

Robert Stam – Louise Spence

Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció**Bevezetés***

Arról, hogy hogyan jelenik meg a filmben a rasszizmus és kolonializmus, számos könyv és esszé született már. A fekete amerikaiak sztereotipizálását vizsgálta Thomas Cripps *Slow Fade to Black*¹ [Lassan feketébe tűnve], Daniel Leab *From Sambo to Superspade*² [Sambótól Superspade-ig] és Donald Bogle *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*³ című művében. Richard Maynard *Africa on Film: Myth and Reality*⁴ [Afrika filmen: mítosz és valóság] című munkájában az afrikai történelem és kultúra veszedelmes eltorzítására világított rá. Ralph Friar és Natasha Friar tanulmánya, a *The Only Good Indian*⁵ [Csak az a jó indián...]⁶ azt beszéli el, hogy képalkotás tekintetében milyen rossz bánásmódban részesültek Amerika őslakói. A *Hollywood's Image of the Jew*⁷ [Hollywood zsidóképe] Lester Friedmantól azt a folyamatot dokumentálja, amelynek során a vásznon megjelenő zsidók legtöbbjének fel kellett áldoznia mindenfajta etnikai sajátosságát annak érdekében, hogy alkalmazkodjék egy – jellemzően a fehér angolszász protestánsok által meghatározott – asszimilatorikus felfogáshoz. Allen Woll könyve, a *The Latin Image in American Film*⁸ [Latinságkép az amerikai filmben] azokra a sztereotip 'bandido' és 'greaser'⁹

figurákra összpontosít, akik gyakori szereplői a Latin-Amerikáról szóló hollywoodi filmeknek. A *Le Cinéma Colonial*¹⁰ [A kolonialista film] Pierre Boulanger-tól azt a karikatúrisztikus Észak-Afrika- és Közel-Kelet-víziót leplezi le, amellyel olyan filmekben találkozhatunk, mint *Az alvilág királya* (*Pépé le Moko*; r.: Julien Duvivier; 1937) és az *Arábiai Lawrence* (*Lawrence of Arabia*; r.: David Lean; 1962). Tom Engelhardt esszéje, az *Ambush at Kamakazi Pass*¹¹ [Kelepce a Kamakazi-hágón] pedig a vietnami háború kontextusába helyezi a vásznon megjelenő, ázsiaiak ellen irányuló rasszizmust.

Célunk ezzel az írással nem az, hogy ismertessük a fent említett szövegek eredményeit vagy értékeljük azok végkövetkeztetéseit. Ehelyett megkíséreljük felvázolni a bennük felvetett kérdések hátterét, igyekszünk definiálni néhány kulcsszót, és megpróbálunk javaslatot tenni a módszertanra egy sor olyan megfontolás formájában, amely meghatározott textusokhoz és azok reprezentációihoz kapcsolódik. Egyrészt alkalmazni kívánjuk a korábbi tanulmányokban foglalt metodológiákat, másrészt túl kívánunk lépni azokon. A filmi kolonializmussal és rasszizmussal foglalkozó írások előszeretettel összpontosítanak a művek egy-egy sajátos

* A fordítás alapja: Stam, Robert–Spence, Louise: *Colonialism, Racism and Representation: An Introduction*. Screen 24 (1983) no. 2. pp. 2–20.

1 Thomas Cripps: *Slow Fade to Black*. Oxford, 1977.

2 Daniel Leab: *From Sambo to Superspade*. Houghton Mifflin, 1976.

3 Donald Bogle: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*. Bantam, 1974, bővített kiadása: New York: Continuum, 1992. [Magyarul lásd első fejezetét számunkban: Bogle: *Fekete kezdetek*. A Tamás bátya kunyhójától az Amerika hőskoráig. pp. 58–67.]

4 Richard Maynard: *Africa on Film: Myth and Reality*. Hayden, 1974.

5 Ralph Friar–Natasha Friar: *The Only Good Indian*. Drama, 1972.

6 A cím Sheridan tábormok mondására utal, miszerint csak a halott indián jó indián. (– a ford.)

7 Lester Friedman: *A Hollywood's Image of the Jew*. Ungar, 1982.

8 Allen Woll: *The Latin Image in American Film*. UCLA Publications, 1980.

9 A 'greaser' szó ebben az értelemben a mexikóiak gúnyneve, amúgy az ötvenes, hatvanas évek Amerikájának lenyalt hajjú, bőrkabátos rockabilly-figuráját jelöli. (– a ford.)

10 Pierre Boulanger: *Le Cinéma Colonial*. Seghers, 1974.

11 Tom Engelhardt: *Ambush at Kamakazi Pass*. Bulletin of Concerned Asian Scholars (Winter–Spring 1971) vol 3. no 1.

dimenziójára: a társadalomrajzra, a cselekményre, a jellemábrázolásra. Noha az ilyen típusú tanulmányok felbecsülhetetlen mértékben járultak hozzá ahhoz, hogy szembesüljünk azokkal az elfogult torzításokkal és lekezelő, vállveregető magatartással, amellyel a mozi a gyarmatosított népek felé fordult, bizony gyakran volt a problémájuk egyfajta módszertani naivitás. Kérdésfelvetéseik a narratíva valóságosságával, az ábrázolás pontosságával, a negatív sztereotípiákkal és a pozitív képalakotással kapcsolatban ugyan helyénvalóak voltak, realizmuscentrikus látásmódjuk azonban gyakran oda vezetett, hogy túlértékelték általában a művészet, különösen pedig a filmművészet valóságosságában rejlő lehetőségeket, s közben elkerülte figyelmüket az a tény, hogy a film szükségszerűen mindig konstrukció, kitaláció és reprezentáció. A társadalomrajz, a cselekmény és a jellemábrázolás előtérbe helyezése ugyanakkor azzal járt, hogy a film sajátosan mozgóképi dimenzióinak nem jutott kellő figyelem, és a filmelemzések kísértetiesen emlékeztettek a regény-, illetve drámaelemzésekre. A „pozitív imázsokhoz” való ragaszkodás pedig elfedte azt a tényt, hogy a „kedves” imázs időnként éppoly ártalmas, mint a nyilvánvalóan lealacsonyító, mivel a rasszizmus sokkal mélyebben gyökerező formájának, a paternalizmusnak kölcsönöz burzsoá küllemet.

Tisztában vagyunk azzal, hogy a jelenség szempontjából milyen fontos a *kontextualitás*, vagyis azok a kérdések, amelyek a filmipart, a gyártás, a forgalmazás és a bemutatás folyamatát, valamint azokat a társadalmi intézményeket és gyártási szokásokat érintik, amelyekből a filmi kolonializmus és rasszizmus ered. Figyelmünket most mégis a *textuális* és az *intertextuális* szempontokra irányítjuk.¹² Véleményünk szerint az antikolonialista elemzésre is ugyanolyan módszertani lépés vár, mint amelyet a feminista kritika váltott ki, amikor olyan folyóiratok, mint a *Screen* vagy a *Camera Obscura* kritikailag meghaladták a – Molly Haskellhez és Marjorie Rosenhoz hasonló – kritikások indokoltan haragos, ámde módszertanilag hibás

„imázs”-elemzéseit annak érdekében, hogy az apparátust, a néző szerepét és sajátosan filmes kódokat érintő kérdéseket vessenek fel.¹³ Esmefuttatásunk a szexizmus, a társadalmi elnyomás és az antiszemitizmus, vagyis az elnyomás más fajtáinak elemzéséből is merít, és tágabb értelemben remélhetőleg rájuk is, vagyis minden olyan helyzetre vonatkozatható, amelyben – a hatalom által és annak érdekében – a különbözőséget *mássággként* tüntetik fel, kihasználják vagy büntetik.

Néhány definíció

Célszerű, ha mindjárt az elején meghatározzuk, mit jelöl számunkra a „kolonializmus”, a „harmadik világ” és a „rasszizmus” fogalma. A kolonializmus szóval arra a folyamatra utalunk, amelynek során az európai nagyhatalmak (ideértve most az Egyesült Államokat is) gazdasági, katonai, politikai és kulturális értelemben is uralkodóvá váltak Ázsia, Afrika és Latin-Amerika túlnyomó része felett. Ez a – legalább a „nagy felfedezések koráig” visszavezethető – folyamat, amelynek következtében létrejött a rabszolga-kereskedelem intézménye, az 1900-tól az első világháború végéig terjedő időszakban teljesedett ki (ekkorra Európa durván a világ nyolcvanöt százalékát gyarmatosította), és csak a második világháború után, a gyarmati birodalmak szétesésével indult hanyatlásnak.

A „harmadik világ” meghatározása logikusan következik a kolonializmus eme definíciójából, mivel a „harmadik világ” kifejezés e folyamat történelmi áldozataira, a világ kolonizált, neokolonizált és dekolonizált népeire utal, amelyeknek gazdasági és politikai felépítése a kolonizációs folyamat során átalakult, illetve torzult. A gyarmati viszony elsősorban a *strukturális* dominanciáról szól, ezért nem írható le pusztán gazdasági („a szegények”), faji („a nem fehérék”), kulturális („az elmaradottak”) és földrajzi kategóriákkal.¹⁴

¹² A filmben megjelenő rasszizmus kontextuális dimenziójához lásd Spence, Louise–Stam, Robert: *Racism in the Cinema: Proposal for a Methodological Model of Investigation*. *Critical Arts: A Journal for Media Studies* vol. 2. no. 4. (1983) pp. 6–12.

