

Het grote taboe in Hollywood: inter-etnische relaties

Tijdens een cursus over sciencefictionfilms die ik dit jaar gaf, vertoonde ik aan studenten Strange Days (Kathryn Bigelow, 1995). Deze film speelt in de nabije toekomst, namelijk rond de jaarwisseling van 2000. Nero (Ralph Fiennes) drijft een zwarte handel in de nieuwe drug van de toekomst: de zogeheten SQUID's. Dit apparaatje kan ervaringen van mensen opslaan. De clip kan dan op het hoofd van anderen aangesloten worden, zodat zij die ervaringen beleven. Een verkrachter maakt gruwelijk gebruik van deze technologie door het apparaat op het hoofd van het slachtoffer te plaatsen, zodat zij haar eigen ervaring en die van de verkrachter tegelijkertijd ondergaat. De film maakt duidelijk dat deze nieuwe vorm van pornografisch voyeurisme hoogst verderfelijk is.

Anneke Smelik

Strange Days heeft ook een anti-racistische verhaallijn. De film speelt in een uitermate gewelddadig Los Angeles, waar in de straten voortdurend rassenrellen dreigen tussen verschillende etnische bevolkingsgroepen. Een hoertje was aanwezig bij de moord van een populaire zwarte rapper door twee blanke politie-agenten. Zij had onder een pruik een SQUID op haar hoofd en de moord is dus op de clip opgeslagen. Dit gegeven verwijst naar de Rodney King-affaire. Voor wie niet meer weet waar dat om ging: een paar jaar geleden had een amateurfilmer in Los Angeles op video opgenomen hoe vier blanke politieagenten de zwarte Rodney King in elkaar sloegen; hij is blijvend invalide geraakt. Toen bij de

rechtszaak de politieagenten werden vrijgesproken, braken rassenrellen los in Los Angeles. In de film loopt het beter af. Een vrouwelijke lijfwacht Mace (Angela Bassett) speelt de clip in handen van de enige niet corrupte politiecommissaris en voorkomt daarmee op het nippertje rassenrellen, hoewel zij zelf nog wel in elkaar wordt getrimd door de Amerikaanse ME. Na al het buitensporige geweld eindigt de film met een klassiek happy end: de zoen tussen Mace en Nero temidden van de feestende menigte die het aanbreken van het nieuwe jaar en het nieuwe millennium viert.

Na de film ontstond een levendige discussie onder de studenten. Zij

vonden het een interessante film, die ze in de traditie konden plaatsen van films over voyeurisme zoals *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) en *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960). Een deel van het gesprek ging over de mogelijkheden van digitale media. Maar de discussie werd pas fel toen over de etnische relaties werd gesproken. Bijna alle studenten vonden het einde te zoet voor een film die zo somber van toon was en waarin zoveel geweld voorkwam. Het einde was niet meer dan een cliché, en te stereotiep voor woorden. Naar mijn idee was het einde juist revolutionair, omdat het om een omhelzing ging tussen de blanke Nero en de zwarte Mace, die (utopisch?) duidt op een verbetering in de relatie tussen zwart en blank in de toekomst. De studenten vonden dat geen geldig argument; zoiets speelt toch niet meer in de hedendaagse multiculturele samenleving? Toen ik echter vroeg hoe veel films zij kenden die eindigen met een gelukkige romance tussen zwart en blank, bleef het even stil. Nee, zo'n film kon niemand bedenken, zeker geen Hollywoodfilm. *Bodyguard* (Mick Jackson, 1992) misschien? Maar nee, er mag in deze film dan wel sprake zijn van hartstocht tussen een zwarte superster (Whitney Houston) en haar blanke lijfwacht (Kevin Costner), hun relatie overleeft het niet.

Nooit een happy end

Inter-etnische relaties zijn tot op de dag van vandaag taboe in Hollywood. Hoewel tegenwoordig iets aan het taboe getornd wordt (zoals in *Bodyguard*), is een ongecompliceerd 'happy end' voor een zwart/blank paar zelden of nooit weggelegd.

