

Donald Bogle

## Fekete kezdetek

### A Tamás bátya kunyhójától az Amerika hőskoráig\*

**K**ezdetben volt Tamás bátya. Egy hajdani mozi-gépész tizenkét percesnél nem hosszabb mozgóképfelvételt készített róla. És az amerikai mozi új dimenzióval bővült.

1903-at írtunk. A gépészből filmrendezővé lett férfi Edwin S. Porter, a tizenkét perces film az *Uncle Tom's Cabin* [Tamás bátya kunyhója] volt. Az új dimenzió pedig maga Tamás bátya lett. Ő volt az amerikai mozi első fekete szereplője. A paradoxon az volt, hogy valójában Tamás egyáltalán nem is volt fekete. Egy névtelen, enyhén túlsúlyos fehér színész játszotta, akinek feketére maszkírozták az arcát. De fehérek alkalmazása fekete szerepekre akkoriban bevett gyakorlatnak számított, olyan hagyománynak, amelyet a színpadról vettek át és tartottak meg a némafilm hajnalán. Mégis megérkezett az első néger szereplő a filmbe, egy olyan időszakban, amikor mozgóképipar gyakorlatilag még nem létezett. A filmnek nem voltak sztárjai, stúdiói vagy hangja. Nem voltak nagy rendezők vagy írók. És még nem alakult ki a hollywoodi közösség.

A tamásbátya debütálását követően egy sor különböző fekete figura jelent meg, olyan fantáziadús elnevezések alatt, mint a bokszos, a tragikus mulatt, a mami, illetve a brutális feka\*\*. Az összes szereplőtípust ugyanazon hatás érdekében használták: a néger kisebbség hangsúlyozásával akartak szórakoztatni. Az amerikai négereken úgy gúnyolódtak, hogy vagy tökfilkóként vagy gyermek lakájlélekként ábrázolták őket. Egyik típussal sem akartak komolyan ártani, bár időnként némelyik megjelenítés nagy károkat okozott. A típusok pusztán újraalkották filmen azokat a

rabszolgáság ideje óta létező fekete sztereotípiákat, amelyek már népszerűvé váltak az amerikai életben és művészetekben. A közízlést kiszolgáló filmek bőséggel merítettek az összes többi populáris művészetből. Ha fekete szereplőkkel foglalkoztak, egyszerűen feldolgozták, és gyakran tovább ferdítették a régi sztereotípiákat.

Kezdetben, amikor minden fekete szereplőt elmaszkírozott fehér játszott, és a régi, jól ismert szereplőtípusokból éltek a színészek, a fehér színész kiválasztott egy skatulyát, és az alapján formálta meg a szögletes, mereven behatárolt szerepet. Később, amikor már igazi fekete színészek játszották a szerepeket, és ők találták magukat beskatulyázva, a történet megváltozott: immár arról szólt, hogy miként szállnak harcba a színészek a típusokkal a gazdag, ösztönző, sokszínű figurák megformálásáért. A tamásbátyát, a bokszost, a tragikus mulattot, a mami és a brutális feka Bill „Bojangles” Robinson, Stepin Fetchit, Nina Mae McKinney, Hattie McDaniel és Walter Long keltette életre (utóbbi valójában fehér színész volt, ő játszotta az egyik fekete gonosztevé az *Amerika hőskorában* [*Birth of a Nation*]). Később olyan előadók „modernizálták” ezeket, mint Sidney Poitier, Sammy Davis Jr., Dorothy Dandridge, Ethel Waters és Jim Brown. Még később Richard Pryor, Eddie Murphy, Lonette McKee, Whoopi Goldberg és Danny Glover küzdöttek azzal, hogy kifordítsák a régi sztereotípiákat. Gyakran úgy tűnhetett, mintha a színész kézjegye abból állna, hogy egyéni színt ad a mitikus típusnak vagy túlnő rajta. Egyes színészek számára a típusok halálosnak bizonyultak, másokat nem befolyásoltak. De akárhogy

\* A fordítás alapja: Bogle, Donald: Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretative History of Blacks in American Films. New York: Continuum, 1992. Ch. 1.: Black Beginnings: from Uncle Tom's Cabin to The Birth of a Nation. pp. 3–18.

