

Annona Nova

2009

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2010

Köszönjük a tanulmányokat lektoráló oktatók és kutatók lelkiismeretes munkáját.

A kötet megjelenését támogatta:

PTE EHÖK



Pécsi Bölcsész



ISSN: 2061-4926

Felelős kiadó: Bagi Zsolt

Felelős szerkesztők: Vörös Dóra, Major Zoltán, Vörös Zoltán

Borítóterv: Vörös Dóra, Glied Viktor

Borítófotó: Bakos Brigitta

© A szerzők, 2009

© A szerkesztők, 2009

Minden jog fenntartva.

Tartalom

<i>Bagi Zsolt</i> Előszó	7
Theoria – Megismerés és tudás	
<i>Forgács Gábor</i> Konvenció és anti-konvencionalizmus: Davidson értelmezés-elmélete	11
<i>Szendrő Júlia Eszter</i> A szükségszerűség fogalma Wittgensteinnél	35
<i>Rohácsi Dávid</i> A különböző társadalmak közötti morális ellentétek anti-realista -konstruktivista magyarázata	51
Praxis – Társadalom és művészet	
<i>Erdős Zoltán</i> Kapitalizmus és etika a modernitás kultúrájában	73
<i>Galambos Attila</i> A globalizáció okozta problémák iránti érzékenyítés fogalmának pedagógiai vizsgálata	85
<i>Gyöngyösi Katalin</i> Többnyelvűség ma, holnap. Svájci nyelvpolitika a XXI. század fordulóján	121
<i>Horváth Norbert</i> A Csernobil jelenség 23 évvel a katasztrófa után	157
<i>Szigeti Eszter</i> „Bela Lugosi’s Dead”	173
Hermeneia – Értelmezés és megértés	
<i>Makk Krisztina</i> A művészet léte vagy a lét művészete? – Heidegger művészetfelfogása	193

Major Zoltán	
A „blaxploitation” film: afroamerikai identitás filmen az 1970-es években, a műfaj társadalmi-filmtörténeti előzményei és hatása	215
Mateisz Martin	
Temetővirágok avagy a zombifilm története és társadalomkritikai kontextusai	249
Garami András	
Mitikus idő és mitikus szövegek fantasy regényekben	281
Somfai Katalin	
A Szkhárosi Horvát András műveiben megjelenő szentkultusról	297
A Kerényi Károly Szakkollégium tagjainak OTDK-n és KTDK-n elért helyezései, különdíjai	313

A „BLAXPLOITATION” FILM: afroamerikai identitás filmen az 1970-es években, a műfaj társadalmi-filmtörténeti előzményei és hatása

KÉSZÍTETTE: MAJOR ZOLTÁN

1. BEVEZETŐ: A „BLAXPLOITATION” JELENSÉG

Dolgozatomban egy olyan témával foglalkozom, melyre Magyarországon eddig kevés hangsúlyt fektettek: az 1970-es évek első felében népszerű amerikai filmműfajt, a „blaxploitation” vizsgálom meg filmtörténeti szempontból, bemutatva főbb témáit, karaktereit. Az exploitation filmek közé tartozó szubzsáner munkái az afroamerikai közönséget célozták meg, főként fekete színészekkel és stábbal, de nem minden esetben a fekete-amerikai rendezők irányításával készült műveket soroljuk ide. A társadalmi érzékenység kihangsúlyozása helyett a filmek célja a szórakoztatás volt; elsősorban látványos bűnügyi filmekről beszélünk, amelyek a nagyvárosok gettóiban játszódnak. A filmek hősei stricik, prostituáltak, kábítószer-kereskedők, egy személyes bosszúálló hadseregek, akik a fehér ember társadalmában létező korrupció, igazságtalanságok ellen küzdenek.

Az exploitation jelentése kizsákmányolás: ezek a filmek kizsákmányolták a közönségüket, a főként feketékből álló közönséget; egy demográfiai változás hatására a blaxploitation filmek fénykorában a városi moziba járó közönség 30 %-a afroamerikai volt. A közönség szerette volna a vásznon látni saját maga idealizált megfelelőjét, ezt Hollywood nyújtani is tudta neki. A városlakó afroamerikai már annak is örült, hogy lát fekete színészeket, az pedig végleg kielégítő volt számukra, hogy ezek a színészek a film főszereplői voltak. Ellenzői szerint a filmek mind minőségben, mind témában lenézték célközönségüket, hiszen olyan sztereotípiákat vettek elő a filmek készítői, amely Hollywood első 50 évében is domináns módon képviseltette magát a vásznon. Kizsákmányolták a színészeiket, rendezőiket, mert ezek az emberek örültek, hogy munkát kaptak, néhányukból sztár lett, popkulturális ikon, majd amilyen hirtelen megjelentek, oly gyorsan el is

tűntek: Hollywoodnak pár év sorozatgyártás után már nem érte meg, hogy kizárólag feketék számára készítsen filmeket.

Kísérletet teszek annak bemutatására, hogy hogyan lett a blaxploitationból néhány évig Hollywood vezető iparcikke, hogyan alakult ki, mik voltak az előzményei. Megpróbálom megvizsgálni azt a kérdést, miszerint a sztereotipizált afroamerikai női és férfi ikonok miért voltak imponálóak a célközönség számára, holott nem sokban különböztek Hollywood rabszolgaságról, valamint a poszt-polgárháborús helyzetben játszódó sablonos történeteinek karaktereitől, legalábbis alapvető vonásaikban. Bevezetőmben felvázolom a XX. század elejétől az Amerikában bekövetkezett társadalmi változásokat, az afroamerikai népesség életkörülményeiben és jogainak kivívásában bekövetkezett változásokat illetően. Rövid filmtörténeti leírását adom az első nagy botrányt kiváltó, az afroamerikai karaktert politikailag inkorrekt módon bemutató filmnek, D.W. Griffith *Amerika hőskora* című művének és a blaxploitation filmek megjelenése (1970-es évek eleje) között eltelt időszaknak, kitérve a jellemző afroamerikai karakterekre.

A hatalmas mennyiségű filmtermésből, amelyet pár év, 1971 és 1975 között készítettek, néhány konkrét példán keresztül elemzem a blaxploitation filmek hőseit, mind a férfiak: *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, *Shaft*, *Super Fly*, mind a nők oldaláról: *Coffy*, *Foxy Brown*, *Cleopatra Jones*. Megvizsgálom, hogy miért tűnt el olyan hirtelen a mozikból a blaxploitation film szubzsánere, valóban eltűnt-e illetve mivé alakult át.

Társadalmi változások a XX. század elejétől a polgárjogi mozgalmakig - békés együttélés és radikalizmus

Ahhoz, hogy megértsük, milyen változásokkal számolhatunk a '70-es évek elején megjelenő blaxploitation filmekben az afroamerikai identitásra vonatkozóan, át kell tekintenünk, hogy a XX. században milyen társadalmi változások zajlottak le, amelyek lehetővé tették ezt az identitásváltást, valamint azt, hogy a filmben hogyan változott a feketék reprezentációja a század elejétől, a médium korai éveitől a '60-as évekig bezárólag.

Az afroamerikaiaknak, mielőtt harcba szálltak a jogaikért, nagyon sok igazságtalanságot kellett elszenvedniük, különösen az Egyesült Államok déli részén, a polgárháborút veszített Délen. Az egyik első szervezet, amely megpróbálta megvédeni a feketék jogait, az 1909-ben alapított NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) volt. Alapítói abból indultak ki, hogy minden ember egyenlőnek született. Ez benne

foglaltatik a Függetlenségi Nyilatkozatban, de az afroamerikaiak nem tapasztalták, sőt: habár 1865-ben, a polgárháború végén az Egyesült Államokban eltörölték a rabszolgaságot, a feketéknek nem voltak olyan jogaik, mint a fehéreknek.

1896-ban, a Plessy vs. Ferguson törvény értelmében a déli államok az „elkülönítve, de egyenlően” politikáját folytatták. A Jim Crow-törvények a feketéket és a fehéreket tömegközlekedési eszközökön, vendéglátóhelyeken, iskolákban, várótermekben elkülönítette egymástól.¹ Evans 1998-ban ezt írja: „A feketék által lakott környéken nem volt rendőrség, így elhatalmasodott a bűnözés. A fekete közösségekre nem terjedt ki a szemétszállítás, ezért egyre piszkosabbak és betegesebbek lettek. A feketék nem járhattak tisztes-séges iskolákba, így magasabb volt körükben az írástudatlanság. Az amerikai feketék egynegyede még 1946-ban is funkcionális analfabéta volt.”² Egy fontos dolog történt, amely aztán kihatással volt a blaxploitation filmek megjelenésére is: mivel az amerikai Észak és Dél között az volt a különbség, hogy az északiak sokkal jobban tudták kezelni a szegregáció megszüntetését, ezért logikus lépés volt a feketék részéről, hogy az északi államokba költözzenek (Great Migration). Ezzel az afroamerikaiak Északon is fontos politikai tényező lett, Trumannak engedményeket kellett tennie, hogy minél több szavazója legyen. Az első igazán jelentős törvény a szegregáció megszüntetése érdekében a Brown vs. Oktatási Bizottság volt, amely kimondta: „Az elkülönített oktatási intézmények szükségszerűen egyenlőtlenek.” Ami ez után történt, az amerikai polgárjogi mozgalmak győzelmeinek sorozata címen foglalhatjuk össze. 1954-55-ben a Montgomery buszbojkott, amikor Rosa Parks nem volt hajlandó egy fehérnek átadni a helyét a szegregált közlekedési eszközön, ezért letartóztatták, és 10 dollárra büntették – emiatt 381 napon keresztül az afroamerikaiak bojkottálták a tömegközlekedési eszközöket, csökkent a pénzforgalmuk, megszüntették a közlekedési eszközökön a szegregációt. 1957-ben, az arkansasi Little Rock-ban Eisenhowernek szövetségi csapatokat kellett kivezényelnie az általános iskolához, mert a fehérek nem engedték meg, hogy az iskolába afroamerikai gyerekek is belépjenek. A katonaságnak kellett megvédelmezni a gyerekeket. 1960-ban, az észak-karolinai Greensboro-ban elkezdődött a „sit-in” mozgalom, amelynek lényege, hogy afroamerikai fiatalok számukra tiltott vendéglőbe, moziba, parkba, egyéb helyekre ültek be úgy, hogy a csatlakozni vágyó fehéreket is