¹³ Lásd Haskell, Molly: *From Reverence to Rape*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974; valamint Rosen, Marjorie: *Popcorn Venus*. New York: Avon, 1974.

¹⁴ Ezek a harmadik világgal kapcsolatos elképzelések pontatlanok, mivel a szóban forgó országokra nem feltétlenül igaz, hogy híján len-

A rasszizmus, amely nem vonatkoztható kizárólag a gyarmati helyzetre (legjobb példa erre az antiszemitizmus), történetileg nézve részben a kolonializációs folyamat előmozdítója, részben annak terméke volt. Aligha véletlen, hogy azok a rasszizmus legnyilvánvalóbb áldozatai, akiknek az identitása a kolonializációs folyamat során sérült: az Egyesült Államok fekete bőrű lakossága, a Nagy-Britanniában élő ázsiaiak és nyugat-indiaiak, a Franciaországban dolgozó arabok, akik mind osztoznak az elnyomásban, és mind másodrendű állampolgárok módjára élnek. Albert Memmi nyomán tehát úgy határozzuk meg a rasszizmust, mint „amikor valaki – a saját érdekében és a másik kárára – általános és végérvényes értéket tulajdonít valós vagy vélt különbségeknek annak érdekében, hogy önnön előjogait vagy agresszióját igazolja”.¹⁵ Memmi definíciójának nagy érdeme, hogy felhívja a figyelmet arra, mire szolgál a rasszizmus. Ahogy a szexizmus logikája nemi erőszakhoz, a rasszizmus logikája erőszakhoz és kizsákmányoláshoz vezet. Memmi szerint a rasszizmus majdnem mindig magyarázat egy már létező vagy szándékolt elnyomásra. Anélkül, hogy alábecsülnénk a gyűlöletnek teret engedő előítéletek és kulturális attitűdök jelentőségét, a rasszizmust a tényleges elnyomás következményeként is értelmezhetjük. Az amerikai indiánokat azért titulálták „bestiáknak” és „kannibáloknak”, mert a fehér európaiak irtották őket, és fosztogatták földjüket. A feketéket azért állították be „lustának”, mert az Egyesült Államok korábban elfoglalta tőlük az általuk lakott terület felét. A gyarmati népeket pedig azért csúfolták azzal, hogy se kultúrájuk, se történelmük, mert a kolonializmus – a haszon érdekében – felszámolta kultúrájuk alapjait és történelmük emlékét.

A perspektíva törvénye, amely később – amint arra Baudry is rámutat – a kamera működési elvénel is szerephez jut, ugyancsak annak a reneszánsz humanizmusnak a terméke, amely életre hívta az „emberi jogokat”. Mint ahogy a fallocentrizmus a hiányként

definiált nő tükrében látja meg az önmagáról kialakított hízelgő képet, Európa is úgy alkotta meg énképét, hogy közben a „vademberekre” és a „kannibálokra”, vagyis a párhuzamosan megkonstruált Másikra támaszkodott. És ahogy a fényképezőgépről elmondhatjuk, hogy megörökítette a burzsoá humanizmus néhány vonását, úgy a filmes és a televíziós eszközökről is elmondható, hogy – egyáltalán nem mellékesen – megörökítették az európai kolonializmus néhány vonását. Ezen apparátusok varázsszönyeg módjára repítenek el bennünket a világ bármely pontjára, és – a szubjektív nézőpont folytán – annak audiovizuális uraivá tesznek bennünket. Általuk válunk szubjektumokká, méghozzá olyan konkvisztádorrá, aki távirányítóval a kezében hódítja meg a világot. Ez megerősíti bennünk hatalmunk tudatát, miközben a harmadik világ lakói az érzékelés tárgyává válnak kíváncsi pillantásunk előtt.

A kolonialista reprezentáció nem a filmmel jött létre: hatalmas kolonialista intertextusban, diszkurzív gyakorlatok erősen disszeminálódott halmazában gyökerzik. Jóval azelőtt, hogy az első rasszista imázsok megjelentek az európai és az észak-amerikai filmekben, a kolonialista imázssteremtés folyamata és az azzal szembeni ellenállás komoly visszhangra talált a nyugati irodalomban. A gyarmatosítók vállalkozása alapján véve ugyan nemigen volt több hatalmas – egész földrészek emberi és anyagi erőforrásait megsarcoló – fosztogatási akciónál, a történelem „nyerteseinek” érdekét néző kolonialista történészek tolla nyomán mégis olyan emberbaráti, „civilizatórikus misszióvá” szelődött, amelynek egyetlen indítéka abban állt, hogy gátat vessen a közönynek, a betegségeknek és a zsarnokságnak. Daniel Defoe is dicsőítette a kolonializmust a *Robinson Crusoe*-ban (1719). A történet „hőse” rabszolga-kereskedelemből és brazil cukornádültetvényekből szerzi vagyoniát, majd amikor többévnnyi magány után egyszer csak emberi lábnyomokra lesz figyelmes, az első dolog, ami eszébe jut, hogy hátha végre szert tehet egy szolgálára.¹⁶

nének természeti kincseknek (Mexikónak, Venezuelának és Kuwaitnak gazdag olajkészletei vannak), kultúrájuk elmaradott lenne (a kortárs latin-amerikai irodalom ontja a remekműveket), gazdaságuk iparosodás előtti lenne (Brazília fejlett iparral rendelkezik), lakosságuk pedig színesbőrű volna (Argentína lakossága többségében fehér).

¹⁵ Memmi, Albert: *Dominated Man*. Boston: Beacon Press, 1968. p. 186.

¹⁶ A regény buñueli filmváltozata gúnyt űz a főhősből azáltal, hogy szürreális álmokat bocsát rá, transzvesztitát csinál belőle, és egy

Más európai szerzők összetettebb, többértelmű válaszokat adtak a kolonializmus jelenségére. Montaigne, a XVI. század végén alkotó francia filozófus a *Des Cannibales*-ban felvetette, hogy az amerikai indiánok azon szokása, hogy elfogyasztják a legyőzött ellenség holttestét, kevésbé borzalmas, mint azok a pusztító háborúk és kínzási módszerek, amelyekhez az európai keresztények a szeretet nevében folyamodnak. A viharban Shakespeare Calibanja – akinek neve a „kannibál” szó anagrammája – így átkozza az európai Prosperót, amiért az kifosztotta őt és szigetét: „...Bár anyám varázsa / Egér, varangy, bogár, mind esne rád! / Most összes néped én vagyok, magam, ki hajdan / Magam királya voltam...”* (Aimé Césaire-nak – 1969-es átiratában – csak kicsit kellett alakítania a shakespeare-i figurán, hogy megalakosza az antikolonialista harcos, Kalibán X alakját.¹⁷) Egy évszázaddal később Jonathan Swift a *Gulliver utazásaiban* (1726) satirikus képekben rajzolja meg a kolonializmus arcát, bizonyos értelemben megelőlegezve ezzel Herzog Aguirre, *Isten haragja* (Aguirre, *der Zorn Gottes*; 1972) című filmjét: „...egy kalózhajó legénységét a vihar kiveti holmi ismeretlen partra: az árbockosárból földet jelez a hajósinas; a kalózsok partra szállnak, fosztogatni és rabolni; ártatlan s tapasztalatlan nép fogadja őket, minden szívességgel s vendégszeretettel. A kalózsok új nevet adnak az országnak, s királyuk nevében formálisan birtokukba veszik. Ennek jeléül zászlót tűznek ki, leölnék két-három tucat bennszülöttet, rabul ejtenek három-négy tucatot. Hazatérnek s kegyelmet nyernek. [...] E mészárosmunkát nevezzük aztán »expedíciónak«, e mészárosok feladata, hogy bálványimádó és barbár népeket civilizáljanak.”¹⁸

A különféle imázsok egyre váltogatták egymást az irodalomban, mígnem megszületett a mozgókép. Néhány évvel a Lumière fivérek első vetítése után

látott napvilágot Conradtól *A sötétség mélyén* (1902), amely az afrikai gyarmatosítás rasszista voltát hangsúlyozza, és úgy fogalmaz, hogy „erőszakkal párosult rablás volt az egész, semmi más, nagyszabású öldökléssel súlyosbítva”. Conrad narrátora szerint: „A föld meghódítása – ami többnyire nem egyéb, mint elorzása azoktól, akiknek más a színük, vagy kissé laposabb az orruk – nem valami gyönyörűséges látvány, ha túlságosan közelről nézzük.”¹⁹