\*\* A szövegben használt eredeti megnevezések a mai angol nyelvhasználatban tabunak minősülnek. A magyar nyelv sem rendelkezik az angolnak pontosan megfelelő szókészlettel a fekete sztereotípiák leírására. Az érzékletesség érdekében a cikk magyar változata a következő fordulatokat használja: tom – tamásbátya; coon – bokszos; mulatto – mulatt; mammy – mami; brutal black buck – brutális feka; pickaninny – kormos kölyök; uncle remus – rémuszbácsi; black brute – fekete barom; black buck – feka fickó (– a ford.).

is próbálták a színészek feledni a beskatulyázást, az ismerős típusok szinte mindig jelen voltak az amerikai filmekben. A mozi korai időszaka nem azért marad fontos, mert nagy fekete alakítások voltak benne – ilyenek nem voltak –, hanem azért, mert ekkor jelent meg a következő félszáz esztendő fekete figuráit meghatározó öt alaptípus – az öt skatulya.

## A tamásbátya

Porter tamásbátyája volt az első a társadalmilag elfogadható jónéger figurák hosszú sorában. Ez a figura minden üldöztetés, zaklatás, vadászás, korbácsolás, rabszolgaság és sértegetés közepette is megőrzi a hitét, sohase fordul a fehér uraságok ellen, hanem szívélyes, alázatos, sztoikus, nagylelkű, önzetlen és „ó de nagyon kedves” marad. Ily módon megkedvelteti magát a fehér közönséggel, és egyfajta hős válik belőle.

Két korai tamásbátya alak a *Confederate Spy* ([A déliek kéme] 1910 körül) és a *For Massa's Sake* ([Massa kedvéért] 1911) című rövidfilmekben bukkant fel. Az elsőben a drága öreg Daniel bácsi a déliek néger kéme. Egy északi kivégzőosztag előtt hal meg, de elégedett, boldog, hogy „megtette az úr kedvéért és a kis úrfiért”. A *For Massa's Sake*-ben egy felszabadított rabszolga annyira kötődik korábbi urához, hogy inkább újra eladja magát rabszolgának, csak hogy átsegítse urát a pénzügyi nehézségeken.

A némafilm korszakában többször feldolgozták Harriet Beecher Stowe regényét is, amelyben ismét csak a jó keresztény rabszolga története adta a melodráma alapanyagát. Az első, 1909-es és 1913-as feldolgozások alig tértek el egymástól a stílus vagy a megközelítési mód szempontjából. De a negyedik változat, amelyet William Robert Daly rendezett 1914-ben, kitért a sorból, és újat hozott a tamásbátya-hagyományba azáltal, hogy a néger színpadi színészre, Sam Lucasra bízta a főszerepet. Lucas lett az első fekete férfi, aki főszerepet játszott egy filmben. Később, amikor a Universal Pictures 1927-ben elkészítette az *Uncle Tom's Cabin* új változatát, a jóképű néger színészt, James B. Lowe-t szerződtették a címszerepre. A Universal filmjét Harry Pollard rendezte. Tizenkét évvel korábban Pollard már forgatott egy filmet Stowe klasszikusából, de akkor a keresztény rabszolgát



Forró éjszakában (Sidney Poitier)

feketére maszkírozott fehér színész játszotta. Az új vállalkozáshoz azonban a néger Lowe-t választották, összhangban a korszak „realista” követelményeivel. Az önön liberalizmusát ünneplő Universal sajtóközleményt adott ki jó színes bőrrű sztárjáról: „James B. Lowe történelmet írt. Olyan történelmet, amely jó fényt vet a néger fajra, nemcsak azért, mert új szemzőgből láttatja »Tamásbátya« figuráját, hanem azért is, mert Lowe példás magaviseletet tanúsított a Universal vállalatnál. A Universal stúdióban úgy tekintenek Lowe-ra, mint élő fekete istenre... Mindazon rendezők, kritikusok, művészek és színészek közül, akik látták James Lowe-t munka közben a stúdióban, nem akad egy sem, aki ne mondaná, hogy ő a legalkalmasabb ember »Tamás« szerepére. A vallásosak azt mondják, égi hatalom hozta őt a Universalhoz, és mindenki a legnagyobbjövőt és a világhírnevet jósolja James B. Lowe-nak.”