¹ http://www.jimcrowhistory.org/resources/lessonplans/hs_es_etiquette.htm

² Sellers et al., 1995, 182. o.

maguk közé fogadták. 1961-ben az ún. „freedom riders” csapatok buszokkal járták az Egyesült Államok déli államait és terjesztették a szegregáció megszüntetésének szükségességét. Sajnos több alkalommal megtámadták őket. Martin Luther King Jr., a fiatal baptista lelkipásztor a Déli Keresztény Vezetés Konferenciájának (SCLC) elnöke megszervezte a washingtoni menetet, amelynek befejezéseként 200 ezer fekete és 50 ezer fehér előtt elmondta a híres „Van egy álmom” beszédét.³ Természetesen ezeket az akciókat az akkori vezetés nem nézte jó szemmel, Kinget például felforgatónak tartották, s minden eszközzel megpróbálták eltávolítani a politika színteréről.⁴

A békés együttélés politikája mellett egyre nagyobb aktivitást lehetett tapasztalni a radikalizálódó szervezetektől, akik a szeparatizmust választották. A „Black Power” mozgalom, amelybe politika, gazdaság, társadalmi kérdések és kultúra is beletartozott, s amelynek az Iszlám Nemzet talán a legismertebb képviselője, az 1960-70-es években virágzott, része volt a „Black Is Beautiful” és a „Black Arts Movement” is. Muhammed Ellijah az 1930-as években megalapította az Iszlám Nemzetet, mely szeparációt és jogokat követelt az afroamerikai népesség számára. Ennek a szervezetnek lett karizmatikus vezetője Malcolm X, akinek eredeti neve Malcolm Little volt, azonban törölte a vezetéknévét, mert azt vallotta, hogy azt a rabszolgatartók adták őseinek, így tiltakozik az elnyomókkal szemben. 1964-ben megalapította az Organization of Afro-American Unity-t,⁵ hirdette az ellenállást „minden szükséges eszközzel”, 1965-ben azonban meggyilkolták, mert már nem vallotta az Iszlám Nemzet tanait, próbált letérni a radikalizmus útjáról.⁶ 1965 és 68 között Los Angelesben, Chicagóban, Detroitban városi zavargások voltak. 1966-ban Seale és Newton Kaliforniában létrehozta a Fekete Párducokat, a félkatonai szervezetet, amely erőszakkal harcol a feketék jogaiért. 1968. április 4-én Memphisben meggyilkolták Martin Luther King Jr.-t, halála után 125 városban törtek ki zavargások. Az 1968-as Civil Rights Act viszonylag lecsendesítette a kedélyeket, de a radikalizmus továbbra is erős volt, mert nem társadalmi szerződést akartak, hanem látható javulást az életszínvonalban, a munkahelyteremtésben, az iskoláztatásban, a politikában.

³ Sellers et al., 1995, 185. o.

⁴ Uo.

⁵ Frank-Mandarics, 1999, 371. o.

⁶ Sellers et al., 1995, 186. o.

Amerika hőskorától a blaxploitation-ig – afroamerikai karakterábrázolások Hollywoodban

Az amerikai filmben az afroamerikaiak negatív ábrázolása szinte a médiummal egyidőben jelent meg, s a 60-as évek végéig kisebb-nagyobb enyhülésekkel tartotta magát.

Már 1896-ban készült olyan film, amelyet kizárólag azért készítettek el, hogy az afroamerikaiakat kigúnyolják. A képek, amiket a korai filmekben megjelenítettek, a több évszázados szóbeli hagyományból és többek közt Harriet Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhója* (1852) című művében általánosan elfogadott és szeretett néger figurájából táplálkoztak. A *Negro Dancers* (1895) és *Dancing Darkies* (1897) című egytekereseken a feketéket kizárólag látványosság szempontjából filmezték le.⁷

Donald Bogle 1989-ben megjelent könyvében összefoglalja a korai reprezentációjukat a filmen: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*. A cím önmagáért beszél. Ezeket a szerepeket szánták egészen a '60-as évekig az afroamerikai színészeknek. A fekete karakter mindig a csetlő-botló, ügyetlen, az éneklő bolond, a gazdájának feltétel nélküli hűséggel tartozó szolga, valamint a veszélyes bűnöző, akinek a fehér ember elpusztítása és nőjének megszerzése az egyetlen célja. A nőket jóságos, aszexuális mamiként ábrázolják (*Elfújta a szél*, 1939 – Hettie McDaniel), aki ugyan néha kiereszti a hangját, de mindig meghallgatja a gazdáját, és ha cselekszik, akkor azt az egységért, a család, a közösség integritásáért teszi. Testméretéből levezethető a földanyától való származtatás is.⁸ Ritkább esetben kívánatos leányként ábrázolódik, akinek egyetlen célja, hogy fehér férfitartnerét elhalmozza kedvességgel, testét felkínálja neki (Dorothy Dandridge). Azonban ez a szerep általában a fehér nőnek jutott.

A világ első szuperprodukcója, az 1915-ben készült *Amerika hőskora* (D. W. Griffith) a polgárháború utáni Délen játszódik, a rabszolgaság eltörlése időszakának környékén, ahol a veszélyt a fehér társadalomra a fegyverrel rendelkező és amúgy csak a szexuális kielégülést akaró feketék képe, akiktől a fehérek magukat a Ku Klux Klán segítségével védik meg, mindenkit felháborítottak.

Ennyire nyílt rasszizmus nem volt még filmben ábrázolva. A filmet az NAACP elnöke megpróbálta betiltatni, sikertelenül. A vándorvetítéseket a Ku Klux Klán maga reklámozta felvonulásokkal.⁹ Griffith munkáját a Fehér

⁷ Ross, 8. o.

⁸ Ross, 9. o.

⁹ Guerrero, 13-14. o.

Házba is bekérték, azonban az elnök, Wilson nem talált semmi kivetnivalót a műben, úgyhogy nem lehetett betiltani. Hatalmas siker volt, amely még népszerűbbé tette a KKK-t is: 1924-re 5 millió tagot számláltak.¹⁰

Megpróbáltak rasszizmusellenes filmeket csinálni. 1918-ban elkészítettek az Amerika hőskora ellenfilmjét *Birth of a Race* (r.: John W. Noble) címmel, amelyből sajnos mára csak egy 10 perces összefoglaló maradt meg¹¹. A film túl naiv: elmeséli az ember történetét, azon keresztül allegorikusan a bűn történetét a Földön: a teremtéstől eljutunk Noéig, Mózesig, majd Krisztus hegyi beszédét nézhetjük meg, amelyet minden nemzethez intéz.

A tömegben ténylegesen mindenféle nép képviselteti magát, ezt annyira tudja visszaadni a film, amennyi egy tablótól várható. Krisztus keresztre feszítésével a bibliai történet az alkotó szerint nem ér véget, hiszen Kolumbusz viszi át az Igét az Újvilágba, ahol a parton a bennszülött várja a civilizációt hozó hajókat, készséggel átveszi az új vallást, kultúrát. Említés sem történik egy ősi civilizáció pusztulásáról. Ezután ugrunk pár évszázadot és megérkezünk Abraham Lincoln korába, aki a fény hordozójaként van aposztrofálva. A film vége a legmeglepőbb. Igaz, hogy 1918-ban vagyunk és nagy reményekkel ért véget az I. világháború¹², de a naivitás legfelső fokát súrolja a következő jelenet: a szántóvető fehér ember épp arat, mellette a fekete munkás kapál. Amikor hallják a hadbahívó hangot, vigyázba vágják magukat és váltott vállakkal vetve harcolnak. Hozzá a szöveg: "Senki sem kérdezi, hogy honnan jöttél, itt mindenki egyenlő."

A második világháborúban, s közvetlenül előtte több olyan film készült, amely nem próbált semmit sem hozzátenni az eddig kialakult képhez: az *Elfújta a szél* ugyanabban a környezetben játszódik, mint az *Amerika hőskora*, csak a rasszizmus nem annyira nyílt. A *King Kong*-ban viszont (Schoedsack-Cooper, 1933) Fay Wray-t nem csak a fekete bennszülöttek elől, hanem a hatalmas gorilla karmaiból is kell szabadítani a fehér felsőbbrendűséget hirdető felhőkarcoló telejéről. A klasszikus szituáció: a fehér nő áldozatul esik a libidinális örömet hajszoló feketéknek. A *Song of the South* (Foster-Jackson, 1946) Remus bácsija ugyanazt a reprezentációt nyújtja, mint a század eleji elképzelések: énekel, boldog és szeret Délen élni.

