

## Black Power i amerykańskie kino. Narodziny i znaczenie blaxploitation

Autor tekstu: Julian Jeliński

Od momentu powstania, Hollywood było w przytłaczającej większości „białe”. Biali kręcili filmy, grali w filmach i te filmy skierowane były wyłącznie do białej widowni. Od narodzin kinematografii, Hollywood posiadało zamknięty zestaw ról, które Afroamerykanin mógł pełnić w przemyśle filmowym [1]. Przede wszystkim jednak, nie było żadnych Czarnych reżyserów, scenarzystów, operatorów filmowych itd.. Niemożliwe było, by Afroamerykanin pracował na planie filmowym jako osoba istotna dla procesu jego powstawania. Jeżeli zaś chodzi o aktorów, mogli oni grać tylko role służących, niewolników, mamek, dzikusów z Afryki, imbecyli czy też kłownów. Czarni byli przedstawiani w filmach w sposób stereotypowy i karykaturalny. Zawsze byli podrzędni, gorsi od białych, a zwłaszcza od białych kobiet. Tego typu obrazy były częścią filmów granych w kinach w całych Stanach Zjednoczonych przez ponad pięćdziesiąt lat, jednakże nie miały nic wspólnego z rzeczywistym opisem Afroamerykanów. Obrazy te w żadnym stopniu nie odzwierciedlały życia Afroamerykanów żyjących w gettach Północy a nawet tych, żyjących na Południu.

Można by argumentować, iż od początku dwudziestego wieku istniały filmy tworzone przez i dla Afroamerykanów. I, chociaż jest prawdą, że istniał niewielki afroamerykański przemysł produkcji filmów, to jest także prawdą, iż filmy te trafiły tylko do ograniczonej widowni i miały minimalny wpływ na społeczność Czarnych a praktycznie zerowy na białych w USA. Te, tworzone przez i dla Czarnych filmy, w których grali tacy artyści jak Oscar Micheaux, Spencer Williams, Mammie Smith czy też Bessie Smith nie były znane przez Czarnych na Północy, ponieważ nie były one tam dostępne. Wszystkie kina tylko dla Afroamerykanów istniały jedynie na Południu i tego typu filmy były grane tylko tam. Tak więc ta pierwsza, niezależna fala Czarnego kina była fałą zmarginalizowana, a jej istnienie zakończyło się wraz z końcem II Wojny Światowej głównie z powodu rosnących kosztów produkcji filmów oraz gwałtownie kurczącej się liczby kin tylko dla Czarnych w związku ze znoszeniem rasowej segregacji na Południu. [2] Tak zwana „złota era niezależnego filmu Czarnych” jest więc mitem, zaś prawdziwy opis tej ery to historia ciągłych zmagania Czarnych mężczyzn i kobiet, którzy spróbowali pozostawić choć kilka sekund „czarnego humanizmu” (w przeciwieństwie do jednowymiarowych, stereotypowych portretów) na taśmach filmowych. Co ważne, era ta wywarła bardzo mały wpływ na kulturę Afroamerykanów, głównie ze względu na to, iż nigdy nie dotarła do szerszego grona odbiorców i nie miała możliwości, by stać się częścią tożsamości Afroamerykanów [3].

W związku z powyżej opisaną sytuacją Czarni nie mieli wyboru i gdy wybierali się do kina, oglądali postać, która była albo dzikusiem z dżungli, albo intelektualnie upośledzonym, ale lojalnym służącym — jednak z punktu widzenia białej osoby, był on po prostu „typowym Murzynem”) albo też posłusznym i podlizującym się do białych mężczyzną pozbawionym swej seksualności. Te obrazy miały negatywny wpływ na samoocenę i poczucie tożsamości Afroamerykanów, a ciągłe oglądanie ich w kinach było dla nich niezwykle poniżające. Melvin van Peebles -afroamerykański aktor, scenarzysta i reżyser przytacza pewną anegdotę ukazującą jak zdesperowani byli Czarni odbiorcy, w oczekiwaniu na przyzwoitą postać Czarnego w filmie. Otóż w filmie W Casablanca jest czarnoskóry pianista — Sam. Miał on małą rolę, ale ani przez moment nie podlizywał się żadnemu białemu. W gettach na Północy Afroamerykanie byli tak dumni i zachwyceni rolą Sama, że zmuszali kinooperatorów, by ci zatrzymywali film i wielokrotnie powtarzali fragment, w którym Sam się pojawia [4]. To pokazuje pragnienie czarnych Amerykanów by zmieniony został sposób, w jaki Hollywood przedstawiała Afroamerykanów. Ale Czarni nie mieli żadnego wpływu na Hollywood, dlatego też styl i kierunek tej ewentualnej zmiany były całkowicie zależne od białych kontrolujących studia filmowe.