Az imperializmus és a film

„A gyarmatos csinálja a történelmet – állapítja meg Fanon –: [É]lete valóságos eposz, odüsszeia”, míg vele szemben „a dermedt lények, akikben lázak és »ősi szokások« munkálnak, mintha ásványi keretbe foglalnák a merkantilista kolonializmus újító dinamizmusát.”²⁰ Mivel a filmtörténet kezdete egybeesett az európai imperializmus fénykorával, aligha meglepő, hogy a filmek kedvezőtlen képet alakítottak ki a gyarmatosított népekről. A harmadik világ lakosaival kapcsolatos tévképzetek közül számos a mozivászronról ered, amely – szégyenére – lusta mexikóiak, sunyi arabok, primitív afrikaiak és egzotikus ázsiaiak hosszú sorát vonultatta fel. A *Rastus in Zululand* ([*Rastus Zuluföldön*]; 1910) című Lubin-vígjáték Afrikát kannibálok lakta földrészként mutatta be, a *Tony the Greaser* ([*Tony, a mexikói*]; r.: Rollin S. Sturgeon; 1911) és a *The Greaser's Revenge* ([*A mexikói bosszúja*]; r.: Romaine Fielding; 1914) típusú filmekben a mexikóiakból 'greaserek' lettek, az *Amerika hőskora* (*The Birth of a Nation*; r.: David Wark Griffith; 1915) pedig idealizálta a rabszolgaságot, és lealacsonyította a rabszolgákat. Hollywoodi westernek százai állították feje tetejére a

folyton kérdezősködő Pénteket ad mellé, akivel felettebb nehéz megértetni a kereszténység tanításait. A Péntek (Man Friday; r.: Jack Gold, 1975) című film, amelyet mi magunk nem láttunk, állítólag Péntek szemszögéből meséli el a történetet. A regény közelmúltban készült brazil adaptációjában pedig Grande Otelo fekete színész állítja a feje tetejére Defoe klasszikus művét, amikor Péntekje visszautasítja a ráruházott nevet, azt ismételve angol gazdájának, hogy „Én Crusoe, te Péntek!”

* Babits Mihály fordítása. In: William Shakespeare: A vihar. Európa Könyvkiadó, 1981. p. 26.

17 Césaire, Aimé: Une Tempête. Paris: Seuil, 1969.

18 Swift, Jonathan: Gulliver utazásai (ford. Karinthy Frigyes). Franklin, 1914. p. 198–199.

19 Conrad, Joseph: A sötétség mélyén (ford. Vámosi Pál) Budapest: Szépirodalmi, 1977. p. 12.

20 Fanon, Frantz: The Wretched of the Earth. New York: Grove Press, 1968. p. 51. [Magyarul: Fanon, Frantz: A föld rabjai (ford. Staub Valéria) Budapest: Gondolat, 1985. p. 66.]

történelmet, amikor Amerika őslakóit úgy tüntették fel, mint betolakodókat, és megteremtették annak a perspektívának a paradigmáját, amelyből a nem-fehérek világának egésze szemlélendő.

A kolonialista örökség magyarázatot adhat arra a következetesen hibásnak mondható mimézisre, amely számos, a harmadik világgal kapcsolatos filmet jellemez. Rendkívül tanulságos ebből a szempontból a hollywoodi filmek megszámlálhatatlanul sok etnográfiai, nyelvi, sőt topográfiai tévedése. Afrika számtalan szafarifilmben a dzsungel királyaként aposztrofált oroszánok hazája, holott a valóságban az afrikai kontinensnek csak igen kis részét fedi dzsungel, az oroszán pedig nem is a dzsungelben, hanem a szavannákon él. A hollywoodi filmekre továbbá általánosságban jellemző, hogy jóval több érdeklődést tanúsítanak az afrikai földrész állatvilága iránt, mint az ott élő emberek iránt. Ami pedig az embereket illeti: a nyugati világot különös módon pont Idi Amin nyűgözte le, aki sok tekintetben atipikus jelenség volt a kontinens vezetői – Nyerere, Mugabe és Machel – között.

A mimézis „hibája” olykor nem a torz sztereotípiák megjelenéséből, hanem az elnyomottak reprezentációjának hiányából fakad. A *King of Jazz* (IA dzsessz királya]; r.: John Murray Anderson; 1930) például úgy állít emléket a dzsessz őstörténetének, hogy gigantikus fináléjában (egymásra kopírozott felvételek segítségével) csupa olyan zenekart sorakoztat fel, amelynek tagjai Európa különféle etnikai csoportjait képviselik, s közben teljesen megfélemezik mind az afrikaiakról, mind az afroamerikaiakról. Brazília fekete lakossága a XX. század első évtizedeiben szintén strukturális hiányt jelentett a brazil filmben, mivel a filmkészítők szívesebben dicsőítették a korábban már megsemmisített, mitikus konnotációkkal rendelkező „indián harcos” alakját, minthogy a jelenkori, s ezáltal problematikusabb feketékkel foglalkozzanak, akik a – mindössze tíz évvel a brazil film születése előtt eltörölt – rabszolgaság áldozatai voltak. Az ötvenes években számos amerikai film azt a látszatot keltette, hogy Amerikában nem élnek feketék. A dokumentumszerű *A tévedés áldozata* (*The Wrong Man*; r.: Alfred

Hitchcock; 1957) például úgy örökítette meg a New York-i metrót – de még a börtönöket is –, hogy ott egyetlen feketét sem látni.

Vannak olyan esetek, amikor a strukturális hiány nem magukra az emberekre, hanem azok történelmi vagy intézményi hátterére vonatkozik. Az afroamerikai történelem komoly fejezetét jelentő rabszolgalázadások például ritkán jelennek meg a filmvászonon, s ha mégis, reprezentációjuk többnyire egy árokparton heverő halott férfira korlátozódik. A feketék egyházának forradalmi dimenziójáról szintén nem szokás tudomást venni – helyette a karizmatikus vezetők, valamint az extatikus énekek és táncok kerülnek előtérbe.²¹ Meg kell jegyeznünk, hogy a fehérek kizárása a filmből – paradox módon – olykor szintén a fehérek rasszizmusával magyarázható. Azok a húszas, harmincas évekbeli hollywoodi musicalek, amelyekben minden szereplő fekete, hasonlítanak azokra a mai dél-afrikai filmekre, amelyeket fehérek készítenek feketék számára, még hozzá abban, hogy azért nem szerepeltetnek fehéreket, mert a pusztá jelenlétük lerombolná azt a gondosan kimunkált álomvilágot, amelyet ezek a filmek konstruálnak.

A leigázottak nyelvének hiánya szintén a kolonialista attitűd egyik jellegzetes vonása. A harmadik világ népei által beszélt nyelvekből a filmekben gyakran csak kivehetetlen háttérmoraj marad, míg a főbb „bennszülött” szereplőknek következetesen azon a nyelven kell megszólalniuk, amelyet elnyomóik használnak (a western a maga indián-pidzsin angolságával ezen a téren is paradigmátikus). Az *Anna és a szíami király* (*The King and I*; r.: Walter Lang; 1956) Annája civilizált viselkedésre és angolra oktatja a szíamiakat. Még a kubai forradalomról alapvetően rokonszenves képet festő *Cuba* (r.: Richard Lester; 1980) című film is megörökít egyfajta nyelvi kolonializmust: a kubaiak nemcsak az angolokkal, hanem egymás között is angolul beszélnek, még hozzá különféle akcentusokkal (ezek legtöbbször – a néhány pergő „r”-t leszámítva – persze távolról sem emlékeztet a spanyolra). Más filmekben jelentős nemzetekhez tévedésből rossz nyelvet társítanak. A *Latin Lovers*

²¹ Jó példa erre a tendenciára az az extatikus ének, amelyet a *The Blues Brothers*ben (r.: John Landis, 1980) James Brown vezényletével adnak elő.

([*Latin szeretők*]; r.: Mervyn Leroy; 1953) szereplői – portugál ajkú brazilok – például spanyolul beszélnek, amikor éppen nem angolul szólalnak meg.²²

A harmadik világ e torzítások láttán megkísérelte megírni a saját történelmét, meghatározni a saját mozgóképi imázsát és megtalálni a saját hangját. A gyarmatosítók kiradírozták a történelemből a gyarmatosítottakat, többek között úgy, hogy azt tanították a vietnami, illetve szenegáli gyerekeknek, hogy „felmenőik” a gallok voltak. Számos harmadik világbeli film éppen azzal a központi indíttatással jön létre, hogy visszahódítsa a múltat. A braziliai fekete felkelők dicső történetének emléket állító *Ganga Zumba* (r.: Carlos Diegues; 1963) középpontjában a menekült rabszolgák által a XVII. században alapított köztársaság, Palmares áll. Az *Emítai* (r.: Ousmane Sembene; 1972) a második világháború idején játszódik, és a francia gyarmatosításról, valamint a szenegáli ellenállásról szól. Az *Ahdar sanawovach el-djamar/Chronique des années de braise* ([*Parázsló évek krónikája*]; r.: Lakdar Hamina; 1975) az algériai forradalomról mesél, míg a *La Tierra prometida* ([*Az ígért földje*]; r.: Miguel Littin; 1973) Marmaduke Grove tiszavirág-életű „szocialista köztársasága” előtt tiszteleg, s közben górcső alá veszi az Allende-korszak Chiléjének ellentmondásait, valamint forradalmi potenciálját.

