

11.10.2017

Dr hab. prof. UWr Agnieszka Nieracka
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet Wrocławski

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Ewy Drygalskiej
zatytułowanej *Black Popular Power: amerykańskie kino nurtu blaxploitation*
napisanej pod opieką naukową prof. zw.dra hab. Andrzeja Pitrusa**

Szeroko zakrojony projekt badawczy, jaki mgr Ewa Drygalska prezentuje w dysertacji, wymaga od recenzenta szczególnej, krytycznej uwagi. To próba rozpoznania fenomenu specyficznego nurtu kina, nieobecnego w skrojonych klasycznie historiach filmu amerykańskiego, a przecież mającego niebagatelny wpływ na tę kinematografię. Problem z kinem *blaxploitation* jest podobny, jak z całym kinem spod znaku *exploitation*. Historyk filmu może uznać, że to nurt podrzędny, niewart uwagi, choćby ze względu na niebywałą obsceniczność, kiczową estetykę, zakorzenienie w etniczności. W jaki sposób można naukowo zanalizować, przeciwstawiony białej, amerykańskiej kulturze filmowej, kuriozalny artystyczny ruch afroamerykańskich twórców? A przecież to kino odegrało zasadniczą rolę w utworzeniu, konstruowaniu nowej afroamerykańskiej tożsamości objawionej nagle kinu mainstreamowemu. Kulturowo istotny dla czarnej publiczności, wpisany w autentyczne pejzaże wielkomiejskiej kultury wykorzystywał jednocześnie afroamerykański folklor miejski i afrykańskie mity.

Przy konstruowaniu zaplecza teoretycznego dysertacji Autorka odnosi się do badań prowadzonych na gruncie Nowej Historii Filmu, czy Nowej Historii Kina, sygnowanych nazwiskami Toma Gunninga, Thomasa Elsaessera, czy André Gaudreault (i wielu innych). Autorka deklaruje się po stronie badaczy, którzy wprowadzili do myśli filmoznawczej ujęcie nowohistoryczne, zatem przenosi uwagę z badania tekstu filmowego na kategorie kinematograficznego doświadczenia i pamięci kulturowej. Trafnie podkreśla konieczność użycia nowych narzędzi badawczych, gdyż interesuje ją przede wszystkim fenomen afroamerykańskiego kina w wydaniu *blaxploitation* ze względu na jego wpływ na, ogólnie rzecz ujmując, kulturę filmową lat 70., a także swoistą grę toczoną między kinem komercyjnym, a kinem niezależnym. Rzeczywiście – fenomen czarnego kina eksploatacji

związany z pozornie odrębnym obiegiem kultury jest koncepcyjnie i metodologicznie wyzwaniem dla badacza. Powrót do lat 70. miał miejsce w kinematografii amerykańskiej lat 90. – w kinie Quentina Tarantino, Guya Ritchie, w wysokobudżetowych remake'ach (np. *Shaft* Johna Singletona). To wtedy afroamerykańska filmoznawczyni Mantia Diawara wypowiedziała znamienne zdanie, że kino *blaxploitation* było do tej pory traktowane jako *bad objects*, ale pojawił się Tarantino i o mało co nie ukradł całego widowiska. Ten powrót mgr Ewa Drygalska odnotowuje w jednym ze wcześniejszych tekstów poświęconych temu kinu. W przedstawionej dysertacji interesuje ją wszakże nie oddanie (po latach!) sprawiedliwości owym *bad objects*, ale precyzyjna odpowiedź na pytanie „dlaczego *blaxploitation* jest ważne dla zrozumienia historii filmu w latach 70. i w jaki sposób może rozszerzać pole badania historii filmu w tamtym okresie” (s. 12).

Doktorantka nie ukrywa swej fascynacji NHK, nie w tym nagannego, zalecałabym jednakże większą powściągliwość. Nie tylko dlatego, że wśród badaczy nie panuje ani święta zgoda, ani jednolitość poglądów. Bardziej dlatego, że rozdział pierwszy, będący swego rodzaju metodologicznym manifestem, ostro kontestuje klasyczną historię i teorię filmu. I znowu: nic w tym złego. Jednak lekturę erudycyjnego przecież wywodu Autorki niepotrzebnie utrudniają uwagi w rodzaju: „teoretycy tacy jak Plantiga, operujący na abstrakcyjnym widzu”... (s. 21). Mam wrażenie, że rozdział pierwszy jest nadmiarowy, za gęsty – w znaczeniu wielu przywoływanych teorii, traktowanych niekiedy w sposób dość powierzchowny, nie mający też wpływu na późniejsze, nader wartościowe poznawczo rozważania związane już bezpośrednio z tematem pracy.