A '60-as években történt változások vezettek a blaxploitation megjelenéséhez. Hollywood, a 40-es évek háborús filmjei után, amelyben fekete

¹⁰ Guerrero, 13. o.

¹¹ http://www.youtube.com/watch?v=_OiYOQptljw&

¹² legalábbis az amerikaiak számára, akik csak egy évig kapcsolódtak be és győztesként jöttek ki belőle

és fehér színészek harcoltak hősiesen, miközben kimutatták kitartásukat, barátságukat, elkötelezettségüket a másik iránt, a hatvanas években már afroamerikai színészt is szerepeltett kvázi-főszerepben, például Sidney Poitier-t. Az ő karakterei azonban annyira passzívok voltak és élettelenek, hogy a fekete közönség nem tudott azonosulni velük. A jámbor keresztény fekete, általában iskolázott, aki a légynek sem tud ártani, támogatott kép volt az Álomgyárban (*Nézzétek a mező liliomait, Tanár úrnak szeretettel, Találd ki, ki jön ma vacsorára*), azonban az afroamerikaiak olyan karakterekre vágytak, akik cselekednek, kezükbe veszik a sorsuk irányítását. Ezt az illúziót adták meg számukra a blaxploitation filmek.

2. A BLAXPLOITATION MEGJELENÉSE - 1971

Két filmmel aposztrofálható az ún. blaxploitation filmek megjelenése, Melvin Van Peebles *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*-ja Hollywoodon kívül készült, amatőr szereplőkkel, és rendkívül fontos üzenettel bírt. A másik mérföldkövet, a *Shaft*-et már Hollywoodban forgatták, Gordon Parks vezényletével 1971-ben. E két filmet tekinthetjük a blaxploitation origójának.

Természetesen a helyzet nem ennyire sorsszerű, Hollywood már a 60-as évek végétől fontolgatta a fekete filmek gyártásának beindítását, melynek igen prózai oka volt: a feketék a lakosságon belüli 10-15 százalékos arányához képest az összes mozilátogató között 30 százalék volt az arányuk. Tulajdonképpen a *Kleopátra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) bukásától Új Hollywood generációjának színrelépése közötti anyagi hullámvölgy komoly érvágást jelentett a stúdióknak, az 1948-as heti kilencvenmillió dolláros bevétel 1971-re 15 millióra esett vissza. „Gazdasági szempontból a blaxploitation előre megtervezett lépés volt, aminek azonban semmi köze nem volt a filmipar szociális érzékenységéhez. Sokkal inkább arról volt szó, hogy a rövid távú haszon reményében minél több fekete néző fizessen a mozipénztárnál.”¹³ A műfajnak két előfutára volt, amelyek kísérletet tettek a piacra való betörésre, a *Watermelon Man* (Melvin Van Peebles és Ossie Davis, 1970) vígjátéki eszközökkel tárja a nézők elé egy fehér ember történetét, aki gyűlöli a feketéket, mégis egy nap arra ébred, hogy mostantól ő is feketének számít, ugyanis egy éjszaka leforgása alatt átváltozott feketévé. A görögdinnye a feketékkel szembeni előítélet eszköztárának állandó sze-

¹³ Strausz, 2005

replője lett, direkt és indirekt képzettársítások kiindulópontja: a piros ajkákért felelős dolog, a semmittevő néger egyetlen elfoglaltsága a dinnyeévés.¹⁴

A szintén humoros elemekben bővelkedő *Cotton Comes To Harlem* (Ossie Davis, 1970) egy fekete buddy-movie. Két afroamerikai nyomozó 87 ezer dollár nyomába ered, amelyet a maffia egyik sietős akciója során elhagyott, bevarrva egy zsák kenderbe. A blaxploitation előfutárának tekinthető film-ben csak úgy röpködnek az amerikai polgárjogi mozgalmak és a Black Arts Movement jelszavai: „Black Is Beautiful”, „Is That Black Enough For You?” és a többi egysoros. Azonban itt még nyoma sincs a kemény zsarunak, aki fittyet hányva a fehér törvényekre, saját szabályokat kreál, inkább a bevált, klasszikus hollywoodi sztereotípiákat hozták a karakterek: a főszereplők és az epizód szereplők is humoros színben vannak feltüntetve.

Sweet Sweetback's Baadasssss Song – a lázadó, aki szembe fordul a rendszerrel

Melvin Van Peebles saját pénzből létrehozta az első igazi blaxploitationt, amely több szempontból is forradalmasította a feketékről készült filmeket. A film főcímében olvashatjuk, hogy a rendező az alkotást „Minden testvérnek és nővérnek ajánlja, akinek elege van a Fehér Emberből”¹⁵. Ez a felütés, s hozzá a főszereplő karaktere, a fehér Establishment elleni lázadásnak fogható fel. A filmet nagyon sokan akarták látni, a Fekete Párducok kötelező olvasmánnyá tették, minden belépő tagjuknak meg kellett nézniük. Végre egy új képpel szembesülhettek a vásznon az afroamerikai nézők: brutális, maga a megtettesült szexualitás és erő, aki képes magáévá tenni a fehér nőt is (aki boldogan belemegy, odaadja magát neki).

Ha jobban belegondolunk, Van Peebles nem tett mást, mint a már az *Amerika hőskorá*-ban is jelen levő brutális, szexuálisan túlfűtött néger figuráját átültette modern környezetbe. A négert, aki nem is emberként kezelendő, s csak azt lesi, hogy hol tudna a fehér embernek ártani és nőjét magáévá tenni – áthelyezte a '70-es évek gettójába, ahol az afro-amerikaiak élnek (miután a fehér emberek elköltöztek az '50-es években a külvárosokba, átadva nekik a lakóhelyet), s a negatív, rasszista képből a feketék számára imponálót kreált.

¹⁴ <http://www.ferris.edu/news/jimcrow/question/may08/>

¹⁵ „The Man” – a fehér ember igazságszolgáltatására vonatkozik, amely soha nem bánik egyenrangúként a feketékkel.

Ezt a következőképpen tette: Sweetback egy bordélyházban nő fel, a szimbolikus képsorok a főcím előtt a gyermek Sweetback testi táplálásáról és szexuális beavatásáról, oktatásáról¹⁶ nyilvánvalóvá teszik, hogy az afroamerikai közösség egyfajta megváltóként tekint rá, s felkészíti a nagy feladatra: helyt kell állnia a kegyetlen külvilágban, és legkönnyebben úgy jut munkához, ha saját testi, szexuális tudását használja ki, ezzel tud több lenni, mint a fehér ember.

A névadás a bordélyház egyik prostituáltjától származik, ő nevezi el Sweet Sweetback-nek, miközben testébe fogadja az akkor még kiskorú főhőst. Ez egy olyan aktus és egy annyira szokatlan név, amellyel a fehér közönség nem tud mit kezdeni, idegenül érzi magát ebben a világban, ezzel is jelződik, hogy a filmet nem az ő elvárásainak készítették.

Az csak később derül ki, hogy főhősünk a maga outsider módján a fehér hatalommal szembe is száll, amelyet a korrupt rendőrség testesít meg. Az igazságtalanul megvádolt aktivistát Sweetback-nek sikerül megmentenie, a két korrupt rendőr majdnem likvidálásával – úgy, hogy a törvény saját kontrolláló tárgyával, a bilincsel veri szét a férfiak arcát. A film nagy részében nem látunk mást, mint Sweetback „menekülését” a szabadság felé, a gettóból a tényleges függetlenséget jelentő Mexikóig. Sweetback nem a szavak embere, a filmben nem halljuk sokat beszélni, inkább tettein és testmozdulatain keresztül beszél. Hosszú futása közben megismerkedhetünk a '60-70-es évek jellemző társadalomképével, igaz, sztereotipizált formában. Találkozunk a fekete közösséggel: szexuális performance közben, és Sweetback kiszabadításakor, amikor segítenek a szökésben. Az utóbbi üzenete: állj ki testvéreidért, együtt legyőzhetitek az igazságtalanságot. A maga idejében valószínűleg megdöbbenő volt, hogy a gettólakók úgy szabadítják ki a főhőst a rendőrök karmaiból, hogy bekenik a rendőrautót valami éghető anyaggal és rágyújtják a rend őreire. A Hells Angels bandájának szerepeltetése szinte kötelező, arról nem beszélve, hogy Sweetback ebben a jelenetben egy fehér nőt tesz magáévá, amely kiváltságnak számít, mert a film elején látható performanceban egy másik fehér nőt a főszereplő könyörtelenül visszautasít.