Számos, elnyomás alatt álló embercsoport használta már a „progresszív realizmust”, hogy leleplezze és megdöntse az egyeduralmi imázst. A női, illetve a harmadik világbeli filmesek megpróbálták önmagukról alkotott víziójukkal és *belülről* megélt valóságukkal ellenszegülni a patriarchátus és a kolonializmus tárgyiasító diskurzusának. Csakhogy ez a dicséretes törekvés nem teljesen problémamentes. A „valóság” nem egyértelműen adott dolog, és az „igazságot” a kamera nem képes közvetlenül megörökíteni. Különbséget kell tennünk továbbá a realizmus mint cél – az ok-okozati összefüggések brechti feltárása – és a realizmus mint egyfajta stílus, illetve mint stratégiák olyan együttese között, amelyet az illuzionizmuson alapuló „valóság-effektus” érdekében vetnek be. A célként értelmezett

realizmus nagyon is összeegyeztethető a reflexív és dekonstruktív stílussal, erre kitűnő példával szolgál az *El Otro Francisco* ([*A másik Francisco*]; r.: Sergio Giral; 1974). Ez a kubai film egy romantikus abolitionista regényt dekonstruál azáltal, hogy rávilágít azokra a történelmi tényekre, amelyeket a mű figyelmen kívül hagy (a fehérek gazdasági indítékai, a feketék fegyveres ellenállása), miközben egyértelművé teszi, hogy maga a filmi textus is konstrukció eredménye.

Pozitív imázsok?

A női reprezentációját tárgyaló korai írásokhoz hasonlóan a filmi rasszizmusról írott tanulmányok között is jó pár akadt, amelyik a „pozitív imázs” kérdését helyezte előtérbe. Ez a leegyszerűsítő megközelítés, ha nem is hibás, mégsem helytálló, mivel módszertani veszélyeket rejt. A „pozitív” szó jelentéstartalma ugyanis meglehetősen relatív. A béketűrés és a megfontoltság megtestesítőjeként megjelenő feketék figurája például mindig is inkább a fehéreknek volt kedves. Az olyan filmek, amelyekben a pozitív imázsok dominálnak, illetve az a típusú filmkészítés, amelyik bármit megtenne azért, nehogy véletlenül rasszista legyen, végső soron gyakran az ábrázolt csoportba vetett bizalom hiányáról árulkodik. Ennek tagjai ugyanakkor rendszerint nem áztatják magukat azzal, hogy tökéletesek. („Az, hogy fekete vagy, még nem jogosít fel mindenre” – mondja egyik fekete a másíknak Haile Gerima filmjében, az *Ashes and Embersben* [*Hamu és parázs*; 1982].) Az, ha egy adott filmkultúrában minden fekete színész Sidney Poitier-ra hasonlít, éppúgy aggodalomra adhat okot, mintha mind Stepin Fetchitre emlékeztetne.²³

Habár igaz, hogy a kolonializmus lehetővé tette néhány asszimilálódott „öslakos” számára, hogy csatlakozzon az elithez, azt a naiv integrációra való törekvést szintén gyanakvással kell kezelnünk, amely az elnyomottak soraiból választ új hősokeket és hősnőket, majd

22 Arról, hogy milyenek látja Hollywood Braziliát, lásd Augusto, Sérgio: *Hollywood Looks at Brazil: From Carmen Miranda to Moonraker*. In: Johnson, Randal–Stam, Robert: *Brazilian Cinema*. East Brunswick, Associated University Presses, 1982.

23 Stepin Fetchit (1902–1985) komikus színész volt, akinek a neve a rasszista sztereotípiák szinonimája lett. A benne rejlő szójáték – „step and fetch it!” [lódulj!] – a viselőjének kijáró bánásmódra utal. (– a ford.)



Az algíri csata

azokat egyszerűen belehelyezi a jól bejáratott elnyomói szerepekbe. A *Shaftben* (r.: Gordon Parks; 1971) mindössze annyi történik, hogy feketék kerülnek a máskor fehérek által betöltött aktánsi szerepekbe, méghozzá annak érdekében, hogy a film beindítsa a fekete (túlnyomórészt férfi) közönség fantáziáját. A *Találd ki, ki jön ma vacsorára!* (*Guess Who's Coming to Dinner*; r.: Stanley Kramer; 1967) – amint azt a film címe is mutatja – arról szól, hogy egy jómódú fekete férfi bebocsátást nyer az igaz emberek természetesen fehér módra működő világába. Más filmek, mint például a *Forró éjszakában* (*In the Heat of the Night*; r.: Norman Jewison; 1967) vagy a *Pressure Point* ([*Nyomáspon*t]; r.: Hubert Cornfield; 1962), illetve a *Mod Squad* című televíziósorozat a törvényszegők szerepébe kényszerítik a fekete szereplőt. Az efféle imázsok ideológiai funkciója nem más, mint amire egyik híres elemzésében Barthes is rámutatott a *Paris Match* című magazin egyik címlapfotója kapcsán, amelyen egy francia egyenruhát viselő fekete katona felemelt tekintettel tiszteleg – vélhetőleg a francia zászló előtt. A törvényes rendet minden állampolgár szolgálhatja, bírszintől függetlenül, és az az elszántság, amellyel a fekete katona a fennálló rendet szolgálja, a létező legjobb válasz a kérdéses társadalmat érintő – fekete és fehér – kritikára. A *Gyökerek* (*Roots*) című televíziósorozat pedig úgy kovácsolt tőkét a pozitív

imázsokból, hogy végső soron az afroamerikai történelem kooptív – az amerikai értékek átvételét vonzó lehetőségként feltüntető – olvasatát adta. Már a sorozat alcíme – *Egy amerikai család története* (*The Saga of an American Family*) – arról árulkodik, hogy a film az európai típusú, nukleáris családot helyezi a közép-pontba (ami visszamenőleg Kunta Kinte afrikai életét is más megvilágításba helyezi). A film úgy ábrázolja a feketéket, mint bevándorlók egy csoportját, egyiket a sok közül, amely mind rálépett arra az útra, amely a demokratikus Amerikában a szabadság és a boldogulás felé vezet.

Azzal a megközelítéssel szemben, amely a pozitív imázsokra koncentrál, a negatív imázsokat vagy sztereotípiákat kutató törekvés áll, amely szintén módszertani problémákat vet fel. A negatív sztereotípiák tételezése és felismerése rendkívül hasznosnak bizonyult, hiszen segítségükkel lehetővé vált az előítélet strukturális mintáinak kimutatása korábban esetlegesnek hitt jelenségekben. Ám ha vizsgálódásunk kizárólag az imázsokra korlátozódik, akkor az – akár pozitív, akár negatív imázsokról legyen is szó – a karakterológiai megfontolások privilegizálásához és egyfajta esszencializmushoz vezet, mivel az elemző az összetett ábrázolások sokféleségét korlátozott számú sztereotípiára szűkíti le. Az elemző – Farinától²⁴ Gary Colemanig – minden fekete gyermekszereplőben a 'pickaninny'²⁵ figurájára

24 Allen Clayton „Farina” Hoskins. (– a ford.)

25 A 'pickaninny' pidzsin szó (feltehetőleg a portugál 'pequenino'-ra [kicsike] vagy a spanyol 'pequeño niño'-ra [kicsi gyermek])

ismer, minden vonzó fekete színészen egy 'Buck'-ot²⁶ és minden vonzó fekete színésznőben a „fekete szajha” figuráját véli felfedezni. Ezek a redukcionista egyszerűsítések veszélyesek, mert könnyen újratermelik azt a rasszizmust, amelynek a felszámolása érdekében alkalmazzák őket.

A sztereotípiák elemzésekor a kulturális sajátosságokra is tekintettel kell lennünk. Számos észak-amerikai sztereotípiáról kiderült, hogy eltér azoktól a sztereotípiáktól, amelyek egy másik – hasonlóan változatos etnikumú, és szintén jelentős fekete népességgel rendelkező – újvilági társadalomban, Brazíliában alakultak ki. Noha vannak hasonlóságok a két kultúra által kitermelt sztereotip imázsok között – a 'mammy'²⁷ például kétségkívül a 'mae preta' (fekete anya) közeli rokona –, akadnak eltérések is. Emilia Viotti da Costa brazil történész szerint a 'sambo' figurája²⁸ például sem valóságosan, sem mint sztereotípiá nem létezett a brazil gyarmati társadalomban.²⁹ A „tragikus sorsú mulatt nő” motívuma,³⁰ valamint a fekete felmenők letagadásának témája szintén nem meghatározó a brazil kontextusban. Miután Brazília etnikai spektruma nem kétpólusú (fekete vagy fehér), vagyis leírása csak a rasszfogalmak széles skálájával lehetséges, és a brazil társadalom, amely ugyan számos tekintetben elnyomta a feketéket, sosem volt szigorúan szegregált, az észak-amerikai 'tragic mulatto'-nak, aki tudathasadásos állapotban őrlődik két teljesen elkülönült társadalmi valóság között, Brazíliában nem alakult ki pontos megfelelője.