Pani mgr Ewa Drygalska proponuje zestaw pojęć służących fortunnemu badaniu historii filmu: doświadczenia, pamięci oraz performatywnego widza. Czyni przenikliwą uwagę na temat performansu, który leży w centrum procesów podmiototwórczych oraz jest konstytutywnym elementem procesów budowania społeczności, co wydaje się szczególnie ważne dla Afroamerykanów. Podstawą performatywnego myślenia o sztuce jest postrzeganie kultury nie jako systemu znaków, działania ideologii czy wielkich struktur, ale jako szeregu widowisk (performansów)” (s. 23). Świetny pomysł badawczy – można go mocniej wykorzystać w przedmiotowej części pracy. Jednakże wróćmy do projektującej definicji *blaxploitation*, sformułowanej przez Doktorantkę: definicja obejmuje filmy, które zostały nakręcone w latach 1971- 1978, „z liczną obsadą afroamerykańską, prezentujące Afroamerykanina jako głównego bohatera lub bohaterkę, mające niskie budżety i przylegające tematycznie do kina eksploatacji – a zatem wykorzystujące elementy przemocy, erotyki, akcji, horroru, thrilleru – ale mogące być także dziełami eksperymentalnymi” (s. 39).

Za pierwszy film tego nurtu krytycy zgodnie uznają film Melvina Van Peeblesa *Sweet Sweetback's Baadass Song*. Jednakże już w tym samym roku pojawił się *Shaft* Gordona Parksa, dystrybuowany w zupełnie innych warunkach, poprzedzony kampanią reklamową MGM. Te dwa tytuły umieszczone obok siebie od początku wskazują na niejednoznaczność formuły tego kina. Reklamowany przez swego twórcę jako porno, niezależny *Sweet Sweetback's*...i *Shaft* – film gatunku o silnych koneksjach z filmem gangsterskim i nawiązaniach do Bonda (postać Shafta reklamowano jako czarnego Bonda). Nie sposób pominąć bondowskiego wcielenia Rogera Moore'a. Ten kuriozalny element wymiany z kinem *blaxploitation* jest dostrzegalny w brytyjskim filmie *Żyj i pozwól umrzeć* z 1973 roku, którego akcja rozwija się przecież w afroamerykańskiej diasporze: w Nowym Orleanie, Harleemie i na Karaibach.... Podkradanie ikonografii *blaxploitation* przez Brytyjczyków jest z pewnością godne zastanowienia. Będę prosiła Doktorantkę o wyjaśnienie tej kwestii.

Przedstawiona do recenzji dysertacja podzielona jest na świetnie sprofilowane rozdziały, których zawartość oświetla z różnych stron kino czarnej eksploatacji. Autorkę nie interesuje polityczny wymiar, kontestujący rzeczywistość tych lat, co szczegółowo uzasadnia. Wypełniając deklarowane na wstępie metody, pozwalające na właściwe wybrzmienie znaczeń, opatruje każdy rozdział szczegółowymi podrozdziałami. Rozdział drugi, *Filmografia blaxploitation*, zawiera przeto rozważania o taktykach produkcyjnych, marketingu i roli muzyki, ale także znaczące uwagi o ikonografii i stylistyce, wykorzystywaniu gotowych formuł gatunkowych, reprezentacjach kobiecości, czy wreszcie polityce tożsamości. Uprzedzając na wstępie możliwe zastrzeżenia wobec innowacyjności ery *blaxploitation* Autorka konfrontuje ten nurt z historią kina afroamerykańskiego w perspektywie długiego trwania. Słusznie podkreśla obecność i alternatywnego obiegu kina afroamerykańskiego i udział czarnoskórych twórców w mainstreamowych produkcjach hollywoodzkiej kinematografii. Postać Sidneya Poitiera jest, moim zdaniem, emblematyczna dla białego kina, ale skądinąd wiadomo, że czarna widownia nie identyfikowała się z tym „typem afroamerykańskości”, słusznie uznając, że Poitier promuje jedynie bezkonfliktową asymilację czarnego bohatera w kulturę *whiteness*.

Czarne kino eksploatacji było odmienne i by, tak rzec, inne, osobne. Nowe taktyki produkcyjne, nowy marketing, czy wreszcie absolutnie kluczowa rola czarnej muzyki inkorporowanej w tkankę filmu są szczegółowo omówione i udokumentowane. Jednocześnie to kino miało od początku ogromny wpływ na przemysł hollywoodzki. Zestawienie dwóch, jakże odmiennych produkcji, awangardowego filmu Peeblesa i gatunkowego *Shafta* prowokuje do pytań, związanych z recepcją. Czy rzeczywiście *Shaft* należał tylko do czarnej