A film nem a története miatt lett hatalmas siker, hiszen annyira minimalista, hogy egy fél mondatban össze lehet foglalni. A zsaruk bántalmazása miatt a főszereplőnek menekülnie kell abból a közösségből, amely őt felne-

¹⁶ A gyermek Sweetbacket a rendező fia, Mario Van Peebles játssza, aki később maga is rendező lett.

velte. Útja során, azonban ahol tud, keresztbe tesz a fehérek által képviselt törvénynek, saját „törvénytelen” módján. Sweetback egy olyan figura, akivel a fekete közösség tudott azonosulni. A tény, hogy képes szembeszállni a törvény igazságtalanságaival, mindenképp imponálónak tette karakterét a közönség számára. Első ízben történt az, hogy a főszereplő fekete volt, és nem halt erőszakos halált a film vége előtt. Melvin Van Peebles elmesélte, hogy beült az egyik vetítésre egy asszony mellé, aki annál a jelenetnél, amikor Sweetback kint van egyedül a sivatagban, felkiáltott: „Uram, add, hogy egyedül haljon meg a sivatagban, a rendőrök ne találják meg!”¹⁷ Elképzelhetetlen volt, hogy a fekete hős túlélőként megy át a mexikói határon. A film utolsó üzenete: „A Baadasssss nigger is coming to collect some dues”¹⁸. Hogy ez mennyire sikerül a következő években, meg fogjuk látni.

Első alkalommal szerepelt a mozik műsorán olyan film, amelyben csak fekete „színészek”¹⁹ játszottak, afroamerikai rendezője volt, aki a film címszereplője is egyben. Van Peebles sokat kísérletezett a film képi világával, videós hamisszínű felvételekkel, kimerevített képekkel, egymásra fényképezésekkel, ugróvágással, bezoomolásokkal, hallucinatív szekvenciákkal próbálja elterelni a figyelmet a helyenként igencsak gyengére sikeredett fabuláról (bár nem a történet, hanem a jelzésértékűség fontos ebben a filmben). A film zenéje nagyon atmoszférikusra sikeredett, amely elmondható a legtöbb blaxploitationról, képes kitölteni a történetben keletkező űröket.²⁰

Minden hibája ellenére a közönség azonnal értette a film üzenetét, azonosulni tudott vele, a rendezőnek pedig nem utolsó sorban szép anyagi sikere származott belőle²¹, valamint filmtörténeti szempontból is mérföldkőnek számít, mert elindította a blaxploitation filmek áradatát, amely az 1970-es évek közepéig el sem apadt. Megszületett a fekete közönségnek szánt film, fekete rendezővel és szereplőgárdával. Még az X minősítést, amely általában egy film halálát jelentette, sikeresen fel tudta használni a film kampányában, megint csak a fekete közönség szívét célozva meg: „Rated X by an all-white jury”²² – amely nem mást jelentett, mint a filmcenzúra hivatalát, az MPA-t.

¹⁷ Strausz, 2005

¹⁸ „A kemény fekete csávó visszajön, hogy igazságot tegyen.” – a szerző fordítása

¹⁹ A szereplők nagy része Van Peebles ismeretségéből, baráti köréből származik, a film főcímében inkább csak közösségek vannak megemlítve.

²⁰ A film zenéjét az Earth, Wind and Fire és maga a rendező jegyzi.

²¹ 500.000 dollárból készült a film és 15 millió nyereséggel zárt.

²² „Csak felnőtteknek (itt inkább a „betiltva” rímelve) – ajánlotta a csak fehérekkel álló cenzurabizottság.” – a szerző fordítása

Üldözők és üldözöttek: Shaft és Super Fly

Hollywood lecsap a blaxploitationre: Shaft (1971)

Még a *Sweetback* évében Hollywood felfigyel a film körül kialakult örületre, és gyorsan megpróbálja saját hasznára fordítani, belevág ténylegesen a fekete filmek gyártásába, elkészíti az első blaxploitationjét. Gordon Parks volt az első afroamerikai rendező, akire Hollywoodban rábízták egy film rendezését. Ebből a szempontból a film mindenképp mérföldkönek számít. Parksnak szerencséje volt, hiszen az önéletrajzi elemekkel tűzdelt *The Learning Tree* című filmet ő rendezte 1969-ben, mely saját regénye alapján készült, amelyben önéletrajzi helyzeteket ír le.

A *Sweetback* sikere vezette rá a producereket, hogy megváltoztassák az eredeti elképzelést, ugyanis a *Shaft* először nem a fekete közönségnek készült, egy egyszerű bűnügyi filmnek szánták, mely egy öntörvényű nyomozóról szól, aki belekeveredik a maffia ügyleteibe.²³ Ennek a ténynek az igazságtartalma azonban kérdéses. Ernest Tidyman regényében, amely a film forgatókönyvének alapját képezte, szintén fekete detektív szerepel, de elképzelhető, hogy ez csak a film legendájához tartozik hozzá. A források szerint²⁴ a film már a *Sweetback* bemutatása előtt előkészületben volt, a végleges lökést azonban a film sikere hozta meg. Richard Roundtree nagyjából *Sweetback* figuráját ültette át a zsaruk közösségének területére, illetve a film forgatókönyvírói alakították így; a nyomozó saját módszerei szerint játszik, az örök rivális Bumpy Jonas pedig próbára akarja tenni hősünket úgy, hogy elhitei Shafttel, a lányát foglyul ejtették és váltságdíjat követelnek érte. Azonban ennél sokkal többről van szó, egy új üzleti szegmens megszerzéséről Harlemben. Richard Roundtree olyan karaktert formált meg, amely szintén kívül esett a fehér közönség befogadóképességén.²⁵ Az információt magának tartja meg, nagyon nehezen áll szóba fehér nyomozókkal, egyetlen kivételnek Vic Androzzi rendőrkapitány számít, akit tart annyira intelligensnek, hogy nem szól bele a módszereibe. A film hangsúlyozza a főszereplő, John Shaft figurájában megtestesülő erős férfit, aki az utca törvényeinek ismeretében és beépített embereinek köszönhetően tájékozódni tud a harlemi alvilágban.

²³ <http://www.imdb.com/title/tt0067741/trivia>

²⁴ Cook, 260.o.

²⁵ A film főszerepére jelentkezett Ron O'Neal is, a későbbi *Super Fly* alakítója, azonban elutasították, mert túl világos volt a bőrszíne, nekik igazi fekete színész kellett.

A film zenei főtémájában bemutatásra kerül Shaft alakja²⁶. Magánnyomozó, aki szexuális erejének tudatában van, a nőket szexuális eszközként használja, és ő az, aki egy testvéréért (értsd: egy másik afroamerikaiért) mindent megtenne.²⁷ Pontosan ezt a karaktert kapjuk a filmben: a fallikus hatalom metaforáját, a Black Power példáját.²⁸ A film hiteltelen része ott kezdődik, amikor megismerkedünk Shaft életkörülményeivel: egy luxus-apartmanban lakik, messze a gettótól. Azonban még ezt is hajlandók vagyunk megbocsátani a készítőknek, ez az „eredetileg fehér magánnyomozó” verziót támasztja alá. Hősünk az utcai kapcsolatait használja fel a maffiával való leszámoláshoz, s az élete kockáztatásával menti meg riválisa lányának életét. A nők a filmben Shaft szexuális kielégítését szolgálják. A szexuális aktusokat látjuk, enyhén esztétizált formában. A lényeg, hogy Shaft több nővel lefekszik a filmben, a fehér ugyanúgy elbűvölődik általa, s azon sem sértődik meg, mikor az éjszaka után Shaft egyszerűen elzavarja őt.

Néhány utalást találhatunk a filmben az afroamerikaiak degradált társadalmi pozíciójára vonatkozóan. Amikor Shaft be akar szállni a taxiba, a taxi lelassít, majd továbbhajt, mert a nyomozó előtt egy fehér utas vár beszállásra és a taxis inkább őt viszi el, mint a megbízhatatlan feketét. A leszámolás-jelenetekenél kifejezésre juttatják a szereplők, hogy sok fekete hullott el, majd a rendőrség nemsokára ideér, de senki sem fogja siratni őket, a törvény őrei nem fognak foglalkozni velük.

Super Fly (1972) – az antihős, aki csak nyugodtan szeretne élni

Egy évvel később Gordon Parks Jr., a *Shaft* rendezőjének fia elkészítette a *Super Fly*-t, egy olyan embert állítva a középpontba, „hőssé” téve, aki nem is akart az lenni. Priest Youngblood kábítószerkereskedő és strici, aki ki szeretne szállni ebből a fajta életből, de mielőtt ezt megtenné, gondoskodni szeretne róla, hogy utána se kelljen szükölködni. Egy utolsó nagy dobásra készül, egymillió dolláros drogszállítmányt akar eladni, felhasználva régi kapcsolatait.

Priest nevéhez méltóan az anyagot a nyakában lógó feszületről szippantja be, és a hivatalos strici öltözékét viseli. Nem mások érdekeit tartja szem előtt, hanem a sajátját és először a műfaj történetében egy olyan figurát ismerhetünk meg, aki a törvény másik oldalán van, (Sweetback nem használja

²⁶ Isaac Hayes Oscar-díjas betétdala

²⁷ <http://www.lyricsdownload.com/isaac-hayes-theme-from-shaft-lyrics.html>

²⁸ http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_1_38/ai_n6148032/pg_4

ki saját „testvéreit”) azonban a film zárójelenetében összecsap a korrupciós rendőrrel, mind verbális, mind fizikai síkon. A kikötőben játszódó jelenetben Super Fly egyedül száll szembe a csak fehér rendőrökből álló védelmi osztaggal. A rendező – valószínűleg szándékos kritikával élve – a rendőroket a rakparton található kukákba küldi, Priest kukafedővel harcol ellenük, nem együket belerakja egy-egy szeméttárolóba. Priest két probléma között gyötrődik egészen a film végéig. Egyrészt gazdagságban szeretne élni, a megszokott kényelemben, másrészt szeretne kiszállni és életben maradni. A supercool imázst leginkább a Curtis Mayfield által az egyik éjszakai mulató-jelenetben előadott „I’m Your Pusherman” című szám szövege kérdőjelezi meg. Priest szeretne kezdeni valamit az életével, nem az a célja, hogy embereket kábítószerrel lássson el, többre vágyik - egy szerető nőre, nyugodt otthonra, arra, hogy ne kelljen minden pillanatban az életét kockáztatnia.