Az észak-amerikai kulturális mintákban gyökerező etnocentrikus látásmód a brazil nézők számára etnikai konnotációkat nem tartalmazó filmbéli alaphelyzetek etnikaivá válását, illetve a rasszokkal kapcsolatos témák introjekcióját vonhatja maga után. Glauber

Rocha *Deus e Diabo na Terra do Solja* [Isten és az ördög a nap földjén; 1964] angolul hibásan a *Black God, White Devil* [Fekete isten, fehér ördög] címet kapta, márpedig ez olyan etnikai kettősséget sugall, amely sem az eredeti címben, sem magában a filmben nem hangsúlyos. Aztán ott a *Macunaíma* (r.: Joaquim Pedro de Andrade; 1969), amelynek humora szintén csak akkor érthető, ha a néző tisztában van a brazil kulturális kódokkal. Megegett például, hogy az észak-amerikai közönség rasszizmussal vádolta azt a két jelenetet, amelyben a főhős *kifehéredik*, holott itt valójában Brazília vélt „etnikai demokráciájának” keserű kritikájáról van szó.

A módszertani alaposág megköveteli, hogy figyelmet szenteljünk azoknak a *mediációknak* is, amelyek közvetítenek „valóság” és reprezentáció között. Szem előtt kell tartanunk a narratív struktúra és a műfaji konvenciók kérdését, és sokkal inkább a filmstílusra kell rákérdeznünk, semmint hogy a reprezentáció hibátlanságát vagy az eredeti, „valós” modellhez, illetve prototípushoz való hűséget kutatnánk. Tudnunk kell, hogy ha egy műfaj jellegzetességeit egy másik műfajon kérjük számon, elemzésünk könnyen félresiklik. Alapvetően hibás lenne például pozitív imázsok után kutatni a *Macunaímában*, hiszen egy olyan karneváli műfajhoz tartozik, amelyből Mihail Bahtyin „groteszk realizmusa” árad. Lekerekített, háromdimenziós jelleme helyett jóformán csak egysíkú, elnagyolt figurák vannak a filmben, a groteszk jelleg pedig igazságosan oszlik meg a rasszok között – a két legképtelenebb figura mégis a fehér gyáros, aki kannibál, és hátborzongató hitvese. A satirikus vagy parodisztikus filmekre is igaz, hogy kevesebb gondot fordítanak a pozitív imázsteremtésre, mint arra, hogy provokálják az irántuk sztereotip elvárásokat tápláló közönséget. A

vezethető vissza), és azokra a tágira nyílt szemű, maszatos képű fekete gyerekekre utal, akik az amerikai némafilm kedvelt „képelemei” voltak. (– a ford.)

26 A durva, animális fekete férfi szinonimája, aki maga a megtestesült „nyers erő”. (– a ford.)

27 A testes, kedélyes rabszolganő (általában szakácsnő) figurája. (– a ford.)

28 A 'sambo' örökké infantilis figurájának rasszista sztereotípiája Helen Bannerman mesekönyve, a *The Story of Little Black Sambo* (1898) nyomán ment át a köztudatba. (– a ford.)

29 Lásd da Costa, Emilia Viotti: *Slave Images and Realities*. In: *Comparative Perspectives on Slavery in New World Plantation Societies*. New York: New York Academy of Sciences, 1977.

30 Aki egy fehér rabszolgatartó és egy fekete rabszolganő gyönyörű gyermeke. (– a ford.)

Blazing Saddles ([Fényes nyergék]; r.: Mel Brooks; 1974) egy sor faji előítéletet pellengérré állít, és gúnyt űz a közönség előzetes elvárásaiból, amikor a fehérekkel énekelteni el az *Old Man Rivert*, miközben a feketék az *I Get No Kick from Champagne*-t³¹ dalolják.

Politikai pozicionálás

A film mint kifejezőeszköz természetéből adódik a néző pozicionálása. Tom Engelhardt rámutatott, hogy a fehér ember és az indiánok paradigmatisms összecsapásai a westernben jellemzően a bekerítés mozzanataival dolgoznak. Az indiánokhoz fűződő attitűd exterioritáson alapul. Figyelmünk és együttérzésünk a megtámadott vonatra vagy erődre irányul; innen törnek ki a rokonszenves fehérek, hogy összecsapjanak az ismeretlen támadókkal, akiket érthetetlen szokásaikon túl felfoghatatlan rosszindulat jellemez. „A néző lényegében egy ismétlőfegyver mögé kényszerül, és ebből a pozícióból, a fegyver irányzékán át nézi végig a vadnyugati kolonializmus és imperializmus képes történetét.”³² A nézőpontok konvenciói folytán a néző egyszerűen képtelen az indiánokkal azonosulni. Önkéntelenül is a kolonialista nézőpont rabjává válik.

Ebből a hagyományból táplálkozik a *The Wild Geese* ([Vadlibák]; r.: Andrew McLaglen; 1978), amely az indiánellenes westernek konvencióit Afrikára terjeszti ki. Az Afrikában szolgáló fehér zsoldosokat a filmvásznon olyan népszerű hősei alakítják, mint Richard Burton, Richard Harris és Roger Moore. A zsoldosok szerepét a film annyira felmagasztalja, hogy szükség-szerűen elnyerik együttérzésünket. Ebben az alakulat-

ban még a brit társadalom söpredékéből verbuválódott hazárdjátékosok és megalkuvók is szimpatikusnak, vidámnak és szellemesnek tűnnek. A film azt sugallja, hogy az afrikaiak tömeges legyilkolása szorosra fűzi köztük a bajtársi szálakat, és előcsalogatja a csapat tagjaiból a bennük lakó emberséget. Az egész filmet áthatja az az elképzelés, hogy Európának éppúgy joga van meghatározni Afrika politikai jövőjét, ahogy az amerikai fehérek is jogosan bitorolták el az indiánok földjét a westernben.³³

A *The Wild Geese* a bekerítés mozzanatát az afrikai feketék ellen veti be: a néző a zsoldosserg gépfegyverei mögül figyel, hogyan hullanak el százával az őslakosok. Az *algéri csata* (*La battaglia di Algeri*; r.: Gillo Pontecorvo; 1966) egyik legfontosabb újítása ellenben éppen az, hogy visszajára fordítja a bekerítés mozzanátát, és a gyarmatosítók helyett a leigázottak érdekében aknázza ki a film identifikációs mechanizmusait. A filmtörténetben az algériaiakat hagyományosan úgy ábrázolták, mint titokzatos figurákat, akik jobb esetben látványosan visszamaradtak, máskülönben ellenségesek és veszélyesek. Az *algéri csata* tiszteletben tartja emberi méltóságukat; ahelyett hogy manipulálható tárgykákká fokozná le, beszélő lényekként, közelképekben mutatja be őket. Noha a film egyszer sem figurázza ki a franciákat, leleplezi a kolonializmus elnyomó logikáját, és következetesen azon dolgozik, hogy rokonszenvet ébresszen bennünk az algériaiak iránt. Az ő szemükkel látjuk, amint egy halálraítelt sorstársukat a vesztőhelyre viszik, illetve a fellegvár *belsejéből* észleljük a francia csapatok és helikopterek manőverét. Ez esetben az elnyomottak azok, akiket bekerítenek, és akikkel azonosulunk.

31 Egy Cole Porter-szerzemény kezdete. (– a ford.)

32 Tom Engelhardt: *Ambush at Kamakazi Pass*.

33 A *The Wild Geese* rasszista hierarchiájában a fehér férfiak állnak a csúcson, a nők komikusan mellőzhetőek, és a feketék vannak legalul. A film mégis álcázza rasszizmusát. Ennek érdekében két olyan elemmel is kiegészíti a cselekményt, amely pozitív imázsokat tartalmaz. Egyrészt öniszólásképp bevesz egy jelzésszerű fekete férfit (ő lenne a pozitív imázs) a zsoldos seregbe (az elkövetők 'integráló gesztusa' megszépíti a népiást), másrészt az egész hadműveletet a „lehető legjobb” fekete vezető nevében végezteti el. Csakhogy Afrika „legjobb” vezetője egy beteg, magatehetetlen, haldokló „jó néger”, akit szó szerint a fehéreknek kell elvinniük a vállukon. Ebben a bizarr, hetvenes évekbeli fehér mentőakcióban a fekete vezető ugyanazt a mondókát fújja, amit Sidney Poitier az ötvenes években: a rasszok közötti egyetértésért esedezik. A feketéknek meg kell bocsátaniuk a fehéreknek a múltért, a fehéreknek pedig meg kell bocsátaniuk a feketéknek a jelenért. Az aforizma hazug szimmetriája felülírja a kolonializmus évszázados történetét.



