLA prevedel v žanrski film. »Kljub splošni smeri skupine je Jamaa Fanaka zelo fasciniral Holivud ter bil nenaklonjen bojevitim ideološkim in umetniškim diskusijam, ki so bile osnovne v formiranju te šole,« je zapisal Ntongela Masilela.¹³

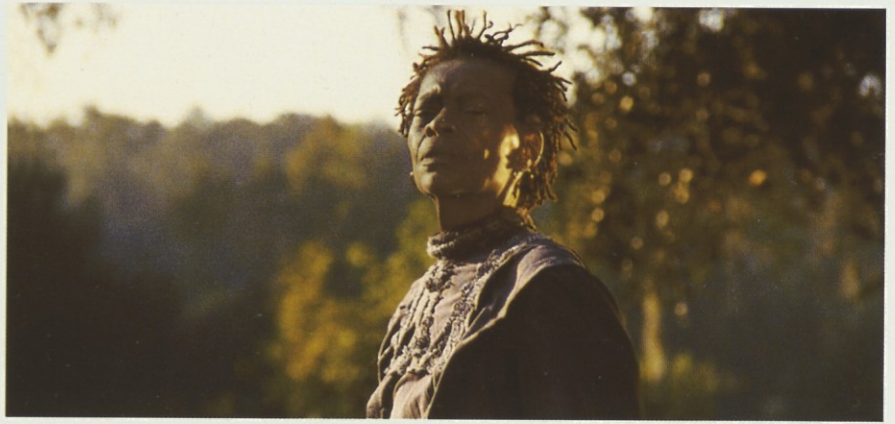
V Fanakovih filmih se dileme rešujejo žanrsko. Junakinja *Emma Mae* (1976), punca, ki je, kot veliko ljudi v črnem Los Angelesu, prišla z juga, reagira na nezvestobo svojega fanta tako, da ga pretepe pred celo sosesko. V *Jetnišnici*, filmu o nedolžnem človeku, ki konča v zaporu, potem ko skuša pomagati neki prostitutki, je dolg in brutalen pretep med junakom Too Sweet (Leon Isaac Kennedy) ter pošastnim jetnikom Half Deadom v klavstrofobičnem prostoru celice. Fanakovi filmi imajo surovo neposrednost najboljših filmov blaxploitation žanra, ki je že začel izginjati.

V drugi polovici 70. let se je njihovo kratko obdobje končalo. Kot je opazil Ed Guerrero – zakaj bi Holivud snemal posebne filme za temnopolte, če ti predstavljajo tretjino gledalcev pri filmih, kot sta bila *Boter in Izganjalec hudiča?*¹⁴ Poleg tega, morda je bilo Holivudu tudi res dovolj te vrste filmov. »Podobe črncev, ki streljajo in premagajo belce, čeprav so tisti belci jeguljasti zlobneži, niso bile všeč Holivudu, in zato je bilo financiranje ukinjeno,« je rekel Melvin Van Peebles.¹⁵

13 Masilela, Ntongela: »The Los Angeles School of Black Filmmakers«, v Diawara, *Black American Cinema*. Stran 115.

14 Guerrero, Ed: *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Temple University Press, Philadelphia, 1993. Stran 105.

15 Melvin Van Peebles v filmu *Classified X*, scenarij Melvin Van Peebles, režija Mark Daniels, Fox Lorber Home Video, 1998.



Hčere prahu

Fanakovi filmi so prav tako povezani s temnopoltim Los Angelesom kot zgodnji filmi Charlesa Burnetta. Osredotočeni so na temnopolte žrtve nepravčnosti, ki se maščujejo v slogu akcijskih filmov. Njegov nezaslišan prvenec *Dobrodošel doma, brat Charles* (Welcome Home Brother Charles, 1975) govori o Afroameričanu, ki ga policisti skoraj kastrirajo ter zaprejo. Charles pa odkrije, da mu penis lahko zdaj raste do velikosti anakonde ter ga uporabi, da zaduši svoje mučitelje. Konča se z junakom, napolnim zaradi razizma in nepravčnosti, ki se želi ubiti. Ko policisti pripeljejo njegovo punco, da ga odvrne od tega, ona vzklikne nepozabno zadnjo besedo filma: »Skočil!«.

Fanaka prekine zgodbo *Brata Charlesa* za filmsko poemo o črnem Los Angelesu, ki se začne z narkomanom, ki si v žilo zabode iglo, s kapljicami krvi na njegovem podlaktu ter umazanih tleh, potem pa se nadaljuje z obrazi ljudi na ulicah, umetnikov, otrok. Tako kot ostali režiserji tega gibanja ustvarja živo povezavo med zgodbo in mestom, v katerem se odvija. Nima pa ideološke dimenzije drugih režiserjev z UCLA. Hiperboličen, nesramen *Dobrodošel doma, brat Charles* je skoraj parodija na Van Peeblesovega *Velekurčona* in se ukvarja s fanatičnim razizmom policije v Los Angelesu. *Emma Mae* in *Jetnišnica* pa se izogneta politiki. Res zadnji pokaže, da so jetniki večinoma temnopolti, a ni niti namiga, zakaj. So pa njegovi filmi, tako kot tisti Gerime in Burnetta, o ljudeh, ki se poskušajo držati svojih načel v sovražnem svetu.

Nov pogled

Koncept *Black Power* je v drugi polovici 70. let izgubil svojo moč. Zgodovinar John O. G. Ogbar to pripisuje novemu optimiz-

mu med črnici, da so spremembe možne, pa tudi zaradi komercializacije koncepta. »Razne sile so sanirale ter prepakirale ta nebulozen izraz, med njimi konservativni in liberalni beli in črni vodje ter korporativna Amerika,« je zapisal. »*Black Power* je imel tržno moč za prodajo vsega, od spodnjega perila do alkohola.«¹⁶ A vendar je bilo gibanje *Black Power* zaslužno za vrsto pozitivnih pridobitev: za državne programe, ki so pomagali temnopoltim, univerzitetne smeri iz afroameriške zgodovine in kulture, naglo rast števila temnopoltih politikov.

Vznemirljivost afroameriškega filma tega obdobja je v tem, da je nudil možnost opazovati narod, ki se znova definira ter ustvarja nove pristope k filmu. To ne drži le za neodvisne filme, kot so *Velekurčon* ali *Ganja & Hess* (1973, Bill Gunn), ali za filme Upornikov z UCLA, ampak tudi za holivudske filme, kot sta bila *Detektiv Shaft* (Shaft, 1971, Gordon Parks) ali *Črni panter v Harlemu* (Cotton Comes to Harlem, 1970, Ossie Davis). Čeprav obstajajo med režiserji velike razlike, so njihovi filmi nacionalni, če hočete rasni projekt, katerih cilj je vrnitev afroameriške zgodbe temnopoltim; dati glas tistim, ki ga, z izjemo starih in v glavnem izgubljenih »rasnih filmov«, na ameriškem filmskem platnu niso imeli.

Filmi temnopoltih režiserjev iz obdobja *Black Power* spadajo v izbrano družbo, skupaj z recimo jugoslovanskim črnim valom ali novim nemškimi filmom, saj tvorijo nekaj najbolj vznemirljivega: nov pogled na svet, za katerega smo mislili, da ga poznamo.

(konec)

16 Ogbar, John O. G.: *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2004. Stran 199.