A filmet ért kritikák egyike az volt, hogy glorifikálja a drogok fogyasztását és eladását. Egy csaknem négy perc hosszú „jelenetben”, amely állóképek sorozata, a drogeladást és a drogfogyasztást nézhetjük hangulatképekkel.

Egy másik hőstípus: megjelenik a szupernő (Coffy, Cleopatra Jones, Foxy Brown)

A blaxploitation filmek fontos jellemzője volt, hogy nagyjából két évvel a műfaj feltűnése után megjelentek a művekben a női karakterek. Nem olyanok, akik kiszolgálják a férfiakat, hanem aktív, cselekvő nők, szexualitásuk hatalmának tudatában, akik egyszemélyes hadseregként legyőzik a fehér, férfiak által dominált (vagy éppen nem, ld. később *Cleopatra Jones*) társadalom igazságtalanságait. A polgárjogi mozgalmak és különösen a nőmozgalmak erősödésének hatására (National Organization of Women, NOW, alapítva 1966-ban), valamint a vietnámi háborúba behívott és onnan vissza nem térő férfiak szerepét átvállalando kezdtek elszaporodni ezek a nőábrázolások. Nagyjából egy időben jelent meg a két mérföldkönek számító mű, a *Coffy* (Jack Hill, 1973) és a *Cleopatra Jones* (Jack Starett, 1973), bár az utóbbi sokak szerint a *Coffy* sikerét lovagolta meg: az AIP (American International Pictures) filmje nem hagyta nyugodni a Warner Bros. pénzembereit és elkészítettek egy hasonló, de mégis sokban különböző filmet a női igazságosztóról. Mindkét filmre jellemző az attraktív, cselekvőképes női főszereplő, akik a saját eszközeikkel leszámolnak a drogüzlettel. A *Coffy* című film Pam Grier-t, a *Cleopatra Jones* Tamara Dobson-t juttatta

sztárstátuszhoz. Egy tanulmány szerint mindkettő színésznő Angela Davis, a '60-as évek polgárjogi mozgalmainak fontos szereplőjének, aktivistájának a képét másolja megjelenésében, harciasságában. A később filozófusként tevékenykedő asszony harciasságát, meg nem alkuvasát lovagolta meg a filmipar.²⁹

Ahogy a férfiakkal a főszerepben készült filmek esetében, a *Coffy* főcímeben is a szöveg rámutat az afroamerikai identitásra, különbözősége: „Coffy is the color of your skin”.³⁰ Erre legyen büszke a bőrszín viselője és bírja ki a megpróbáltatásokat. A nyitóképsorokban Coffy egy autó hátsó ülésén utazik, egy fekete férfi vezet, aki bemegy egy bárba, kihozza onnét egy barátját, egy kisstílű kábítószerkereskedőt, akinek Coffy felkínálkozik, de csak a lakáson lehet szó bárminemű aktusról. Miközben a nevetséges kinézetű, rózsaszín trikós férfival (kisstílű bűnöző és strici) a lány lekapcsolatja a lámpát, elővesz egy vadászpuskát a párna mellől, a férfira fogja és könyörtelen módon leszakítja a fejét. Természetesen a lánynak félrecsúszik a melltartója, láthatóvá válik a melle, és a férfi fejének szétlövését a puszta csövével szemben szemléltethetjük, úgyhogy semmilyen részletről nem maradunk le. Ezek tipikus exploitation attribútumok, ezekben a filmekben kötelezően alkalmazták őket. Coffy elmagyarázza szerencsétlen, mit sem sejtő áldozatának, hogy ez a bosszú azért, hogy kislány húga rehabilitációs intézetbe került drogtúladagolás következtében, és ő most addig nem fog nyugodni, amíg le nem számol az egész város kábítószer-terjesztő hálózatával. Ráadásul a szeretője befolyásos politikus, színes bőrű, mégis politikai támogatás érdekében támogatja a drogmaffiát. Az elkeseredett Coffy feljut a legfelsőbb körökbe, s bosszút áll a húgáért, valamint a közben megnyomort, szintén afroamerikai barátján.

Ebből a rövid példából sok mindent leszűrhetünk. A fekete nők, először Hollywood történetében kihasználják nőiességüket, bizonyos ügyek érdekében felkínálják testüket, hogy aztán a következő pillanatban kegyetlenül leszámoljanak (az általában) fehér férfival. Coffy egy klinikán dolgozik nővérként, ez az egyetlen film, amelyben a szupernőnek olyan állása van, amely nem köti a bűnüldöző szervekhez. Az afrofrizura a fehérek számára a veszély forrása, ugyanis a dús hajban különböző fegyverek lapulhatnak: a *Coffy*-ban kiélezett hajcsat, a *Foxy Brown*-ban pisztoly.

²⁹ Robinson, 5. o.

³⁰ „Kávé a bőröd színe.” – a szerző fordítása

Különösen a *Cleopatra Jones*-ra jellemző, hogy a férfiak szinte teljesen hiányoznak a filmből, ugyanis főhősnőnk, a különleges ügynök Jones, aki sok karakterisztikájában igencsak hasonlít James Bondra, az ügynökre, aki szintén közkedvelt volt a fekete közönség körében. Bond a *007 – Élni és élni hagyni* (Guy Hamilton, 1973) című részben gazdagon vesz át elemeket a blaxploitationtól³¹. A kábítószer-kereskedelem törvény általi megszüntetését tüzi ki célul Cleopatra is, aki a film nyitó jelenetében Törökországban van, ahol szövetségi akció keretében egy mákföldet égetnek fel, ami az ópium fontos alkotóelemének számít. A szálak egy lesbikus (!) kábítószer-maffia vezéréhez vezetnek, Mommyhoz, aki a férfiakat csak az alantas munkák elvégzésére használja. A heteroszexuális, afrofrizurás ügynök Cleopatra és a vörös parókát viselő, egyáltalán nem vonzó, de szexualitását hatalmi eszközzé formáló Mommy között dől el a végső csata. A folytatásban, a *Cleopatra Jones and the Casino of Gold*-ban (Charles Bail, 1975) a főgonosz szintén egy nő, Golden Dragon.

A *Coffy*-ban emblematikus jelenet, amikor Coffy bekerül prostituáltként a legfelsőbb maffiakörökbe, minden (fehér) nő megvetéssel és irigységgel tekint rá, s a fogadáson, ahol a legfőbb vezérrel ismerkedik meg a lány, hogy felhívja magára a figyelmet, összeverekedik a többi lánnyal, letépi róluk a felsőruházatot, némelyiknek elcsúfítja az arcát, elvágja a kezét. A *Foxy Brown*-ban, a másik nagysikerű Pam Grier filmben Foxy a férfiakkal számol le, olyan eszközt vetve be, amelyet azóta ritkán lehetett látni vásznon. Egy légszaváros repülőgép légcsavarjával ledarálja a teljes bandát, akik várnak a drogszállítmányra, majd egy utolsó gesztusként az őt megerőszakoló férfit, a maffiavezért kasztrálja, majd levágott férfiasságát a szeretőjének prezentálja.

Két filmben, a *Coffy*-ban és a *Foxy Brown*-ban a nőnek a saját fekete közösségének egy-egy tagjával is szembe kell néznie: Coffy a képviselővel, aki elhiteti, hogy szereti, Foxy-nak viszont saját bátyjával kell számolnia, aki annak reményében, hogy a maffia ranglétráján feljebb juthat, beárulja nővéreinek szeretőjét, aki arcplasztikán esett át, hogy a férfi, akit ő börtönbe csukott, ne ismerje fel. Az árulás után azonban a férfit kivégzik, amely fő indítéka Foxy bosszújának. Ezek a filmek a blaxploitation egyik alműfajához, a Bad Black Woman típushoz tartoznak.³² Foxy bosszújának sikere érdekében nem a korrupst fehér rendőrséghez fordul, hanem a fekete

³¹ <http://www.imagesjournal.com/issue04/features/blaxploitation.htm>

³² Robinson, 10

testvériséghez, akik azt mondják neki, hogy nem segítenek, mert nem akar mást, csak bosszút. Foxy meggyőzi őket: „Igazságot akarok”. A gyülekező színhelyén, a háttérben lévő poszteren a „Black is Beautiful”³³ jelmondat látható. A társadalom ábrázolására tett kísérletek itt sem túl erőteljesek, de jelzésszerűen azért megvannak, mintegy annak hangsúlyozásaként, hogy hősnőink is a jogokért harcoló népesség radikálisabb oldalát választották, sőt annak végletekig túltrajzolt megtestesülései.