Bár az „égi hatalom” talán tényleg a színész Lowe-val volt, a szerep megformálására kevés hatása volt. Tamás továbbra is derűs kormosképűként jelent meg, aki új színt kapott, de új érzelmeket nem. Azért Lowe mellett szól, hogy a tamásbátyáskodást olyan lebilin-



**Tamás bátya kunyhója, 1910**

cselő hatásossággal végezte, hogy Angliába küldték a filmet népszerűsítő turné részeként. Így ő lett az első fekete színész, akit a stúdiója reklámcélokra használt. A filmben jelent meg elsőként a hatalmas keresztelési jelenet is, amely később nagyon népszerűvé vált Hollywoodban. Érdekes módon 1958-ban a *Tamás bátya kunyhójának* ezen változatát, noha némafilm volt, felújították, és Raymond Massey bevezetőjével látták el. Mivel pont akkor mutatták be, amikor Délen megkezdődtek az ülsztrájkok, sokan eltöprengtek azon, vajon a Universal Studios nem azért mutatta-e be újra a filmet, hogy emlékeztesse a nyughatatlan fekete tömegeket a korábbi, kevésbé zavaros időkre, amikor minden fekete ember problémájára megoldást kínált, ha engedelmesskedett ura szavának.

## A bokszos

Bár kezdetben úgy nézett ki, hogy a tamásbátya leköröz minden egyéb típust, idővel komoly vetélytársa akadt a

bokszos személyében. A bokszos egy sor olyan fekete-filmben bukkant fel, ahol a négereket a mulatság tárgyaként illetve fekete pojácaként jelenítették meg. Hiányzott belőle a tamásbátya céltudatossága. Bokszosból létezett a tiszta változat és két altípus: a kormos kölyök és a rémuszbácsi.

A kormos kölyök jelent meg legelőször a filmvásznon. Ez a típus megteremtette a néger gyerekszínészek helyét a feketék panteonjában. A kormos kölyök általában ártalmatlan, lüke kis teremtmény volt, akinek kigúvadtak a szemei, a legkisebb izgalomtól égnek állt a haja, és bohóckodása kellemes kikapcsolódást jelentett. Thomas Alva Edison a típust kihasználó és felfedező úttörőnek bizonyult, amikor 1904-ben bemutatta a *Ten Pickaninniest* [*A tíz kormos kölyök*], Hal Roach *Our Gang* [*A mi csapatunk*] című sorozatának előfutárát. Az 1893-ban a kamerával való kísérletezés közben Edison lefilmezett néhány feketét is „érdekes mellékhatás”-ként. A *Ten Pickaninnies*ben a „mellékhatások” a cselekmény előterébe kerültek, ahogy egy csapat névtelen néger gyerek hancúrozott, rohanguált fel-alá, miközben olyan nevekkkel illették őket, mint hógolyó, kerub, bokszos, ebadta kölyke, tintás gyerkőc, füstös gyerkőc, fekete bárány, cuki ébenpofa, illetve dagadt ébenpofa. Idővel aztán a kormos kölyök más neveket kapott. Az 1920-as és 1930-as években olyan gyerekszínészek vették át a kormos kölyök stafétabotját, és hódítottak meg vele új csúcsoakat, mint Sunshine Sammy, Farina, Stymie és Buckwheat. A rabszolagyerek, Topsy a *Tamás bátya kunyhója* minden változatában eleven kormos kölyökként jelent meg, akit csak a komikus ellenpont kedvéért használtak. Amikor a *Tamás bátya kunyhójának* 1927-es változatát bemutatták, a szereplőt külön kiemelte az egyik kritikus: „*Topsy alakítója Mona Ray, egy csodálatos, ragyogó kislány, aki a jelek szerint rendkívülien ragadja meg szerepe komikumát... a szemgolyója előre-hátra gördül félelmében. Nem mutat örömet a helyzete iránt akkor sem, amikor Miss Ophelia meglepi őt ébenszín bőrének púderezése közben.*” A maga idejében Topsy figurája bohócos, mókás volt, és olyan mozikedvencé vált, hogy címszerepet kapott a *Topsy and Eva*-ban ([*Topsy és Eva*] 1927), ahol kalandjai és kormoskölykösködése elnyerték a nagyközönség tetszését is.