Az algíri csata

A film egy jelenete kimondottan hatékonyan veszi fel a küzdelmet az identifikáció hagyományos mintáival. Három algériai nő európainak öltözik azzal a céllal, hogy átjusson a francia ellenőrzési pontokon, és bombákat rejtsen el az európai szektorban. A filmkészítők őszintesége, amellyel megmutatják, hogy az FLN (Nemzeti Felszabadítási Front) terrortámadásokat intézett civilek ellen, sok kritikusra nagy hatással volt, akik „tárgyilagosságáért” dicsérték ezt a jelenetet. (A tárgyilagosság szinte mindig a gyarmatosítottak ellen dolgozik, állapítja meg Fanon.) De annál a ténynél, hogy *Az algíri csata* bemutat egy ilyen támadást, sokkal fontosabb, hogy *hogyan* mutatja be azt; a diegézis jelöltje (a terrortámadás) kevésbé lényeges, mint a megszólítás módja és a néző pozicionálása. A film eléri, hogy – ha nem is politikai egyetértésből, de a mozgóképi identifikáció mechanizmusai révén – drukkoljunk a nőknek, hogy sikerrel teljesítsék küldetésüket. Emellett szólnak a képarányok (közelképek individualizálják a nőket), a képen kívüli hangok (mintha a nők fülével hallanánk a szexista megjegyzéseket) és a beállítás–ellenbeállítás-párok. Mire a nők elhelyezik a bombákat a helyszínen, azonosulásunk olyan tökéletes, hogy azok a közeli beállítások sem tudnak elbizonytalanítani bennünket, amelyek megmutatják a robbanás lehetséges áldozatait. A három nő egyikének közelije a kávéház francia vendégeit ábrázoló közellikkel váltakozik. A nézésirányokból úgy tűnik, hogy a nő a vendégeket figyeli – mintha a detonáció tragikus következményeit latolgatná. Talán kegyetlennek tartjuk, amiért ártatlan emberek életét akarja kioltani, de

fogyjai vagyunk nézőpontjának, és csodáljuk bátorságáért, amellyel képes végrehajtani küldetését, amelyről a film az előzőekben azt sugallta, hogy veszélyes és nemes.

A jelenetben más olyan narratív és filmes stratégiákra is felfigyelhetünk, amelyek arra szolgálnak, hogy megnyerjék támogatásunkat a három nő számára. A jelenet narratívában elfoglalt helye azt sugallja, hogy a nők cselekedete annak az ígéretnek a beteljesülése, amelyet az FLN tett az előző jelenetben arra, hogy megbosszulja a franciáknak a fellegvár elleni terrortámadását. Minden arra utal, hogy a robbantásban nem csupán egy fanatikus kisebbség akarata, hanem egy egész nép haragja jut érvényre. Az akció tehát nem az egyén érzelmi kitöréseként, hanem átgondolt politikai vállalkozásként jelenik meg, amelyet egy szervezett csoport vonakodva hajt végre. A jelenet következetesen kikezdi azt az imázst, amely az emberi életet nem tisztelő, fanatikus terroristák csoportjaként tünteti fel az antikolonialista gerillákat. A nyugati médiával ellentétben, amely a „terror” fogalmát általában megszorító értelemben, csak a fennálló rend elleni erőszakra alkalmazza (az állami elnyomás vagy a kormány által elrendelt légitámadások ebbe nem tartoznak bele), *Az algíri csata* az antikolonialista terrort a kolonialista erőszakra adott válaszreakcióként mutatja be. Működésbe lép a szintagmatikai struktúra politikai dimenziója: míg az első világháborús médiában a gyarmati elnyomást a „baloldali felforgatók” ténykedése váltja ki, *Az algíri csata* megfordítja a sorrendet. A film egészét tekintve kijelenthetjük, hogy

Pontecorvo annak érdekében használja *ki* a médiatudósításokban alkalmazott technikákat – a kézikamerát, a teleobjektíveket és a gyakori variót –, hogy egy olyan politikai nézőpontot tolmácsoljon, amellyel ritkán találkozunk az uralkodó társadalmi rend ellenőrzése alatt álló médiában.

A rendezés a tükör előtt öltöző nő klasszikus filmes *topos*jának szexizmus- és kolonializmus-ellenes változatát teremti meg. Miközben a nők leveszik fátylukat, levágják a hajukat, és kisminkelik magukat, hogy európainak nézzenek ki, a világitás elszánt, méltóságteljes arcukra koncentrálnak. A tükör itt nem a hiúság eszköze, hanem forradalmi instrumentum. A nők szemérmesen nézik benne magukat, mint akik olyan új identitást öltenek magukra, amely nem túl kellemes számukra. Feladatukat fegyelmetten hajtják végre, és semmilyen jelét nem adják annak, hogy gyűlöletet éreznének leendő áldozataikkal szemben.

A film a három nő közreműködésével lezajló dráma tágabb társadalmi összefüggéseire is rávilágít. A gyarmati világ két tökéletesen elkülönült részből áll, állítja Fanon: „A gyarmatokon a gyarmatosított komoly és intézményes tárgyalófele, a gyarmatos és az elnyomó rendszer szövegíróje a csendőr és a katonáé.”³⁴ A háttér – a mélységélességnek köszönhetően – arról árulkodik, hogy a franciák katonai megszállás révén szilárdították meg rendszerüket. A franciák egyenruhát viselnek, az algériaiak civilben vannak. A fellegrár az algériaiak menedéke, a franciák számára csak egy előretolt bástya a végeken. A szögesdrót és az ellenőrzési pontok emlékeztetnek bennünket más megszállókra, s ezáltal rokonszenv ébred bennünk azok iránt, akik idegen elnyomójuk ellen harcolnak. A proairetikus „cselekvési kódokból”³⁵ kiolvasható, hogy a katonák rasszista megvetéssel és gyanakvással viszonyulnak az algériaiakhoz, míg az európaiakat barátságos *bonjour*ral üdvözlik. A három nőt franciának és kacérnak nézik, holott azok valójában

algériaiak és forradalmárok. A katonákat szexizmusuk meggátolja abban, hogy a másik nem képviselőiben a potenciális forradalmárt lássák. Az elnyomás negatív dialektikájában a szolga (a leigázott, a fekete, a nő) jobban ismeri a gazda észjárását, mint a gazda a szolgálát.

A film a nyugati ember nem nyugatiakkal kapcsolatos attitűdjeit is kifogatja. Haszibát először tradicionális arab öltözékben látjuk, arcát fátyol takarja. Így azokra az arab nőkre emlékeztet, akik más filmekben az egzotikum jelei. De a jelenet előrehaladtával egyre közelebb kerülünk a három nőhöz, még hozzá paradox módon pont aközben, hogy megszabadulnak lepleiktől, fátyluktól és hajuktól. Európaiakká alakulnak, akikkel a közönség hagyományosan könnyebben tud azonosulni egy filmben. Párhuzamosan rádöbbenünk, hogy mennyire abszurd az a rendszer, amelyben az embereknek csak akkor jár tisztelet, ha úgy néznek ki és úgy viselkednek, mint az európaiak. A francia kolonializmus „asszimilációs” mítosza, miszerint a válogatott algériaiakból első osztályú francia állampolgárok lesznek, ezzel lelepleződik. A film azt sugallja, hogy az algériaiak asszimilálódhatnak ugyan, de csak azon az áron, ha minden olyan vonásuktól megszabadulnak, ami jellegzetesen algériai – a vallásuktól, az öltözködésüktől, a nyelvüktől.³⁶

Míg *Az algíri csata* olyan csoport nevében aknázza ki a konvencionális identifikációs mechanizmusokat, amelyik hagyományosan nélkülözötte azokat, más filmek ironikusabb hangon kritizálják a kolonializmust és a kolonialista nézőpont konvencióit.³⁷ A *Petit à Petit* (rendezte Jean Rouch; 1969) megfordítja azt a hierarchiát, amely gyakran kiindulópontjául szolgált a kolonializmus akadémiai sarjadékának tekinthető diszciplína, az antropológia művelőinek. A film afrikai főhőse, Damouré azért keresi fel a párizsiak néven ismert furcsa törzset, hogy kifaggassa őket népszokásaikról, vagyis hogy „antropológiát űzzön”. Európa,

34 Frantz: *The Wretched of the Earth*. p. 38. [Magyarul: *Frantz: A föld rabjai*. p. 55.]

35 A proairetikus kód a narratológiában Roland Barthes által bevezetett öt nagy kód egyike, mely a viselkedésmódokra, cselekvésekre és azok befogadói feldolgozására vonatkozik. [Részletes tárgyalása magyar nyelven: Barthes, Roland: *S/Z*. Budapest: Osiris, 1997. (– a szerk.)]

36 A film részletesebb elemzéséhez lásd Mellen, Joan: *Filmguide to The Battle of Algiers*. Bloomington: Indiana University Press, 1973; továbbá Stam, Robert: *The Battle of Algiers: Three Women, Three Bombs*. Macmillan Films Study Extract, 1975.

37 Egyes elemzők politikai melodrájának, huszadrangú hollywoodi fércműnek titulálták *Az algíri csatát*. Az *efféle gondolatmenet*

amely rendszerint az antropológiai nézőpont birtokosa, itt ki van téve a másik kíváncsi pillantásának. A *Como Era Gostoso o Meu Francês* ([*Én ízletes kis franciám*]; r.: Nelson Pereira dos Santos; 1971) Montaigne-t aktualizálja, amikor rokonszenvet ébreszt bennünk a kannibál tupinamba indiánok iránt.³⁸ A film úgy ironizál azzal a hagyománnyal, amelyik az európai hősökkel azonosul, hogy a kamerát eleinte az amerikai partron állítja fel. Innen nézve persze sokkal inkább az amerikaiak fedezik fel az európaiakat, mint az európaiak az amerikaiakat. A film utolsó beállításában aztán szemtanúi leszünk, amint egy francia férfi tupinamba szeretője vacsorája lesz. A nő a kulináris élvezeten túl semmilyen érzelmet nem mutat a férfi iránt, akinek sorsa immár minket is hidegen hagy, hiszen a gyarmatosítóval való „természetes” identifikációnk ekkorra tökéletesen felbomlott.