Weinig toeschouwers in Europa realiseren zich hoe groot dat taboe wel is in de Amerikaanse film. Om te weten waar het taboe op inter-etnische relaties vandaan komt, moeten we de historische wortels uitgraven. Het thema 'ras' heeft vanaf het begin in de Amerikaanse film gespeeld. In de film die aan de wieg staat van de Amerikaanse Hollywood-film, *Birth of a Nation* van D.W. Griffith uit 1915, speelt de relatie tussen blank en zwart een grote rol. De zwijgende film is een vier uur durend epos over de Amerikaanse burgeroorlog, die voor een groot deel gevoerd werd om de afschaffing van de slavernij. De film verhaalt van twee families uit het Noorden en Zuiden van Amerika die met elkaar bevriend zijn, met elk een jongeman die verliefd is op het meisje uit het andere gezin. Het Noorden is voor afschaffing van de slavernij en het Zuiden tegen. Als de burgeroorlog uitbreekt, dan moeten deze bevriende families ook de wapens tegen elkaar opnemen. De grote veldslagen komen nog steeds indrukwekkend over. *Birth of a Nation* is echter uitermate racistisch en dat heeft in de filmwetenschap in de laatste decennia de nodige discussies opgeleverd. Overigens werd de film bij verschijnen al aangevallen vanwege zijn racistische karakter. Een aantal zwarte filmmakers maakte in hetzelfde jaar een komische persiflage op de film met *Birth of a Race*, waarvan alleen enkele fragmenten zijn overgebleven.

Zwartgeschminkt

Wat is er nu zo racistisch aan *Birth of a Nation*? In de film worden goede

slaven tegenover slechte slaven gezet. De 'goede' slaven zijn degenen die tegen afschaffing van de slavernij zijn en hun blanke meesters blijven steunen. De 'slechte' slaven willen hun vrijheid. Als het Zuiden heeft verloren en er tijdelijk een vrijwel geheel zwart parlement aan de macht is, dan laat de film een zaal zien vol zwarte vertegenwoordigers die als landlopers gekleed zijn, met blote voeten op tafels zitten, met hun handen kippenbouten verorberen en aan de fles lurken. Het parlement bespreekt volgens de tussentitel de opheffing op de wet tegen rassenvermenging. De film laat dan in close-up zien hoe de zwarte parlementariërs begerig loeren naar de blanke vrouwen op de galerij, die angstig wegduiken terwijl hun echtgenoten machteloos toekijken. Overigens mochten in die tijd zwarte acteurs nog geen rol spelen in films. Alleen in massascènes komen zwarten voor; de individuele zwarten worden gespeeld door zwartgeschminkte blanken. Deze praktijk heeft tot eind jaren twintig voortgeduurd. Tijdens de slavernij was rassenvermenging bij wet verboden; dit was ook het geval in Europese koloniën, zoals bijvoorbeeld in Suriname. De rassenrelaties zijn sterk gedomineerd door een dubbele moraal ten aanzien van sekse, want in de praktijk betekende dit een verbod op relaties tussen zwarte mannen en blanke vrouwen, terwijl vele, zo niet de meeste, blanke plantagehouders diverse slavinnen hadden als bijzit. Verkrachting van slavinnen was schering en inslag. Hieruit werden de zogeheten 'mulatten' geboren of 'halfbloeden', zoals het toen nog politiek incorrect heette. De blanke vrouw diende beschermd te worden tegen de veronderstelde primitieve lusten van de zwarte man, terwijl de blanke man zijn lusten mocht botvieren op de zwarte vrouw.

Angst voor rassenvermenging

Hedendaagse films als *Jefferson in Paris* (James Ivory, 1995) en *Cookie* (Robert Altman, 1999) gaan meer historisch verantwoord met dit soort gegevens om dan *Birth of a Nation*. Beide films doorbreken het taboe dat blanke Amerikanen geen verwantschapsrelaties met zwarten zouden hebben. In *Birth of a Nation* staat de angst voor rassenvermenging centraal. In het middendeel gaat het jongste zusje van de zuidelijke familie op een dag als een Roodkapje wandelen in het bos, gevolgd door de zwarte Gus (gespeeld door een blanke die zo slecht geschminkt is dat hij er erg vlekkerig 'zwart' uit ziet). In een eindeloos durende scène van twintig minuten zien we de zwarte man het onschuldige meisje opjagen.