Po II Wojnie Światowej Hollywood zmieniło zakres ról oraz profil charakterologiczny postaci, które Afroamerykanie mogli kreować na ekranie. Zmiana ta nie nastąpiła z pobudek moralnych. Głównie jej przyczyną były pieniądze, których coraz większą ilość Czarni zostawiali w kinach [5] oraz początek Ruchu na rzecz Praw Obywatelskich, którego jednym z najważniejszych celów było społeczne zjednoczenie Czarnych z białymi oraz walka o integrację w białym społeczeństwie. W ten sposób Hollywood powoli zaczęło produkować filmy, w których Afroamerykanie grali nie tylko służących. Oczywiście czarnoskóry aktor nie mógł być gwiazdą filmu, na to było nadal za wcześnie. Opiswana zmiana w Hollywood polegała na tworzeniu filmów, które miały stanowić swego rodzaju

„moralną lekcję” — w których dobry lekarz, prawnik, czy też wojskowy pomagał „biednemu Murzynowi”. Podstawowa zasada wyższości, dominacji i specyficznego pojmowanego protekcjonizmu wobec Czarnych ze strony białych pozostała nietknięta [6]. Wciąż biała osoba decydowała o losie czarnoskórego Amerykanina. Afroamerykanin z filmu z lat pięćdziesiątych mógł dążyć do uzyskania akceptacji ze strony białego społeczeństwa, ale jedyną drogą do tego celu była próba „stania się białym” poprzez swój ubiór, wygląd, zachowanie, itd.

Tego typu filmy odzwierciedlały główne idee ruchu Czarnych w latach pięćdziesiątych XX wieku. Ruch na rzecz Praw Obywatelskich, zapoczątkowany w roku 1954 i trwający do roku 1965 (wraz z uchwaleniem drugiej ustawy o prawach obywatelskich) zmienił Amerykę i esencjalnie przyczynił się do zniesienia rasowej segregacji na Południu [7]. Jego osiągnięcia są niezaprzeczalne, jednakże z perspektywy czasu kwestią sporną może pozostawać nastawienie do białego społeczeństwa. Głównym hasłem ery praw obywatelskich (czasu walki o prawa obywatelskie) była integracja. Integracja z białym społeczeństwem, ale na ich zasadach. Zależała ona od dobrej woli białych, kiedy w końcu doceniliby dążenia Afroamerykanów do integracji i zaakceptowałyby ich. Moc decyzyjna leżała całkowicie po stronie białych Amerykanów.

Ta sytuacja zmieniła się w latach sześćdziesiątych. Po uchwaleniu dwóch ustaw o prawach obywatelskich w latach 1964 i 1965, które zniosły prawną segregację rasową, Czarni mieli już dość błagania o równość, o bycie tolerowanymi, dość czekania, kiedy białe społeczeństwo w końcu otworzy przed nimi swoje drzwi. Ruch biernego oporu, który rozpoczął się w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku przestał być stosownym środkiem do celu dla milionów czarnoskórych Amerykanów. Został on odrzucony przez coraz większą liczbę Afroamerykanów, szczególnie przez młodzież z gett Północy. Ludzie tacy jak Malcolm X wywodzący się z Narodu Islamu (tzw. Czarnych Muzułmanów) zmienili nastawienie Czarnych mas. Jego sławne stwierdzenie, by walczyć o swoje prawa „za pomocą wszelkich możliwych środków” (*by any means necessary*) stał się hasłem dla wielu młodych czarnoskórych Amerykanów i zainspirował tysiące. Między rokiem 1965 a 1968 w dziesiątkach amerykańskich miast wybuchły zamieszki, które przez amerykańskie media zostały nawet okrzyknięte wojną domową [8]. To pokazało niezadowolenie, wściekłość i drastyczną zmianę w nastawieniu Afroamerykanów. Zamieszki pokazały również, że Czarni nie będą już czekać, aż białe społeczeństwo da im to, o co proszą (i prosili od lat) -wywalczą to sami.