A nézőpont kérdése tehát lényegbevágó, de sokkal összetettebb annál, mint amilyennek elsőre látszik. Attól még, hogy Hitchcock megmutatta, mit lát női főhőse a *Marnie*-ban (1964), a film nem lépett túl a patriarchális és infantilizáló diskurzuson. Hasonlóképp az antikolonialista látásmódhoz is kevés, ha a kamera az elnyomottak nézőpontját is megörökíti. A szélsőségesen rasszista *Amerika hőskorában* Gusnak, a szexuálisan agresszív fekete férfinak nem egy szubjektívjét látjuk, amint a kicsi Florát csodálja. Ebben az esetben azt mondhatjuk, hogy a rasszizmus a montázs kódjából a jellemábrázolás kódjába tevődik át, amelyet olyan projekciók befolyásolnak, mint – Gus esetében – a fehérek feketékre kivetített szexuális paranoiája, vagy – Flora esetében – a (feltehetőleg hatalomvágygal kiegészülő) patriarchális lovagiasság. A *Joao Negrinho* (r.:

Oswaldo Censoni; 1954) című brazil film elejétől a végéig a központi szereplő, egy néhai rabszolga nézőpontja köré épül. A film – hogy maradéktalanul megnyerje az idős Joao számára az együttérzésünket – kétségtelenül mindent az ő szemszögéből mutat. Csak-hogy végül valójában azt a paternalista víziót sikerül ezzel szimpatikussá tennie, amelyben a „jó” feketék rábízák sorsukat a jó szándékú fehérekre.

Kódok és ellenstratégiák

Ha még körültekintőbben akarunk eljárni a jellemek státusának elemzése, vagyis annak a kérdésnek a tisztázása során, hogy beszélő szubjektumokkal vagy leírt objektumokkal van-e dolgunk, a mozgóképi és a mozgóképen kívüli kódokra, és azoknak a textuális rendszeren belüli összefonódására is oda kell figyelnünk. Vagyis éppúgy szemügyre kell vennünk azokat a dolgokat, amelyek által a film megszólal – a kompozíciót, a beállításokat, a képarányokat, a képen belüli és a képen kívüli hangot, a zenét –, mint a cselekmény és a jellemek ügyét. Azoknak a beállításoknak a hossza és képarányai, amelyekben egy filmbeli szereplő megjelenik, bonyolult összefüggésben áll azzal, hogy mekkora tisztelet övezi az adott figurát, és hogy mennyi szimpátiát, megértést és azonosulást képes a közönségből kiváltani. Fontos, hogy mely szereplők jelennek meg közeliben, és melyek maradnak a háttérben; van-e a szereplőnek tekintete és vannak-e cselekedetei, vagy csupán elszenvedí mások tekintetét és cselekedeteit; kivel képes a közönség bensőséges kapcsolatot kialakítani; van-e a filmben képen kívüli kommentár

hibája, hogy 1) történetetlen (a filmet 1966 kontextusában kell elhelyeznünk), 2) politikailag nemkívánatos eredményhez vezet (a baloldal megfosztja magát az antikolonialista érvelés hathatós eszközétől), és 3) etnocentrikus (egyfajta baloldali kolonializmusra szolgáltat példát). Míg a jobboldal azt várja el minden a harmadik világ mellett állást foglaló filmtől, hogy magas gyártási minőséget képviseljen, és szórakoztató legyen, egy bizonyos baloldali elképzelés szerint minden ilyen filmnek dekonstruktívna és önreflexívnek kell lennie, és a marxizmusnak azt a változatát kell képviselnie, amelyet ezek a bizonyos „első világbeli” kritikusok a legszimpatikusabbnak tartanak.

38 Montaigne a *Des Cannibales* című esszéjében ironikus módon olyan interjúkat nyomán írta, amelyeket Európában épp akkor bemutatott braziliai indiánokkal folytatott. Az indiánok ekkor állítólag három kérdést szegeztek neki, amelyek közül ő csak kettőre emlékezett: 1) Miért van az, hogy egyesek gazdagok, mások meg szegények? és 2) Miért imádnak az európaiak olyan királyokat, akik nem magasabbak a többiekénél? Bő háromszáz évvel később Lévi-Strauss arról számolt be, hogy a braziliai indiánok ugyanezeket a kérdéseket tették föl neki.

vagy párbeszéd, és az hogyan viszonyul a képekhez. A *La Noire de...* ([Fekete lány]; r.: Ousmane Sembene; 1966) például arra használja fel a képen kívüli párbeszédet, hogy közelebb hozza hozzánk a címszereplő szenegáli lányt, aki Franciaországban dolgozik. Miközben azt látjuk, ahogy a konyhában szorgoskodik, a beszűrődő hangokból kivesszük, hogy megbízói épp „lustaságáról” beszélgetnek. A beszéd-foszlányok valótlanságát nemcsak a látvány támasztja alá (valójában a lány az egyetlen, aki dolgozik), hanem az is, hogy a képen kívüli párbeszéd alatt többször látjuk a lány arcának közelijét. Ilyenkor mintha az ő fülével hallanánk a megjegyzéseket.

A realista igénnyel készült játékfilmek elemzése során indokolt, hogy előtérbe helyezzük az azonosulás problémáját. Ám ez a megközelítés nem számol kellően az olyan filmekkel, amelyek – ha kevésbé meggyőző módon is – szintén figyelmet szentelnek a leigázottak és elnyomottak nézőpontjának. Az ilyen filmek a kérdést szigorú távolságtartással kezelik. A *Der Leone Have Sept Cabeças* ([Az oroszlánnak hét feje van]; r.: Glauber Rocha; 1970), lehetetlenné teszi, hogy bármelyik szereplőjével azonosuljunk. A nézők kulturális értelemben vett pozicionálását már a cím is megnehezíti, amelyben az Afrikát gyarmatosító népek közül ötnak a nyelve keveredik. A film lényegében egy „trikontinentális” brechti mese, amely emblematisz figurákat vonultat fel a gyarmatosítók és a gyarmatosítottak harmadik világbeli inkarnációinak sorából. Zumbi, aki nevét a szökött rabszolgákból alakult brazil köztársaságnak, Palmaresnak az alapítójáról kapta, az Afrikában és a fekete diaszpórában dúló forradalom jelképe. Samba az afrikai kultúra erejét testesíti meg. Xobu pedig a kolonializmust kiszolgáló korrupt feketék karikatúrája. A film nem adja meg az elnyomottakkal való identifikáció lehetőségét, de ezért hiba volna elítélni. Az ugyanis azt jelentené, hogy a narratív, filmes és kulturális kódok kifejeződésének tág tartománya helyett egyetlen – a montázs egyik sajátos alkódjának meglétét vizsgáló – kérdésre korlátozzuk figyelmünket.

A film zenéje is döntő szerepet játszhat a politikai nézőpont kialakításában és a néző kulturális pozicionálásában. A filmzene érzelmi dimenzióval bír: képes befolyásolni együttérzésünket, előcsalni könnyeinket és félelmet ébreszteni a lelkünkben. A *The Wild Geese* zenéje, amely Roy Budd szerzeménye, következetesen a zsoldosokért szól: harciasan és hősiesen hömpölyög, amikor támadásba lendülnek, és érzelmesre vált, amikor előntik őket az érzelmek. A filmben egy Borogyindallam („Hisz ő az én szerelmem!”) is felcsendül: ez emeli ki az egyik elesett harcos dicsőségét. A poliritmikus afrikai zene sok klasszikus hollywoodi filmben a környező barbarizmus akusztikai jelölője lett, utalás arra a fenyegető légkörre, amelyet „a bennszülöttek nyughatatlanok” szlogenje is sugall. A *Der Leone Have Sept Cabeças* ellenben tisztelettel, zeneként alkalmazza a poliritmikus zenét, míg a kolonializmust kiszolgáló „bábokhoz” a Marseillaise-t társítja. A *Fekete-fehér színesben* (*Noirs et blancs en couleur*; r.: Jean-Jacques Annaud; 1976) című filmben a zene szatirikus funkciót lát el. Az elnyomókat hordozó afrikaiak anyanyelvükön énekelnek, és szatirikus dalaikban elnyomóikat gúnyolják („Gazdám olyan kövér, hogy majd összeroppanok... Az enyém bizony rusnya...”).