Thuis heeft haar broer al snel door wat er aan de hand is en hij rent wanhopig het bos in op zoek naar het zusje. Het meisje voelt zich zo bedreigd wanneer Gus haar vraagt met hem te trouwen, dat ze van de hoge rotsen afspringt. In de armen van haar broer - te laat! - sterft zij. De tussentitel zegt iets in de trant van: "Liever gaf zij haar ziel over aan God dan bezoedeld te raken". De film legt hierin het stereotype vast van de zwarte man als verkrachter (van blanke vrouwen wel te verstaan). Ook de wellustige zwarte vrouw komt in de film voor. De politieke tegenstander van de zuiderlingen heeft een 'mulattenvrouw', en er wordt gesuggereerd dat deze blanke politicus zo dom is om voor afschaffing van de slavernij te zijn, omdat hij geen weerstand kon bieden aan de duivelse verleidingskunsten van deze gekleurde vrouw. *Birth of a Nation* verheerlijkt de Ku Klux Klan. Het is de KKK die het zuiden bevrijdt van de zwarte overheersing en uiteindelijk ook de twee blanke vrouwen redt uit de handen van de zwarte mannen. De film eindigt met

het dubbele huwelijk tussen de jongeren en jongedames uit de twee families. Over het beeld van de verliefde paartjes heen, wordt het beeld van Jezus geprojecteerd. De tekst verhaalt van een toekomst waarin mensen in broederschap kunnen leven, maar het slotbeeld laat alleen massa's van blanken zien waarin geen zwarte voorkomt.

Razend populair

Griffith heeft met deze film een uitgekende stijl ontwikkeld die typerend zou worden voor de Hollywoodfilm. Daarom wordt deze film nog steeds door velen als een meeslepende film beschouwd, die op grootse wijze de Amerikaanse geschiedenis in beeld brengt. In de klassieke Hollywoodfilm staan de filmische middelen, zoals cameravoering en montage, in dienst van het verhaal. Alles is erop gericht om de toeschouwer zich in het verhaal te laten verliezen, en met succes, want de Hollywoodfilm is overal ter wereld razend populair. Het klassieke verhaal verbindt twee lijnen aan elkaar: actie en romance. Aan het eind van de film heeft de mannelijke held de strijd tussen goed en kwaad gewonnen en krijgt hij de vrouw. Het 'happy end' is al vroeg een vast ingrediënt van de Hollywoodfilm geworden. *Birth of a Nation* is voor hedendaagse toeschouwers schokkend om te zien; een dergelijk plat racisme kennen wij (gelukkig) niet meer. Weinig filmmakers hebben zich in de jaren daarna zo expliciet beziggehouden met rassenrelaties, omdat ze zich niet aan deze thematiek wilden branden. Wel was er in de jaren dertig een hausse aan kostuumfilms over het Amerikaanse Zuiden van voor de burgeroorlog, maar die concentreerden zich niet op de rassenrelaties. In films als *Jezebel* (William Wyler, 1938) en *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939) gaat

het vooral om de romance tussen blanke held en heldin, en zijn de zwarten trouwe zielen. In deze films ontstaat een nieuw stereotype: dat van de 'mammie', de zwarte huishoudster die het blanke meisje opvoedt tot een 'southern belle'. Hattie McDaniels uit *Gone With the Wind* is het vleesgeworden beeld van de mammie. Zij was de eerste zwarte actrice die een Oscar won (voor een bijrol).

Zwart op wit

Zwarten als slaven, of eventueel als blues- of jazzmusici: veel meer kon er niet in film. In ieder geval was rassenvermenging sinds *Birth of a Nation* als thema taboe voor de filmindustrie. Dat taboe zou zwart op wit vastgelegd gaan worden. Aan het eind van de jaren twintig en het begin van de jaren dertig konden films aan de ondeugende kant zijn. In de films was sprake van een vrolijke uitgelatenheid die in schril contrast stond met de economische depressie van die tijd. In het puriteinse Amerika stond de Hollywoodfilm onder grote kritiek vanwege de losse zeden die erin vertoond werden. Hollywood was voor velen een poel des verderfs. De religieuze lobby zette de overheid onder grote druk om een officiële filmcensuur in te stellen. De filmindustrie was zo beducht voor die dreigende censuur dat de producenten beloofden zich aan een zekere code voor goed gedrag te zullen houden. In 1933 werd door Hollywood-studio's in overleg met kerkleiders en politici een vorm van zelfcensuur ingesteld, de zogeheten Hays code. Deze code heeft tot 1966 ongewijzigd gefunctioneerd. In 1968 werd een nieuw systeem geïntroduceerd, waarbij films gekeurd worden voor een publiek van bepaalde leeftijden. In Hollywood betekent 'X-rated' bijvoorbeeld dat de film niet toe-

gankelijk is voor personen onder de zestien. Sommige filmmakers vinden het geen punt om zo'n 'X' te krijgen, omdat het mensen juist naar de film toetrekt. In Nederland kennen we een vergelijkbaar keuringsstelsel.