3. A BLAXPLOITATION ELTŰNÉSE (?)

Amilyen hirtelen az exploitation szubzsáner megjelent a '70-es évek elején, egészen pontosan 1971-ben, olyan gyorsan el is tűntek az afroamerikai közönségnek szánt, főként afroamerikai stábbal forgatott és játszott filmek a mozikból. Ahogy a megjelenésnek, az eltűnésnek is pénzügyi okai voltak. Az 1970-es évek közepére jöttek ki azok a blockbusterek, amelyeket az Új Hollywood ifjú titánjai készítettek. *A cápa* (Steven Spielberg, 1975), *A keresztapa* (Francis Ford Coppola, 1972), az *Alien* (*A nyolcadik utas: a Halál*, Ridley Scott, 1979) és társaik, nem beszélve a *Csillagok háborúja*-ról (George Lucas, 1977). Ezen filmek nagy része, főként az *Alien* és *A cápa* igen erőteljesen élt az exploitation-filmekben kikísérletezett hatáselemekkel, a filmkészítők tudták, hogyan kell sokkolni, elbűvölni a közönséget. Ráadásul Hollywoodban azt vették észre, hogy a fekete közönség ezekre a filmekre éppúgy jegyet vált, mint a blaxploitation filmekre. Pénzügyi megfontolásból úgy döntöttek: nem fognak többet fekete célközönségnek filmeket gyártani, mikor az ő fehér mainstream közönségüknek készült filmekre is beülnek az afroamerikaiak. Természetesen nem egyik pillanatról a másikra állították le a blaxploitation-filmek gyártását, de számszerűleg is évenként egyre kevesebb készült. „1972-ben a *Variety* magazin 51 fekete-orientált filmet sorol fel, amelyek 1970 óta elkészültek, vagy pedig még forgatás alatt vannak, 1973-ban már több mint 100-at, 1974-ben viszont már csak 25-öt.”³⁴ A Coalition Against Blaxploitation, amely az NAACP-ből, a Southern Christian Leadership Conference-ből és az Urban League tagjaiból szerveződött, egyre nagyobb médianyilvánosságot kaptak, amely szintén sietette a blaxploitation filmek halálát.³⁵ Junius Griffin, az NAACP hollywoodi vezetője még élesebb kritikát fogalmazott meg: „gyerekeink

³³ „A fekete gyönyörű.” – a szerző fordítása

³⁴ Cook, 263. o.

³⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Blaxploitation>

megnézik ezeket az ún. fekete filmeket, amelyek dicsőítik a fekete férfiakat, akik stricik, kábítószer-kereskedők, gengszterek és alfahímek.”³⁶

A bukás egyéb jelei is mutatkoztak: Ázsiából egyre inkább kezdett átterjedni az új örület, a kung fu (jelentése: módszer), amely először meghát-rálásra kényszerítette Hollywoodot, majd a 70-es évek végének, 80-as évek elejének legeladhatóbb műfaja lett. A blaxploitationnal is megpróbálták keverni, de ezek a furcsa hibridek, amelyek inkább nevelésesegek voltak, mint szórakoztatóak, nem arattak igazán sikert. Mindenesetre 1974-től alapszabály volt, hogy a főszereplőnek egyre kevésbé a fegyverét, mint inkább az ütéseit, rúgásait kell használni az ellenség legyűrésében. A blaxploitation-kung-fu-k leghíresebb képviselője a *Black Belt Jones* (Robert Clouse, 1974), amely Jim Kelly-t tette sztárrá, de ott volt az abszolút paródia *Dolemite*-széria (1975-től), Rudy Ray Moore-ral és harcos háremével. Cleopatra Jones-nak is kell egy küldetést teljesítenie Hong Kongban: *Cleopatra Jones and the Casino of Gold* (Charles Bail, 1975).

Ezek mellett következtek az egyre elképesztőbb, de kis utánagondolással kézenfekvőnek tekinthetőnek hibridek: a blaxploitation keveredett a horrorral: *Blacula* (William Crain, 1972) és a folytatás: *Scream, Blacula, Scream* (Bob Kelijan, 1973), William Marshall-lal, a Shakespeare-drámákban bizonyított színésszel, aki *Blacula* alakjába is a méltóságot, az arisztokratikus attitűdöt csempészte be, sokkal többet vett át Bram Stoker klasszikus Drakula-karakteréből. A film a maga logikájában abszolút következetesen számol el a fekete vámpír ontológiájával. Mamuwalde, az eboni törzs hercege hitvesével, Luvával meglátogatja Drakula grófot, akivel a rabszolgaság eltörléséről szeretne tárgyalásokat folytatni. A vaskalapos arisztokrata hallani sem akar a szerződéstervezetről, sőt kifejezi szándékát, hogy szívesen megvásárolná Mamuwalde feleségét szexuális szolgájának; helyette megharapja a herceget, örök életre és szenvedésre ítélve őt, valamint megöli hitvesét is. 200 évvel később hősünk egy homoszexuális ingatlankereskedő párnak köszönhetően átkerül Amerikába... A film egy teljesen újfajta vámpírképet tár elénk, a vámpírt a bosszú, és a szerelme felett érzett bánat táplálja, nem szimpla vérszívó, hanem nagyon is érző lény, tragikus hős. Amerikában *Blacula* újabb esélyt kap az „élettől”, találkozik elhunyt hitvese reinkarnációjával, akinek kedvéért mindent megtenne... *Blacula* történetét egy évvel később folytatták *Scream, Blacula, Scream* címmel (Bob Kelijan, 1973), amelyben egy vuduszertartás keretében keltik új életre a vámpírt.

³⁶ Cook, 263. o.

A két filmben a Drakula-mítosz egy érdekes továbbgondolására lehetünk figyelmesek. Drakula úgy viszonyul Mamuwalde Afrikájához, mint a nyugati világ Drakula Erdélyéhez; az ismeretlen, vad, veszélyes hely, amely fenyegetést jelent. A második részben ehhez még hozzáadódik a vudu, amivel szintén Afrika idegenségét, veszélyes varázslatait hangsúlyozzák ki. Az afroamerikaiaknak, akik találkoznak a vuduval, csak ködös fogalmaik vannak a rituálékat illetően, kiváltságos kevesek rendelkeznek a tudással. Ilyen Pam Grier, aki eddigre már befutott a *Coffy*-val.

A *Dr. Black, Mr. Hyde* (William Crain, 1976): Jekyll és Hyde történetét ülteti át fekete környezetbe. Főhőse egy doktor, aki egy szérumot szeretne kifejleszteni, a hepatitisz ellenszerét. Az orvos gyűlöli a prostituáltakat, akik a betegséget terjesztik, mert prostituáltak hagyták meghalni az anyját egy bordélyban, ahol takarított. Gyűlöli őket, de ugyanakkor segíteni is szeretne rajtuk. A szérum alkalmazásához azonban emberi tesztalanyra is szükség van, de ezt senki sem vállalja, ezért a doktor magának adja be. Mint ahogy azt sejtethetjük, az őrző Mr. Hyde-dá változik, aki legyilkolja a prostituáltakat, és akivel találkozik éjszakai révülete során, majd másnap amnéziásan lézeng. A film epilógusa a Watts tornyokon játszódik. A Watts-gettó szimbólumát King Kong-ként megmászó Hyde az óriásmajom végzetét éli meg.

A *Drakula* (Tod Browning) mellett a másik 1931-es Universal-klasszikus, a *Frankenstein* (James Whale) sem kerülhette el blaxploitation végzetét: a *Blackenstein* (William A. Levey, 1973) a klasszikus szörnyteremtés mítoszt átalakítja. Dr. Stein nem hullákból rak össze embereket, akiket életre kelt, hanem egy szérumot dolgoz ki, amivel az emberi testrészek visszánöveszthetők. Ez kapóra jön a professzor volt (hölgy) tanítványának, jelenlegi asszisztensnőjének, akinek barátja Vietnámból tért haza nemrég, végtagok nélkül. Minden remekül megy a kísérletekkel, műtétekkel, amíg a szerelem és a bosszú újra közbe nem szól. A szolgálta a szörny tulajdonképpen teremtője, ahogyan az eredeti változat is értelmezhető: Fritz a Frankensteinben a bűnöző agyát lopja el a laboratóriumból, a *Blackenstein* szolgálja pedig a professzor szérumából önt szándékosan többet a tesztüvegbe. Az ok, hogy szerelmes lett a professzor asszisztensnőjébe, és a nyilvánvaló visszautasítás hatására így áll bosszút, megteremti a végtagjait visszánövesztett férfiből a fekete szörnyet. A szörny első áldozata a férfi kórházi tartózkodása idején megismert, nyíltan fekete gyűlölő betegtolgató.

A *Dr. Black, Mr. Hyde* és a *Blackenstein* közös vonása, hogy mindkét „szörny” arca fehér, ez akár úgy is értelmezhető, hogy a feketék között fehér arccal garázdálkodó szörnyet nem ismerik fel (Mr. Hyde-ot saját barátnője nem ismeri fel). A *Dr. Black, Mr. Hyde* alternatív címe *Dr. Black, Mr. White*, ezzel is kihangsúlyozva a Másikat, az idegenséget.