Po zabójstwie Malcolma X w roku 1965, jego idee zostały podchwyczone i dalej propagowane poprzez ideologię Black Power (Czarnej Władzy, czy też Czarnej Siły — oba tłumaczenia są właściwie dopuszczalne, choć częściej można spotkać się z drugim), która została zaprezentowana po raz pierwszy w roku 1966, przez Stokely Carmichaela i organizację, której przewodził — Studencki Komitet Organizacyjny Biernego Oporu (*Student Non-violent Coordinating Committee -SNCC*). Carmichael twierdził, że czarne masy potrzebowały hasła bojowego, które zjednoczyłoby ich i Black Power doskonale nadaje się do tej roli. Carmichael rozpoczął ruch, który kładł nacisk na budowanie dumy rasowej oraz tworzenie czarnych politycznych i kulturalnych instytucji, by stworzyć i wypromować czarną niezależność i samodzielność polityczno-społeczną. Do celów ruchu należała obrona przed rasowym uciskiem, ustanowienie oddzielnych instytucji społecznych i samowystarczalnej gospodarki. Nawoływano także do afirmacji „czerni” w estetyce, kulturze, komunikacji społecznej. Te idee ukazywały radykalną zmianę w sposobie, w jaki Czarni postrzegali siebie i swoją rolę w społeczeństwie. Poza Stokely Carmichaela, innym spadkobiercą i propagatorem politycznych i społecznych idei Malcolma X była Partia Czarnych Panter utworzona w Oakland, w październiku 1966 roku przez dwóch studentów -Huey P. Newtona i Bobby’ego Seale. Podobnie jak ruch Black Power Partia Czarnych Panter domagała się władzy, by móc decydować o przyszłości czarnych społeczności [9].

Zarówno ruch Black Power jak i Partia Czarnych Panter stanowiły przykłady nowego podejścia Afroamerykanów do białego społeczeństwa. To podejście można było charakteryzować używając takich pojęć jak: „władza”, „siła”, „kontrola”, „działanie”, „presja” czy też „żądanie”. Afroamerykanie już nie chcieli wmieścić się (*blend in*) i dostosować do białego społeczeństwa. Zaczęli kwestionować obowiązujące w nim reguły, jego estetykę, kulturę, w zamian promując swoją własną [10]. To był jeden z podstawowych celów Black Power — promować „czerni” zamiast próbować kopiować sposób życia białych. Hasła takie jak „bądź dumny z ze swej rasy” (*be proud of your race*), „bądź czarny i bądź (z tego) dumny” (*be black and be proud*), czy „czarne jest piękne” (*black is beautiful*) stawały się coraz istotniejsze dla mas Afroamerykanów i coraz więcej ludzi identyfikowało się z nimi, i zaczęło wprowadzać je w życie.

Tymczasem w Hollywood nadal tworzone filmy z Czarnymi, którzy starali się zintegrować z białym społeczeństwem. I chociaż grane przez nich postaci były czasami lepsze od białych