De regels

Waaruit bestond die zelfcensuur in Hollywood? De algemene principes waren dat een film niet de morele normen van het publiek zou aantasten. Dit werd vastgelegd in een aantal regels. De belangrijkste regels gingen over misdaad en seks, waarbij het laatste onderwerp meer regels had dan de eerste: 9 tegenover 4. Bovendien gaat bij 'misdad' de helft van de regels over drugs en drank; iets dat in de Europese film nauwelijks onder misdaad valt. Verder is het ook nog zo dat onderwerpen die in feite met seks te maken hebben, onder andere kopjes staan: zo is naaktheid verboden onder het kopje 'kostumering', zijn obsceniteiten en onkuise taal verboden, en staat 'prostitutie' bij het rijtje van onderwerpen die te afschuwelijk zijn om afgebeeld te worden. Het is opvallend dat weinig is vastgelegd over geweld, terwijl de regels voor seks vrij gedetailleerd zijn. Hiermee raken we aan een belangrijk verschil tussen de Amerikaanse en Europese film: bij de eerste is seks een groter taboe en bij de tweede is geweld een groter taboe. Je ziet dan ook dat seksscènes vaak uit films geknipt worden voor een Amerikaans publiek, en geweldscènes weggesneden worden voor een Europees publiek. Wat valt er nu onder de censuur wat betreft het afbeelden van seksualiteit in de Hollywoodfilm? Het betreft negen onderwerpen:

- Overspel of seks buiten het huwelijk mag alleen moralistisch, dat wil zeggen met afkeuring verfilmd worden. Als in de jaren zestig de

- censuur minder streng wordt, zie je in de komedies met Doris Day en Rock Hudson bijvoorbeeld dat zij na een wilde nacht met hem dan wel zwanger is, maar dat hij haar trouwt in het ziekenhuis als zij op het punt staat het kind te baren. De zwangerschap had eerder in Hollywood niet gekund, maar de eer wordt nog wel op het nippertje gered.
- Hartstocht moet decent in beeld gebracht worden. In de klassieke Hollywoodfilm mag een zoen maar drie seconden duren en als het paar op een bed zit (liggen mag niet), moet één van hen een voet op de vloer houden.
 - Verleiding en verkrachting mogen alleen gesuggereerd worden en is geen gepast onderwerp voor komedies. Als na de jaren zestig onder invloed van de seksuele revolutie de regels losser worden, dan zie je dat in een groot aantal films gruwelijke verkrachtingen voorkomen - als het taboe is opgeheven, neemt het geweld tegen vrouwen toe, bijvoorbeeld in *Strawdogs* (Sam Peckinpah, 1971); *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) en *Looking for Mr. Goodbar* (Richard Brooks, 1977).
 - Perversies zijn verboden; hieronder valt onder andere homo-seksualiteit, één van de grote taboes in de Hollywoodfilm. Over dit thema is de prachtige documentaire *The Celluloid Closet* gemaakt (Rob Epstein en Jeffrey Friedman, 1995). Ook hier zie je dat in de jaren zestig met de opheffing van het taboe op homo-seksualiteit het geweld tegen homo's toeneemt (*Cruising*, William Friedkin, 1980).
 - Witte slavernij is absoluut verboden. Dit geldt niet voor zwarte slavernij; een gegeven dat immers

onlosmakelijk verbonden is met de Amerikaanse geschiedenis.

- Rassenvermenging (in het Engels 'Miscegenation') is verboden. Ten overvloede staat erbij: "Seksuele relaties tussen blanke en zwarte rassen zijn verboden".
- Anticonceptie en geslachtsziekten zijn geen gepast onderwerp voor een speelfilm (gelukkig mag dat nu wel, denk aan een film als *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993) over een man met Aids).
- Geboorte mag niet vertoond worden.
- De geslachtsorganen van kinderen mogen niet vertoond worden.