Amit az Universal 30-as éveiben készült horrorjaiból ki lehetett sajtolni, azt Hollywood megtette. Az akkori, kortárs blockbuster horroroknak is elkészült a blaxploitation változata, leghíresebb és leghírhedtebb példája ennek az *Abby* (William Girdler, 1974), ami miatt a Warner Bros. sikeresen perelte az AIP-t, mert *Az ördögűző* (William Friedkin, 1973) fekete másolata volt, olyannyira, hogy majdnem *Blackorcist* címmel látott napvilágot.³⁷

A westernt, Hollywood legszentebb műfaját sem kímélte a blaxploitation. A nyilvánvalóan anakronisztikus és hiteltelen fekete seriffek, fegyverhősök is betették csizmáikat a vászonra. Legalkalmasabb ezekre a szerepekre a *Hammer*-rel (Bruce D. Clark, 1972) már bizonyított Fred Williamson volt, akivel leforgatták többek közt a *The Legend of Nigger Charlie*-t (Martin Goldman, 1972), majd a folytatását, *The Soul of Nigger Charley*, (Larry G. Spangler, 1973) és a saját maga által írt *Boss Nigger*-t (Jack Arnold, 1975).

A másik védett műfaj – amely most támadt fel hamvaiból *A keresztapával* – a gengszterfilmet is felhasználták: *The Black Godfather* (John Evans, 1974) és *Black Caesar* (Larry Cohen, 1973), utóbbiban szintén Fred Williamsonnal a főszerepben.

Természetesen a blaxploitation önmagát is kizsákmányolta. Shaft-et a bemutatás éve után még kétszer hadba küldték, a *Shaft's Big Score*-ban (Gordon Parks, 1972) nagyobb költségvetéssel, több humorral, több akcióval. A film például egy földön, vízen, levegőben zajló hajszával zárul. A trilógia záró részében, *Shaft in Africa* (John Guillermin, 1973) pedig, ahogy a cím is mutatja a kizsákmányolásban a legvégsőig elmennek a készítőik; Shaft egy modernkori rabszolgatelepet számol fel úgy, hogy ő maga is beépül a „rabszolgák” közé. Hollywood legnagyobb közhelyei köszönnek vissza. A franchise ezek után átköltözött a televízióba, ahol hét részt még megért (1973-74). Super Fly ugyanígy járt. A *Super Fly TNT* (Ron O'Neal, 1973) történetében hősünk visszavonult, Európában él és egy afrikai kolónia felszabadításáért kérnek tőle segítséget.

Az 1970-es évek vége felé kezdtek ezek a filmek eltűnedezni, a 80-as években gyakorlatilag nem készült blaxploitation, de az 1990-es években

³⁷ Cook, 264. o.

a retróhullámnak köszönhetően visszatértek. Egyrészt direkt hommage-ok formájában. *Original Gangstas* (Larry Cohen, 1996), amelyben, mint egy tablón, újra hadrendbe állnak a blaxploitation filmek ikonjai: Fred Williamson, Pam Grier, Jim Brown, Richard Roundtree, Ron O'Neal. Ennél sokkal híresebb Quentin Tarantino *Jackie Brown* című filmje (1997), amelynek főszereplője a *Coffy*, a *Foxy Brown*, a *Friday Foster*, a *Bucktown* és még sok fekete akciófilm sztárja, Pam Grier. A film nyitódala a heist-buddy movie³⁸, az *Across 110th Street* (Barry Shear, 1972), ami szintén fekete-fehér buddy movie, főcímenéje Bobby Womack előadásában, amely szépen összefoglalja az afroamerikai életérzést, életkörülményeket. A *Jackie Brown* a klaszszikus hősöket vonultatja fel, például Samuel L. Jackson a kábítószerrel, fegyverekkel és nőekkel kereskedő alfahím szerepében. Samuel L. Jackson egy másik kultuszfigura bőrébe, pontosabban az unokaöccse bőrébe is bele nyúlt a *Shaft*-ben (John Singleton, 2000). Természetesen Richard Roundtree is játszik a filmben, Shaft nagybátyját, aki még mindig nyomozóként dolgozik, ötvenvalahány évesen is két fiatal huszoneves lányt visz haza a bárból és megpróbálja rávenni unokaöccsét, hogy társuljanak. Azonban az unokaöccs ugyanannyira makacs, mint egykor a nagy John Shaft volt. Ez alkalommal nem maffiaügyletek állnak az események középpontjában, hanem – hallgatva az idők szavára – egy milliomos rasszistát kell elkapnia Shaftnek, aki ennek érdekében még a rendőrségtől is kilép, hogy saját, kevésbé törvényes, a meggyőzés erejével működő módszereivel tudjon az ügy végére járni. A film ennek ellenére nem kevésbé sztereotip, az ellenlábás mexikói bandavezér sablonosabb nem is lehetne, de a már a blaxploitation-filmben is oly' kedvelt korrupt fehér zsaruk és bíróság témája itt is megtalálható.

Kevésbé direkt megidézése a blaxploitation filmeknek a hommage után a következő lépés, az olyan filmek megjelenése, amelyek közelebb állnak a valósághoz, mint New Jack Aesthetics színrelépése 1989-91 környékén. Spike Lee (*Nola darling*, *Szemet szemért*, *Malcolm X*), John Singleton (*Boyz N Da Hood*, *Poetic Justice*, *Higher Learning*), Mario Van Peebles (*New Jack City*): ők már az új generációhoz tartoznak, akik a '90-es évek elején elkezdték az új fekete film reneszánszát. A blaxploitation filmek után, amelyekben a társadalomrajz vagy karikatúraszerűen, vagy sablonosan van bemutatva, a '90-es évek filmjei már jobban társadalom-tudatosak, jobban szembesítik a nézőt a gettó létevel, bár – tegyük hozzá – ez megint egy Hollywood által

³⁸ heist: bankrablás, buddy movie: két fő karakter, általában különböző bürokraták, nemcsak kollégák, de barátok is később (ld. Halálos fegyver-sorozat, 48 óra-sorozat).

megálmodott valóság. Singleton mellett Mario Van Peebles, a *Sweetback* rendezőjének fia és a leghíresebb, Spike Lee azok az afroamerikai rendezők, akiket Hollywood beengedett. Mario Van Peebles a klasszikus gengszterfilm fogalmát vegyítette a '90-es évek zenéjével, a hip-hoppal és annak sztárjaival, többek közt Ice-T-vel. Legnagyobb sikerű filmje a *New Jack City* (1991), mely a blaxploitation korszak leáldozása óta a legsikeresebb afroamerikai rendező által készített film volt.³⁹

4. ZÁRSZÓ: SZTEREOTIP, DE AKTÍV KARAKTEREK

Az afroamerikaiaknak, mint célközönségnek szánt filmek áradata a '70-es évek első felében lezajlott, a fekete rendezőket, színészeket a hirtelen leállás az utcára rakta. A '90-es évek retróhullámának köszönhetően a filmeket újra felfedezték, Amerikában a mai napig kultuszfilmekként tartják számon őket. A titkuk az, hogy mind a fehér, mind a fekete közönség igényeit kielégítették. A feketék számára hőstípusokat mutattak be, amelyek ugyan távol voltak a valóság minden szintjétől, mégis ezek az ikonok a megoldhatatlan helyzetekben, életkörülményekben a feketék ügyeiért harcoltak, ha máshogy nem, szembeszálltak a fehér emberrel, az igazságszolgáltatással, és megpróbálták a saját szabályaik szerint élni az életüket, megoldani az ügyleteiket. Rendszerint egyszemélyes hadseregekként funkcionáltak, amelyek vagy a hatalmas gondot jelentő kábítószeripar ellen indítanak háborúkat személyes bosszúból, vagy pedig hivatásszerűen. *Coffy*, *Cleopatra Jones*, *Foxy Brown* női szuperhősmodellek, *Shaft* és *Super Fly* szuperhímek, akik a nőket csak arra használják, hogy kényeztessék őket, hivatásszerűen fegyverrel, kábítószerrel kereskednek, vagy épp üldözik azt, aki ezeket árulja, de mindenképp tisztában vannak az utca törvényeivel, amelyeket a fehérek nem tudhatnak, s ebben a világban elvesznének. Az afroamerikai közönség számára tehát pusztá eszképzimus volt, amit ezek a filmek kínáltak, de ezek a hősök az eddigi fekete karakterrepresentációkkal ellentétben aktívak, cselekvőképesebbek voltak, ellentétben az ültetvényfilmek passzív rabszolgáival, a rendszert elfogadó és támogató feketéivel. Hollywood így dolgozta fel a radikális polgárjogi mozgalmak hatását, beleillesztve a többnyire papírmászerű hős kereteibe. A fehér közönség igényeit pedig azért elégitették ki, mert a fekete hősnők (elsősorban a fehérek közül a férfiak nézték ezeket a filmeket) egzotikumnak számítottak, s azáltal, hogy voyeurisztikus vágyaikat kielégítették, miközben Pam Grier, vagy Tamara Dobson idomait nézték, az