(szczególnie w aspekcie moralnym), to nadal musieli walczyć o akceptację białych lub (w najlepszym wypadku) rozwiązywali ich problemy. Role Sidney'a Poitiers były idealnym przykładem takich postaci filmowych. W filmach jak *A Raisin In the Sun* z roku 1961, *Lilies of the Field* z roku 1963, *A Patch of Blue* z 1965 oraz zwłaszcza *Guess Who's Coming to Dinner* z 1967, grał on człowieka z klasy średniej, który był ledwo tolerowany, nie będąc akceptowanym przez białe społeczeństwo. *Guess Who's Coming to Dinner* jest tu wspaniałym przykładem, jak Hollywood wyobrażało sobie asymilację Czarnego do klasy średniej i białych norm. Poitier gra w tym filmie utalentowanego, genialnego lekarza, kierującego Światową Organizacją Zdrowia, który zakochuje się w 23-letniej białej dziewczynie i musi zdobyć akceptację rodziców dziewczyny oraz ich błogosławieństwo dla międzyrasowego małżeństwa. W ten sposób prezentowała się hollywoodzka wersja równości rasowej — genialny lekarz, kandydat do Nagrody Nobla, który jest Czarny i zwykła, biała dziewczyna z klasy średniej. Czarne masy miały już dość wizerunku „hebanowego świętego” (*ebony saint*), którego wersje odgrywali Sidney Poitier i inni afroamerykańscy aktorzy. Czarny krytyk Larry Neal nawet nazwał Poitera "chłopcem do czyszczenia butów za milion dolarów" (*a million dollar shoeshine boy*), który w swych rolach nie odzwierciedlał nowego poczucia czarnej męskości i idei „czerni” [11].

Pomimo tej fali krytyki Hollywood wciąż było niechętne, by pozwolić jakiemukolwiek Afroamerykaninowi wyreżyserować film. Do końca lat sześćdziesiątych XX wieku w Hollywood nie pracowali żadni czarnoskórzy reżyserzy. W końcu jednak trzech Czarni reżyserzy zostali zatrudnieni — Ossie Davis, Gordon Parks i Melvin Van Peebles, ale studia filmowe powierzyły im społecznie niezaangażowane scenariusze do realizacji i przyznały bardzo niskie budżety. Wpływ Black Power był jednak nieusuwalny i po pokonaniu tych pierwszych przeciwności afroamerykańscy reżyserzy szybko pokazali nową perspektywę spojrzenia na Amerykę w swoich filmach. Van Peebles w roku 1970 stworzył film *Watermelon Man* — komedię o agencji ubezpieczeniowej, który doświadcza najgorszego koszmaru każdej białej osoby (będącej mieszkańcem Stanów Zjednoczonych) — budzi się Czarny! Ten film był mieszaniną lekkiej komedii i rasowej satyry, ale co najważniejsze, ukazywał on świat z perspektywy Afroamerykanina. A miał to być dopiero początek zmian.

Walka Melvina Van Peeblesa, by nakręcić swój następny film odzwierciedlała cele zmagania Czarnych Panter i ruchu Black Power — walczył on, by odzyskać kontrolę i moc określać swoje własne przeznaczenie, poprzez zbieranie pieniędzy, by mieć kontrolę nad produkcją filmu, który odpowiadałby na prawdziwe potrzeby Czarnych. Po miesiącach starań w końcu udało mu się nakręcić film, który zmienił amerykańskie kino. Nosił on tytuł *Sweet Sweetback's Badaass Songi* opowiadał o czarnoskórym mężczyźnie (granym przez Van Peeblesa), który zabija dwóch białych policjantów za maltretowanie niewinnego młodego czarnego chłopca, a następnie ucieka do Meksyku, by zbiec przed białą policją. Film był poznaczony do każdego (Czarnego) mężczyzny, który miał już dość „stopy Białego na swoim tyłku” (*the Man's foot in their ass*) [12]. Film ten był rewolucyjny zarówno w formie, jak i w treści. Po raz pierwszy Afroamerykanie mogli obejrzeć na ekranie Czarnego walczącego z białym aparatem władzy, białym społeczeństwem, który w dodatku wygrywa! *Sweet Sweetback's* był tak rewolucyjny, że wszystkie 48 oddziałów Partii Czarnych Panter (reprezentujących 48 stanów) nakazało swoim członkom obejrzenie go. Reakcja odbiorców na ten film była niewiarygodna — stał się tytułem, który w roku 1971 przyniósł największe zyski twórcom i najbardziej kasowym niezależnym filmem nakręconym do tego roku. Z budżetem zaledwie 150 tysięcy dolarów zarobił w Stanach Zjednoczonych ponad 15 milionów dolarów [13].