widowni? Splot czynników produkcyjnych i marketingowych uwidocznił napięcia między dwoma modelami produkcji. Autorka słusznie podkreśla ogromną rolę, jaką odegrała kampania promocyjna filmu prowadzona przez MGM. Z jednej strony marketing kreował czarną widownię, ale z drugiej wpisywał *Shafta* w tradycję kina gatunków klasycznego Hollywoodu. Jak dalece? Rozumiem, że kino blaxploitation rekonfigurowało gatunki, co Doktorantka udowadnia w rozdziale temu poświęconym, ale z drugiej strony zastanawia mnie dystans producenta Joela Freemana do włączania filmu w obszar kina *blaxploitation*. Inspirujące i cenne jest wskazanie figury trickstera włączonej w konwencje gatunku, jako kluczowej dla afrykańskiego folkloru. Sądzę, że ta koncepcja zasługuje na szersze rozwinięcie. W tej podróży przez kino gatunków w wersji *blaxploitation* na szczególną uwagę zasługuje wskazanie na progresywny potencjał horroru korespondujący z autorefleksywnymi filmami z lat 70.: De Palmy (*Sisters*), Larry Cohena (*It's alive*), czy George'a Romero (*Martin*), Wesa Cravena. Nawiasem mówiąc, *Blacula* jest filmem daleko przewyższającym swój oryginał. Komedia afroamerykańska jest niejako „podwójnie” progresywna – przedstawiając w przerysowanej formie problem cielesności, zawsze obecny w przedstawieniach rasy w kulturze amerykańskiej: „ciała pojmowane jako interfejs, nie rozumiane jako ustalona raz na zawsze, utrwalona forma, ale zawierające możliwość nadpisanie i podwójnej gry. Owa podwójność i konieczność rozgrywania komizmu pomiędzy rasowym stereotypem a próbą jego wykpienia, obnażenia i rozbicia przybrała bogactwo form w kinie *blaxploitation*” (s. 76).

To dobrze, że mgr Ewa Drygalska włączyła w obręb swej szerokiej definicji kina *blaxploitation* filmy, mogące być także dziełami eksperymentalnymi. Miałabym problem, czy istotnie można tu umieścić intrygujące dzieło Johna Coneya *Space is the Place* zaliczane przecież do znaczących osiągnięć czarnego kina science fiction. Autorka wprawdzie zaznacza, że można traktować film jako „wczesny wizualny manifest afrofuturyzmu” (s. 69), ale jeśli użyjemy formuły gatunkowej, to trudno wskazać tutaj na realizowany wcześniej model re-użycia. Zatem zupełnie inaczej niż w czarnych horrorach, które w pewnym sensie imitowały gotyckie białe horrory. *Space in the place* był oryginalnym, solennym filmem science fiction. Jednakże nie czynię z tego zarzutu: istotnie, „obraz korzystał również z dostępnych kodów *blaxploitation*: postaci alfonsa, konfliktu z sadystycznymi, białymi stróżami prawa, elementów erotyki, dokumentalnego portretowania rozpadu tkanki miejskiej w dużych metropoliach zamieszkanymi przez Afroamerykanów” (s. 69). Co ciekawe, nie odnajduję tego tropu w fundamentalnej książce o afrofuturyzmie czarnoskórej Ytashy Womack!

W tym bardzo pojemnym rozdziale Autorka omawia reprezentacje kobiecości, upostaciowane w filmowych wizerunkach ikony popkultury – Pam Grier. Można założyć, że bohaterki, jakie grała Grier przeddefiniowały seksualność, kobiecość i piękno – wyzwolone i pewne siebie utorowały drogę wojowniczkom mainstreamowego kina akcji, z takim ukontentowaniem opisywane dziś przez feministki. Jednakże przywoływany przez Autorkę ówczesny dyskurs feministyczny był osobiście spolaryzowany, zawłaszczony głównie przez obecność słynnego „męskiego spojrzenia”, a więc kwestionujący rewolucyjną zmianę wizerunku kobiecości w czarnym kinie. Nader celna uwaga Doktorantki przywraca właściwe proporcje temu myśleniu: mówimy wszak tylko o produkcji, zapominając o recepcji filmów, zatem o praktykach odbiorczych afroamerykańskiej widowni. Przypominany wcześniej „performatywny charakter tych filmów wpisywał przecież widzów w szczególny rodzaj spektaklu” (s. 88). W erudycyjnym wywodzie autorki znajdują wszystkie konteksty, w jakie było uwikłane kino *blaxploitation*. Cennym fragmentem rozprawy jest podrozdział opisujący powstanie *African-American Studies* i pojawienie się polityki kulturowej tożsamości. Wtedy fenomen kina *blaxploitation* został poddany rygorom dyskursu akademickiego i bezlitośnie skrytykowany. Autorka upatruje przyczyn tej krytyki w nieobecnych przecież, choć życzeniowym, projekcie kina afroamerykańskiego, które po pierwsze, miało znaleźć swój rynek, a po drugie, spełnić wyrafinowane wymagania czarnej inteligencji. A *blaxploitation* było po prostu radosnym kinem rozrywkowym.