³⁹ Jones, 34

oly sokszor emlegetett férfitéket által birtokolták őket. A blaxploitation filmek leáldozása után a főhősök más műfajokban kellett, hogy kamatoztassák tehetségüket, a '80-as években visszaszorultak – Hollywoodban már bevett gyakorlatként – a mellékszereplői státuszba, majd a '90-es években visszatértek vagy saját formájukban, hommage-ok alakjában, vagy pedig az új generáció gettó-szemléletében, a hood-mozikban. Ezt már sokkal kevésbé írta elő Hollywood illemkódexe, lévén a rendezők ebből a környezetből származtak, nem igénytámasztásról beszélünk, hanem egy társadalmi helyzet ábrázolásáról, amelyből az Álomgyár ismét pénzt tudott kovácsolni, de ez már másodlagos tényező.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Andor 2002 Andor László: Amerika évszázada. Aula Kiadó Kft., Budapesti Közgazdaságtudományi és Állami Egyetem. Aula, 2002.
- Bankard Bankard, Bob: Black Cinema: Blaxploitation
<http://www.phillyburbs.com/blackcinema/blaxploitation.shtml>
- Baxter Baxter, Nicky: Sweet's Back Again - In the early '70s, blaxploitation upended Hollywood stereotypes
<http://www.metroactive.com/papers/metro/11.09.95/blax-9545.html>
- Cook 2002 Cook, David A.: Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam - History of the American Cinema Volume 9: 1970-1979 259-266. o. University of California Press, 2002.
- Diawhara 1993 Diawhara, Manthia (ed.): Black American Cinema. AFI Film Readers. Routledge, New York, 1993.
- Frank-Mandarics Frank Tibor-Mandarics Tamás: Handouts for US History – A Study Guide and Workbook, Panem, Budapest, 1999

Strausz	Strausz László: Blaxploitation: A fekete gazdaság – A børszin ára. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4779 , Filmvilág folyóirat 2005/01 32-33. old.
Wikipedia	Blaxploitation a Wikipedian: http://en.wikipedia.org/wiki/Blaxploitation Rosa Parks a Wikipedia-n: http://hu.wikipedia.org/wiki/Rosa_Parks

ELEMZETT FILMEK

- Crain, William: Dr. Black, Mr. Hyde (1976)
 Crain, William: Blacula (1972)
 Hill, Jack: Coffy (1973)
 Hill, Jack: Foxy Brown (1974)
 Kelijan, Bob, Scream, Blacula, Scream (1973)
 Levey, William A.: Blackenstein (1973)
 Parks, Gordon Jr.: Super Fly (1972)
 Parks, Gordon: Shaft (1971)
 Starrett, Jack: Cleopatra Jones (1973)
 Van Peebles, Melvin: Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971)

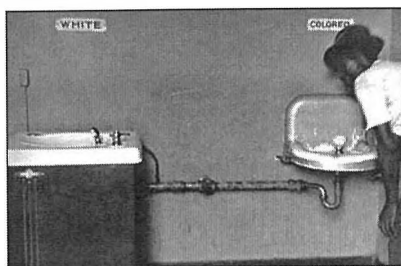
EMLÍTETT FILMEK

- Arnold, Jack: Boss Nigger (1975)
 Bail, Charles: Cleopatra Jones and the Casino of Gold (1975)
 Clouse, Robert: Black Belt Jones (1974)
 Cohen, Larry: Black Caesar (1973)
 Cohen, Larry: Original Gangstas (1996)
 Coppola, Francis Ford: A keresztapa (1972)
 Davis, Ossie: Cotton Comes To Harlem (1970)
 Evans, John: The Black Godfather (1974)
 Fleming, Victor: Elfújta a szél (1939)

- Foster-Jackson: Song of the South (1946)
Friedkin, William: Az ördögűző (1973)
Girdler, William: Abby (1974)
Goldman, Martin: The Legend of Nigger Charlie (1972)
Griffith, D.W.: Amerika hőskora (1915)
Guillermin, John: Shaft in Africa (1973)
Hamilton, Guy: 007 – Élni és élni hagyni (1973)
Kramer, Stanley: Találd ki ki jön ma vacsorára (1967)
Lee, Spike: Malcolm X (1992)
Lee, Spike: She's Gotta Have It (1986)
Lee, Spike: Szemet szemért (1989)
Lucas, George: Csillagok háborúja (1977)
Mankiewicz, Joseph L.: Kleopátra (1963)
Marks, Arthur: Bucktown (1975)
Marks, Arthur: Friday Foster (1975)
Nelson, Ralph: Nézzétek a mező liliomait (1963)
Noble, John W.: Birth of a Race (1918)
O'Neal, Ron: Super Fly TNT (1973)
Parks, Gordon: Shaft's Big Score (1972)
Parks, Gordon: The Learning Tree (1969)
Schoedsack-Cooper: King Kong (1933)
Scott, Ridley: Alien (1979)
Shear, Barry: Across 110th Street (1972)
Singleton, John: Boyz N Da Hood (1991)
Singleton, John: Higher Learning (1995)
Singleton, John: Poetic Justice (1993)
Singleton, John: Shaft (2000)
Spangler, Larry G.: The Soul of Nigger Charley, (1973)
Spielberg, Steven A cápa (1975)
Tarantino, Quentin: Jackie Brown (1997)
Van Peebles, Mario: New Jack City (1991)
Van Peebles, Melvin-Davis, Ossie: Watermelon Man (1970)

KÉPEK

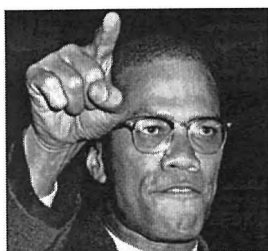
Együttélés vagy szegregáció



A Jim Crow törvények értelmében a feketék nem lehettek közös szórakozóhelyen, oktatási intézményben a fehérekkel



Rosa Parks, a Montgomery buszbojkott elindítója



Malcolm X, az Iszlám Nemzet és egyéb szervezetek vezetője, 1965-ben meggyilkolták.



Martin Luther King Jr., a Déli Keresztény Vezetés Konferenciájának elnöke, 1968-ban meggyilkolták



A radikális szervezet, a Black Panthers gyakorlat közben

Az afroamerikaiak ábrázolása filmen az 1960-as évekig



Jelenet az Amerika hőskorából: az állatias fekete a fehér Ku Klux Klán szupermáciájában



*Hattie McDaniel, az Elfújta a szél jószágos mammyje,
az egyik sztereotip karakterábrázolás*



*Remus bácsi, a Délen élő vidám, megelégedett öreg
a Song of the South-ban*

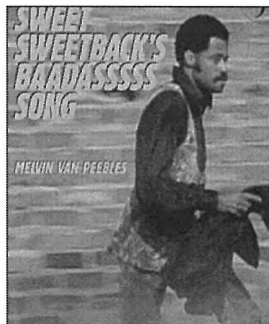


Sidney Poitier a jámbor keresztény passzív karakter megszemélyesítője

A blaxploitation megjelenése



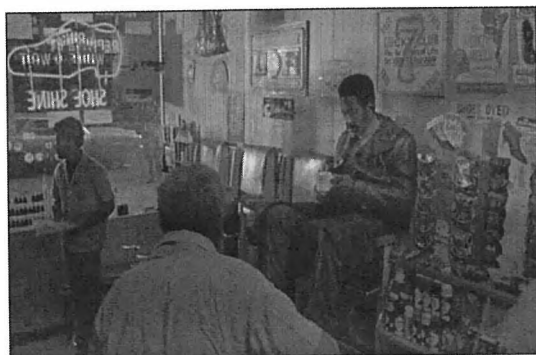
Watermelon Man: a film, amelynek sikeréből Melvin Van Peebles el tudta készíteni a Sweetback-et



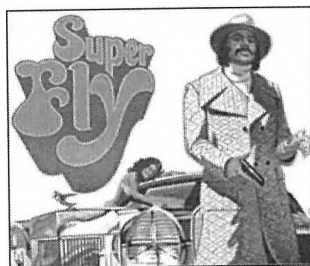
Melvin Van Peebles a maga által finanszírozott, rendezett, főszerepelt Sweet Sweetback's Baadasssss Song-ban (amelynek még zenéjét is ő szerezte)



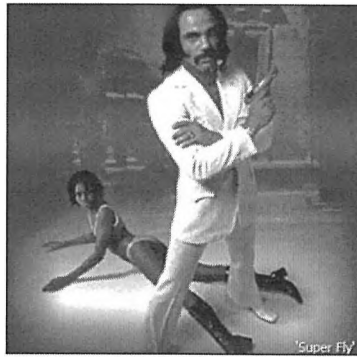
*Poszteren a Shaft utolsó akciójelenete,
John Shaft megmenti Bumpy Jonas lányát*



Shaft törzsvendégként a fodrászánál: „Nem fehérnek való környék.”



Super Fly, a kábítószerkereskedő, státuszszimbólumnak számító autójával...



...és egyik nőjével



Coffy (Pam Grier) mielőtt leszámolna az egyik kisstílű nepperrel



Coffy személyes bosszúja során senkit sem kímél



Cleopatra Jones (Tamara Dobson), a különleges ügynök



Foxy Brown – „Ő a legkeményebb csaj a városban!”

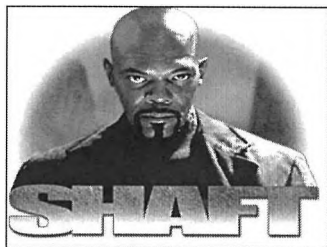


Még egy szenátort is megleckéztet

A blaxploitation tovább él...



Tarantino: Jackie Brown (1997)



John Singleton Shaft-update-je (2000)



Mario Van Peebles: New Jack City (1991)