Stało się oczywiste, że nastąpiła zmiana w kinie amerykańskim. W tym samym roku Hollywood nakręciło film *Shaft* [14] wyreżyserowany przez Gordona Parksa, którego bohaterem był Czarny prywatny detektyw — John Shaft. Film został nakręcony za około milion dolarów i zarobił 12 milionów. Ponadto zdobył nagrodę Akademii Filmowej dla najlepszej piosenki z filmu, skomponowanej przez czarnoskórego piosenkarza soul — Isaaca Hayes. Krytyk magazynu Times Vincent Canby zauważył, że *Shaft* prezentował bardziej pozytywny wzór na ekranie niż *Sweetback*, mówiąc, że John Shaft *porusza się przez świat Białasa z doskonałą lekkością i opanowaniem, ale nigdy nie traci swojej niezależności ani świadomości jakie jest jego prawdziwe życie. Nie ma żadnych problemów z tożsamością, więc może sobie pozwolić na bycie radosnym w okolicznościach, które spowodowałyby u słabszego bohatera taki rodzaj kryzysu osobowości, który w filmie zwykle kończy się strzelaniną* [15]. Oba filmy zawierały sceny, które nigdy wcześniej nie były pokazywane amerykańskiej widowni. Przede wszystkim główni bohaterowie walczyli z białymi (w pierwszym przypadku z policją, w drugim z gangsterami) i wygrywali te potyczki. Poza tym, w końcu afroamerykańska seksualność przestała stanowić temat tabu. Oba filmy zawierały wiele erotycznych scen, a wśród nich także dotyczące międzyrasowych relacji między czarnym mężczyzną i białą

kobietą. Idea czarnej seksualności w kinie sama w sobie była rewolucyjna, a uzupełnienie go obecnością białych kobiet i faktem, że to właśnie białe kobiety pożyły Czarnych bohaterów filmowych (radikalne obrócenie rasistowskiego stereotypu, jakoby marzeniem każdego Afroamerykanina była biała kobieta) czynił te idee radykalnie szokującymi. Dobrze obrazuje jak ważne były te filmy dla Afroamerykanów opinia historyka filmu Joe Bob Briggsa, który w swojej książce *Profoundly Disturbing* pisze: *Każdy czarny młodzieniec i niedoszły twardziel przyswajał sobie sposób chodzenia, styl, pewność siebie... jeżeli kiedykolwiek pojedynczy film przekształcił całą kulturę, Shaft był tym filmem.* [16]

W ten właśnie sposób narodził się nowy nurt w kinie amerykańskim - blaxploitation. Zainspirowane sukcesem filmów *Sweet Sweetback* oraz *Shaft* Hollywood wyprodukowało sporą liczbę filmów utrzymanych w konwencji zapoczątkowanej przez dwa wspomniane dzieła. I tak pomiędzy rokiem 1971 a 1975 nakręcono ponad 50 filmów blaxploitation [17]. W tych filmach często głównym bohaterem był silny, będącego oczywiście Afroamerykaninem mężczyzna, akcja rozgrywała się w dużych miastach, głównie w gettach, a historia musiała pokazać siłę Czarnych (w jakikolwiek sposób). Zgodnie z tym schematem tworzone były pozytywne i silne postacie, które stały się (lub miały stać) wzorami dla Afroamerykanów zamieszkujących miasta Ameryki po raz pierwszy w historii amerykańskiego kina. Sposób portretowania „czarni” i kultury Czarnych przez nurt blaxploitation został skrajnie uproszczony, przez co filmy te były tanie i łatwe do wyprodukowania. Jednakże równocześnie tematyka tych filmów automatycznie musiała odnosić się do współczesnych im tematów politycznych, w tym do ideologii Black Power i czarnego nacjonalizmu. Filmy te miały wpływ na społeczność Czarnych poprzez osadzenie w politycznym kontekście — bohaterowie filmów blaxploitation sprzeciwiali się integracjonistom, odrzucali wizerunek „hebanowego świętego”, wyrażali gniew i agresję przeciwko „Białasowi”. Blaxploitation ukazywała Afroamerykanom drogi zdobywania władzy i samodzielności bez konieczności zwracania się o pomoc do białych. Ich prowokacyjność i kontrowersyjność nie ulegała wątpliwości.