Jednakże koncentrując się na filmowej produkcji, nie zapominam o przesunięciu perspektywy badawczej, deklarowanej i spełnionej przez Doktorantkę. Mówi ona bowiem o zwróceniu się w stronę historii kultury popularnej, o kategoriach doświadczenia i pamięci (jednostkowej i kulturowej). Podkreśla wartość analiz, koncentrujących się na kulturowej praktyce chodzenia do kina, szeroko rozumiejąc to, co zwykliśmy nazywać dyskursem filmu. Przeto rozważa funkcjonowanie *blaxploitation* w obiegu filmowym (to w rozdziale trzecim), kieruje się w stronę teorii kina eksploatacji (rozdział czwarty), szczegółowo analizuje kinową kulturę *blaxploitation* w Los Angeles (*Historia molekularna*).

Zwieńczeniem dysertacji jest rozdział poświęcony badaniom widowni filmowej opatrzonej przeprowadzonymi wywiadami z filmowcami związanymi z tym nurtem kina, oraz widzami uczestniczącymi w projekcjach w latach 70. Trudno przecenić wartość poznawczą tych badań, przyznać muszę, że taki ogląd czarnego kina eksploatacji zaproponowany przez panią mgr Ewę Drygalską, nie dość, że spójny i konsekwentny, merytorycznie rzetelny, to znakomicie uzupełnia moją wiedzę o amerykańskim kinie lat 70., co odnotowuję z ogromną satysfakcją.

Autorka konsekwentnie polemizuje z rozpowszechnionymi mitami o kryzysie, który dotknął Hollywood. To nie zmiany demograficzne i gwałtowny rozwój telewizji spowodowały upadek wielkich wytwórni. Model hollywoodzki po prostu przestał być atrakcyjny. Widziana z perspektywy niezależnego kina *blaxploitation* panorama amerykańskiego kina ujawnia przecież obecność niezależnych producentów (choć filmy wyprodukowane przez nich dystrybuowały wytwórnie hollywoodzkie). Podrozdział brawurowo analizujący strategie i praktyki marketingowe słynnego studia American International Pictures wyjaśnia przyczyny owej „zmiany warty” związanej między innymi z cenzurą i nowymi kategoriami wiekowymi. AIP było producentem nie tylko filmów *exploitation* i *blaxploitation*, choć te przyniosły największe zyski.

Dramaturgia wywodu prowadzi Autorkę do sformułowania kilku tez dotyczących teorii kina eksploatacji. Podobnie jak w metodologicznej części pracy przez jej rozważania przebiega ton pewnego zniecierpliwienia. Wynika on, jak sądzę, z uporu akademickiej krytyki filmowej, której przedstawiciele sytuują kino eksploatacji w obrębie kampu, bądź w obszarze kina kultowego, zatem nie jest ono właściwie problematyzowane. Nieobecne w historii kina, zamknięte w stosownych niszach – właściwie martwe, skoro nie prowokuje do nowych pytań badawczych. Trudno odmówić słuszności jej rozumowaniu, gdy ustaloną już kwalifikację kampowości rozbija jednym zdaniem: „publiczność *blaxploitation* jednak nie oglądała tych filmów, angażując się w intelektualną grę znaczeń, ale oglądała je «na serio». Wspólnota smaku jako kategoria opisująca kamp nie jest tym samym, co wspólnota doświadczenia w przypadku widzów *blaxploitation*” (s.138). Trudny do zaakceptowania jest też koncept parakina. Autorka skłania się ku zanegowaniu osobnego, wyjątkowego statusu kina eksploatacji na rzecz badania jego relacji z głównym nurtem. Można rzec, że badanie tej siatki napięć między kinem niezależnym, kinem eksploatacji i produkcją hollywoodzką może dopiero przynieść satysfakcjonujące rezultaty.

Z pełnym przekonaniem rekomenduję pracę do druku, zwracam też uwagę na dostrzeżony błąd, który zda się korespondować z wyraźną awersją Doktorantki do „tak zwanego nowego Hollywood”: *Easy Rider* to nie *Jeździec znikąd*, ale *Swobodny jeździec*...

Wszystkie moje uwagi, rozsiane w kolejnych partiach recenzji, zmierzają ku jasnej konkluzji. Praca pani mgr Ewy Drygalskiej spełnia z naddatkiem warunki stawiane dysertacjom doktorskim. Proszę Wysoką Radę o dopuszczenie Autorki do dalszych etapów przewodu.

Agnieszka Nieradzi