Számos tudatosan antikolonialista filmnél megfigyelhető, hogy textuális szinten egyetlen fejlődést mutat, vagyis egyes kódok tekintetében politikailag progresszív, míg mások tekintetében regresszív marad. A neokolonializmus ellen didaktikus kirohanást intéző *Queimada* ([Égi!]; r.: Gillo Pontecorvo; 1970) például részben érvényteleníti az üzenetét azzal, hogy erősen európaizodott kórusműveket plántál harmadik világbeli helyszíneire.³⁹ A *Compasso de Espera* (r.: Antunes Filho; 1973) a rasszizmus brazil változata ellen lép fel, csak hogy a feketéket rehabilitáló álláspontot kikezdi a filmzene, amely Erik Satie és a Blood Sweat and Tears együttes munkáit ötvözi, és tudomást sem vesz a gazdag afrobrasil zenei hagyományról. A *Terra em Transe* ([A föld transzban]; r.: Glauber Rocha; 1967) zenéje viszont ellenkező hatást kelt. A Brazília fehér politikai elitjét bemutató filmben az afrobrasil zene folyamatosan arra a

39 A film készítői azt a hibát is elkövezték, hogy a gyarmatosító szerepét a fejlett világ egyik legkarizmatikusabb színészére (Marlon Brando) osztották, míg a gyarmatosított szerepére egy földművesből lett amatőr színészt (Evaristo Marques) kérték fel. Ezzel végzetes mértékben felfokozták a gyarmatosítók iránti érdeklődést, illetve szimpátiát.



A Drakula spanyol nyelvű
verziója, 1931
(Carlos Villarias)

fekeete és mulatt többségre emlékeztet, amelyik a filmben nem jelenik meg, és amelyet az elitben senki nem képvisel. Talán a brazil társadalom etnikai értelemben vett „polifóniája” az oka annak, hogy a brazil filmek bővelkednek a kódok közötti ellentmondásokban, és olykor a kódok valóságos harcához vezetnek a filmzenében. *O Pagador de Promessas* ([*A fogadalom*]; r.: Anselmo Duarte; 1962) kulturális konfliktus érzetét kelti, amikor egy afrobrasil hangszer, a *berimbau* és a katolikus templom harangjainak hangját ütökteti. *A Tenda dos Milagres* ([*Csodabazár*]; r.: Nelson Pereira dos Santos; 1976) a szambát operával ellenpontosza, ezzel arra a nagyobb ellentétre utal, amely Bahia fehér elitje és a leigázott meszticek között feszül.

Eltévelyedő olvasatok

A közönség kulturális tudata, amely a film textusán kívül keletkezik, és – a rasszal, a társadalmi osztállyal, a nemmel kapcsolatos – társadalmi vonatkozásokkal bír, óhatatlanul befolyásolja a filmélményt. Számolnunk kell tehát olyan eltévelyedő olvasatokkal, amelyek nem fedik a diskurzust. A játékfilm „meggyő-

zőgép”, vagyis arra szolgál, hogy meghatározott hatást és érzelmeket keltsen a nézőben. Mégsincs mindenható játékfilm: más-más közönség másképp értelmezheti az adott filmet. Megesett, hogy azokat a hollywoodi alkotásokat, amelyek – tájékozatlanságból – hibás képet festettek a latin-amerikaiakról, kinevették a latin-amerikai mozikban. Így járt a *Dracula* spanyol nyelvű változata is, amely párhuzamosan készült az 1931-es Lugosi Béla-filmmel. A film a kubai, az argentin, a chilei, a mexikói és a hispániai spanyol olyan nyelvi egyvelegét alkotta meg, amely zavarba ejtette és megnevettette a latin-amerikai közönséget.

Előfordul, hogy egy adott közönség tudása vagy tapasztalata ellenszegül a kolonialista reprezentációnak. Az amerikai feketék például sosem tekintettek úgy Stepin Fetchitre, mint rasszuk egészének hű reprezentációjára. A *(One Potato, Two Potato* ([*Egy krumpli, két krumpli*]; r.: Larry Peerce; 1964) az elbeszélés szintjén hoz jó példát arra, milyen az, amikor az elnyomás tapasztalata megváltoztatja a nézői olvasatot. A film egy fekete férfi és egy fehér nő házasságáról szól. A férj – egy sor rasszista indíttatású inzultuson felbőszülve – elmegy az autósmoziba, hogy megnézzen egy westernnt. Haragját kivetítve, üvöltve

életi az indiánokat, akiket társainak érez mind a szenvedésben, mind a fehérek iránti gyűlöletben. Az az olvasat, amelyet a szereplő a filmbeli film kapcsán megalkot, ellene fordul a kolonialista diskurzusnak.

Az elhajló olvasat teljesen ellentétes irányt is vehet. Megesik, hogy egy rasszizmusellenes film az etnocentrikus előítéletekkel rendelkező kritikus, illetve értelmező közösség olvasatában rasszistává válik. A *Hímnem, nőnem* (*Masculin, féminin*; r.: Jean-Luc Godard; 1966) egyik jelenetében, amely *A hollandus* (*The Dutchman*) című LeRoi Jones-darabot idézi, egy szőke nőt látunk a metróban két fekete férfi kíséretében. A jelenet végén a nő kezét látjuk a pisztollyal, majd rögtön utána lövést hallunk, és megjelenik a következő felirat: „Egy nő, egy férfi, vérfürdő – ez minden”. Andrew Sarris kritikájában nem vett tudomást arról a látott és írott tényről, hogy a nő az, aki meghúzza a ravaszt: „... a metróban egy néger nacionalista fallikus dühében elsüti fegyverét” – írta.⁴⁰ Ez az az eset, amikor a kulturális elvárások alakítják a néző érzékelését, aki saját rasszokkal és nemekkel kapcsolatos elvárásait vetíti ki a filmre.⁴¹

Tudatában kell lennünk tehát azoknak a kulturális és ideológiai előfeltevéseknek, amelyekkel a néző a filmhez közelít. Tudatosítanunk kell magunkban az intézményesült elvárásokat, azt a mentális mechanizmust, amely az egyén személyes hozzájárulása a filmiparhoz, és amely eléri, hogy adott módon viszonyuljunk a filmekhez. Ez az apparátus legtöbbször a magas gyártási minőséget képviselő filmek befogadásához szoktatott. De sok harmadik világbeli filmkészítő, ha nem is viszolyog ettől az előképtől, alkalmatlannak

találja azt. Nemcsak azért, mert kételyei vannak a film uralkodó típusával kapcsolatban, hanem mert a harmadik világ – szegényes tőkésével és magas gyártási költségeivel – ilyen filmeket egyszerűen nem engedhet meg magának. Az érintett filmkészítők és kritikusok jellemzően olyan filmtípus mellett érvelnek, amely a harmadik világ aktuális viszonyaiban gyökerezik – a „harmadik film” (Solanas–Gettino), „az éhség esztétikája” (Rocha) és a „tökéletlen film” (Espinosa) is erre a törekvésre utal. A nyugati filmek gyártási minőségét harmadik világbeli filmekben számon kérni nemcsak naiv, de etnocentrikus gondolat is. Hasonlóképpen a harmadik világ alkotóinak felfedezése sem más, mint egy olyan regresszív analitikus modell alkalmazása, amely kimondatlanul is felértékeli a domináns mozt, és csak a harmadik világbeli filmes elit néhány tagjának enged bebocsátást a panteonba.

Ezzel a mozgóképi kolonializmussal és rasszizmussal foglalkozó tanulmánnyal nem az volt a célunk, hogy egyes filmkészítőket vagy kritikusokat a rasszizmus vádjával illessünk, hiszen egy szisztematikusan rasszista társadalomban kevesen mentesülnek a rasszizmus következményei alól. A célunk az volt, hogy kiderítsük, hogyan lehet a rasszista filmképeket és filmhangot dekódolni és dekonstruálni. Hiszen sem a filmszalagnak, sem az emberi elmének nem állandó jellemzője a rasszizmus. Egy olyan folyamatosan változó dialektikus folyamat részét képezi, amelyben távolról sem vagyunk tehetetlenek, és ezt sosem szabad elfelejtenünk.⁴²

Fordította: Buglya Zsófia

40 Andrew Sarris kritikája a *Village Voice*-ban jelent meg (1966. szeptember 29–október 6.), utánpótlása: In: *Masculine, Feminine*. New York: Grove Press, 1969. pp. 275–279.

41 A kubai filmek esetében az etnocentrizmus és a kommunizmusellenesség együttesen torzítja el a nyugati kritikusok érzékelését. Több amerikai kritikus például messzemenően azonosult a *Memorias del Subdesarrollo* ([Az elmaradottság emlékei]; r.: Tomás Gutiérrez Alea; 1968) elidegenedett értelmiségi művész főhősével és annak kiábrándult nézeteivel a kubaikat illetően. A filmet több kritikus a kubai kulturális élet elmaradottságán és a kubai rezsim elnyomó természetén siránkozó szerző lamentációjaként értelmezte. Szószólójuk Andrew Sarris volt, aki azzal kommentálta a *Filmkritikusok Nemzetközi Szövetsége* (FIPRESCI) nevében a filmnek ítelt díjat, hogy az a személyes és nagyon bátor hangnem ragadta meg őket a legjobban, amelyben e szerző a kubai forradalomhoz fűződő aggályaival és vegyes érzelmeivel szembesült. Vagyis azt a kritikát, amelyet a film a főhőssel, illetve a forradalom előtti Kubával szemben megfogalmazott, az érintett kritikusok egyáltalán nem vették figyelembe.

42 Köszönet illeti javaslataikért és éleslátásukért a rasszizmusszeminárium résztvevőit, akik a New York-i Egyetem filmtudományi szakának végzett hallgatói: Pat Keeton, Charles Musser, Richard Porton, Susan Ryan, Ella Shochat és Ed Simmons.