Blaxploitation to termin utworzony z dwóch słów: Czarny (*Black*) oraz eksploatacja — wykorzystywanie (*exploitation*). Został on narzucony i wymyślony przez białych producentów i krytyków filmowych, by scharakteryzować opisywane powyżej filmy i często bywa odbierany jako pejoratywny. Większość Czarnych aktorów i reżyserów była (i często wciąż jest) przeciwna używaniu tej etykiety. Gordon Parks, reżyser m.in. *Shafta* i *Superfly* powiedział: *nienawidzę tego terminu, blaxploitation. Shaft nie miał nic wspólnego z eksploatacją. Nie wiem, jak oni na to wpadli. Shaft miał dużo wspólnego z dostarczaniem pracy dla Czarnych, której nigdy wcześniej nie mieli, pozwalał im dostać się do przemysłu filmowego. To nie jest eksploatacja* [18]. Jedną z gwiazd tego gatunku filmu, Fred Williamson również nie przepada za terminem blaxploitation: *nie mam pojęcia, kto był wykorzystywany. Czarni kochali te filmy, wszystkim aktorom płacono. Mam na myśli, jeżeli je z filmami z tego samego okresu z Burtem Reynoldsem lub Clintem Eastwoodem, to nikt nigdy nie nazywał ich 'białą eksploatacją'. Była to terminologia, którą oni (biali — przyp. autor) musieli stworzyć, by odróżnić filmy Czarnych, ponieważ czarne filmy z bohaterami nie istniały do (lat siedemdziesiątych)* [19].

Czy podoba nam się ten termin, czy nie — narodziny blaxploitation zmieniły nie tylko amerykańskie kino, ale miały również wielki wpływ na afroamerykańską kulturę. Te filmy wyważyły drzwi, które hollywoodzcy twórcy zamknęli wcześniej przed nimi. Propagowały nowe style estetyczne i muzyczne. Era blaxploitation umożliwiła tysiącom Afroamerykanów pracę w przemyśle filmowym nie tylko w charakterze portierów. Co więcej -czarni bohaterowie i ich style życia zostały wchłonięte do filmów głównego nurtu w amerykańskim kinie. Nie było już więc potrzeby dla filmów wyłącznie dla czarnoskórej widowni. Bohaterowie ci stali się integralną częścią hollywoodzkich filmów. Blaxploitation przeciwstawił się rasistowskim stereotypom Hollywood i miał bezpośredni wpływ na zniknięcie niejednego z tych stereotypów z ekranu. Nurt ten nie zlikwidował rasizmu w amerykańskim kinie, ale to na pewno doprowadził do wygrania bitwy, by w filmach zaistnieli pełnowymiarowi, afroamerykańscy bohaterowie, by ich seksualność przestała stanowić temat tabu oraz by filmy popularne zaczęły prawdziwie odzwierciedlać rzeczywistość gett. Dlatego też znaczenie blaxploitation dla rozwoju amerykańskiego kina i jego wpływ na amerykańską kulturę nie powinien być nie zauważany.

Wstępna, polecana filmografia:

<i>A Baadasssss</i>	<i>Patch</i>	<i>of</i>	<i>Blue,</i>	reż.	Guy	Green,	1965
<i>Classified</i>	<i>X,</i>	reż.	reż.	Isaac	Julien,	2002	
<i>Foxy</i>	<i>Brown,</i>		reż.	Jack	Peebles,	1998	
					Hill,	1974	

<i>Guess Who's Coming to Dinner</i>	reż. Stanley Kramer,	1967,
<i>In the Heat of the Night</i> ,	reż. Norman Jewison,	1967
<i>Shaft</i> ,	reż. Gordon Parks,	1971
<i>Shaft's Big Score</i> ,	reż. Gordon Parks,	1972
<i>Shaft in Africa</i> ,	reż. John Guillerim,	1973
<i>Superfly</i> ,	reż. Gordon Parks,	1972
<i>Sweet Sweetback's Badaass Song</i> ,	reż. Melvin Van Peebles,	1971
<i>Watermelon Man</i> ,	reż. Melvin Van Peebles,	1970