Het is opvallend hoe veel van dit rijtje eigenlijk nog steeds taboe is in de Hollywoodfilm. Tot het einde van de jaren zestig is het dus min of meer verboden om in Amerikaanse films 'rassenvermenging' af te beelden. Daarmee zijn liefdesrelaties tussen blank en zwart tot absoluut taboe verheven. Pas als de zwarte burger-rechtenbeweging in de jaren zestig opkomt, wordt het mogelijk om dit soort thema's - voorzichtig - aan te pakken. De klassieker is hier wel *Guess Who's Coming to Dinner?* (Stanley Kramer, 1967), waarin een dochter haar zwarte verloofde voorstelt aan haar progressieve blanke ouders, die daar toch nog even erg van schrikken voordat zij de zwarte arts in hun armen sluiten. Het is vooral een politieke praatfilm, met weinig hartstocht tussen Sidney Poitier en zijn blanke aanstaande. Maar het is wel een film met een happy end, en daarvan zijn er nog steeds bitter weinig. De meeste films volgen het tragische einde van *The West Side Story* (Robert Wise, 1961). Net als deze musical borduren inter-etnische relaties in de Hollywoodfilm in feite voort op het Romeo-en-Juliet-motief, waarbij de vete

tussen twee families is vervangen door haat en onbegrip tussen twee etnische groepen. Als amusementsindustrie zal Hollywood meestal niet Shakespeare's plot volgen door films te eindigen met de dood van de twee gelieven, maar de blank/zwart relatie legt aan het eind van het verhaal meestal wel het loodje.

Nog steeds een taboe

Wellicht is het nog opvallender dat blank/zwart relaties überhaupt vandaag de dag nog zo weinig voorkomen in de Hollywoodfilm. Dat wijst erop dat het nog steeds een taboe is. Uiteraard zijn er veel meer rollen voor zwarte acteurs en actrices dan vroeger, en ook gaan veel films over zwart/blanke vriendschappen: tussen mannen in de typische actiefilms met twee 'buddies' (hiervan zijn vele voorbeelden; een recente film is *Men in Black*, Barry Sonnenfeld, 1997); tussen vrouwen (bijvoorbeeld *Passion Fish*, John Sayles, 1992), of tussen oud en jong(er) (zoals *Driving Miss Daisy*, Bruce Beresford, 1989). Inter-etnische vriendschappen zijn dus wel mogelijk, en zelfs enigszins trendy tegenwoordig, maar een inter-etnische liefdesrelatie is voor Hollywood nog steeds een stap te ver. Zoenen zwarte sterren als Denzel Washington, Will Smith of de oudere Bill Cosby wel eens een blanke vrouw? En gooit Whoopi Goldberg zich wel eens in de armen van een blanke man? De mannen spelen vaak in actiefilms waarin niet of nauwelijks een 'love interest' voorkomt. En als die er wel is, zoals in de SF-film *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), dan heeft de zwarte held een zwarte vrouw (Will Smith en Angela Bassett). Whoopi Goldberg speelt vooral in komedies, en ook daar is meestal weinig sprake van een romance. In *Fatal Beauty* (Tom Holland, 1987) werd de romantische scène tussen Goldberg en tegenspeler

Sam Elliot eruit geknipt nadat het publiek bezwaar maakte bij de previews. (In Hollywood worden films pas afgemonteerd nadat zij aan verschillende doelgroepen van het publiek zijn gepresenteerd; over deze laatste montage heeft de regisseur vaak minder te zeggen dan de producent oftewel de studio.) Goldberg merkte bitter op dat de scène waarschijnlijk wel geaccepteerd was als de blanke man na de liefdesnacht geld op het nachtkastje had gelegd. Pas in de komedie *Made In America* (Richard Benjamin, 1993) kon Goldberg wilde vrijpartijen met een blanke minnaar ongecensureerd tonen.

The End

Het zijn vooral gekleurde en zwarte filmmakers die het thema van inter-etnische relaties bewust verbeelden. In *Jungle Fever* (1991) van Spike Lee gaat een Afrikaans-Amerikaanse architect er vandoor met zijn Italiaans-Amerikaanse secretaresse, om uiteindelijk in de armen van zijn vrouw en van de zwarte gemeenschap terug te keren. In de film vliegen de vooroordelen heen en weer tussen de verschillende etnische groepen: zwart, joods, Italiaans, Koreaans, Hispanic. Het is opvallend dat alle groeperingen even fel en even racistisch zijn. De film trekt hevig van leer tegen gemengde relaties.

Lee's pessimistische visie op inter-etnische relaties wordt niet gedeeld in het veel vrolijker *Mississippi Masala* (1990) van Mira Nair, waarin de Afrikaans-Indiaas-Amerikaanse Mina en de Afrikaans-Amerikaan Dimetrius tegen de wil van hun omgeving voor elkaar kiezen. Dit is de eerste film waarin de inter-etnische relatie niet blank en zwart betreft, maar bruin en zwart. En: het is één van die zeldzame films waarin het inter-etnische liefdespaar, tegen het taboe van Hollywood in, met een zoen het einde van het verhaal inluidt. ■