#### **Bibliografia:**

- T. Cripps, *Making Movies Black. The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era*, New York 1993
- J. Howard, *Blaxploitation Cinema: The Essential Reference Guide*, Godalming 2008
- M. L. King, *Dlaczego nie możemy czekać*, przekł. Daniel Passent, Warszawa 1967
- M. J. Koven, *Blaxploitation Cinema*, Harpenden 2001
- R. R. Ludwikowski, *Murzyński radykalizm w USA*, Warszawa 1976
- W. Osiałyński, *Korzenie „Korzeni”*, Warszawa 1981

#### Przypisy:

- [ 1 ] Por. *Classified X*, reż. Melvin Van Peebles, 1998
- [ 2 ] Por. <http://www.allmovie.com/essays/african-american-cinema-58> - 19.01.2012, *Classified X*
- [ 3 ] Owa "złota era niezależnego filmu Czarnych" została na nowo odkryta dopiero w latach 90. XX wieku.
- [ 4 ] Por. *Classified X*
- [ 5 ] Por. <http://www.blackdynamitemovie.com/blaxploitation/history> - 19.01.2010, *Classified X*
- [ 6 ] Por. *Classified X*
- [ 7 ] Por. W. Osiałyński, *Korzenie "Korzeni"*, Warszawa 1981, R. R. Ludwikowski, *Murzyński radykalizm w USA*, Warszawa 1976, M. L. King, *Dlaczego nie możemy czekać*, przekł. D. Passent, Warszawa 1967
- [ 8 ] Por. W. Osiałyński, *Korzenie "Korzeni"*, op. cit. s. 242 - 244
- [ 9 ] "Domaganie się władzy" szybko sprawiło, że Partia Czarnych Panter została uznana za jedno z największych zagrożeń dla ustroju USA. Por. np. R. R. Ludwikowski, *Murzyński radykalizm w USA*, Warszawa 1976, s. 106 - 211
- [ 10 ] To właśnie w drugiej połowie lat 60. XX wieku na uniwersytetach amerykańskich powstały tzw. Black Studies.
- [ 11 ] Por. <http://www.blackdynamitemovie.com/blaxploitation/history> - 19.01.2012
- [ 12 ] Por. *Classified X*
- [ 13 ] Por. <http://crackerhammer.com/revisiting-blaxploitation.html> - 19.01.2012
- [ 14 ] Więcej o filmie *Shaft* i jego znaczeniu znajdziesz w innym artykule opublikowanym na racjonalista.pl: ["Film "Shaft", a odkrycie seksualności Afroamerykanów"](#)
- [ 15 ] <http://crackerhammer.com/revisiting-blaxploitation.html> - 19.01.2012
- [ 16 ] <http://crackerhammer.com/revisiting-blaxploitation.html> - 19.01.2012
- [ 17 ] Strona [www.blackdynamitemovie.com](http://www.blackdynamitemovie.com) podaje liczbę ponad 50 filmów, zaś w artykule ze strony <http://crackerhammer.com/revisiting-blaxploitation.html> mówi się aż o 200 filmach. Wolę pozostać przy liczbie 50 filmów, gdyż odnosi się ona tylko do tych, powstałych w latach siedemdziesiątych. Chciałbym jednak zaznaczyć, że jest to liczba szacunkowa, najprawdopodobniej zaniżona.
- [ 18 ] <http://crackerhammer.com/revisiting-blaxploitation.html> - 19.01.2012
- [ 19 ] <http://crackerhammer.com/revisiting-blaxploitation.html>

Absolwent filozofii i komunikacji społecznej na Uniwersytecie Wrocławskim. Współpracuje m.in. z Instytutem Studiów Nad Islamem we Wrocławiu. Interesuje się zagadnieniami filozofii społeczno-politycznej, tożsamości Afroamerykanów, wielokulturowości w amerykańskiej filozofii politycznej, filozofii Cornela Westa oraz kwestią społecznego wymiaru religii na świecie. Tłumacz artykułów Sama Harrisa.

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 06-04-2012)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,7926) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,7926>)

Contents Copyright © 2000-2012 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2012 Michał Przech

Właścicielem portalu Racjonalista.pl jest Fundacja Wolnej Myśli.

Autorem portalu jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie elementy tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki prezentuje.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)