Röviddel azután, hogy 1904-ben Edison bemutatta a kormos kölyköt, a tiszta bokszos is megjelent a vász-

non a *Wooin and Wedding of a Coonban* ([Egy bokszos udvarlása és esküvője] 1905). Ebben a rövidfilmben egy nászutas fekete pár jelenik meg csetlő-botló, hebegő-habogó idiótaként. A bokszos később a *The Masherben* ([A felsülés] 1907) bukkant fel. A film a fehér hölgyek után futkosó botcsinálta férfiről szól, akit minden kiszemelt nő visszautasít. Amikor találkozik egy titokzatos, lefátyolozott nővel, aki jól fogadja a próbálkozásait, a hős azt hiszi, mennybe ment. És miután végre sikert ért el, fellebbenti a fátylat, de akkor felfedezi, hogy titokzatos szíve hölgye *színes bőrű!* További teketóriázás nélkül eliszkol. Lehet, hogy a mennyeket kereste, de nem egy fekete pofi mögött.

Kimúlása előtt a bokszos a fekete sztereotípiák legotrombábban lealacsonyító fajtájává vált. A tiszta bokszos úgy jelent meg mint hasznavehetetlen nigger, megbízhatatlan, lusta, félállati teremtmény, aki nem jó semmire, csak arra, hogy dinnyét zabáljon, csirkét lopjon, kockázzon vagy kerékbe törje az angol nyelvet. A Rastus nevű figura pont ilyen alak volt.

A *How Rastus Got His Turkey* ([Rastus pulykát szerz] 1910 körül) volt az első a Rastus nevű néger bohóckodása köré épült burleszksorozatban. Itt Rastus pulykát akar lopni a hálaadásnap vacsorájához. Azután következett a *Rastus in Zululand* [Rastus Zuluföldön] egy kormosképűről, aki arról álmodik, hogy elmegy Zuluföldre, Afrika szívébe. Ott megtetszik a főnök lányának. Szívesen flörtöl is a lánnyal, de amikor megkéri, hogy vegye feleségül, igazi megbízhatatlan, semmirekellő nigger módjára visszautasítja a kérést, mondván, hogy inkább halna meg, semmint megházasodjon. A vadember törzsfőnök (az afrikaiak a kezdetektől fogva mind vademberek) majdnem teljesíti is ezt a vágyát. Az 1910 és 1911 között bemutatott *Rastus and Chicken* [Rastus és a csirke], *Pickaninnies and Watermelon* [A kormos kölykök és a dinnye], valamint a *Chicken Thief* [Csirketolvaj] című rövidfilmek alkották a sorozat többi darabját. Bizonyos szempontból ez a sorozat és központi szereplője járták ki az utat minden idők legnagyobb bokszosa, Stepin Fetchit előtt.

A bokszos triumvirátus utolsó tagja a rémusbácsi. Ártalmatlan és kellemes figura, tamásbátya unokatestvére, de megkülönbözteti tőle meglepő, naiv és komikus filozofálgatása. A némafilm korszakában csak utaltak rá. Nem bontakozott ki teljesen, csak az 1930-

as és 1940-es évek olyan filmjeiben, mint a *The Green Pastures* ([Zöld legelők] 1936) és a *Song of the South* ([Dél dala] 1946). Remus jókedvét, mint tamásbátya meglegedettséget és a bokszos bohóckodását, mindig arra használták, hogy jelezzék, a feketék elégedettek a rendszerrel és benne a nekik kiosztott hellyel.

## A tragikus mulatt

A feketék panteonjának harmadik alakja, a filmkészítők szíve csücske, a tragikus mulatt. Egyik első felbukkanása a *The Debt* ([A bűn] 1912) című, a régi Délről szóló kététkercses filmben történt meg. Egy fehér férfi felesége és fekete szeretője egyszerre szül neki gyereket. Miután együtt cseperedtek fel, a fehér fiú meg a mulatt lány egymásba szeretnek, és össze akarnak házasodni, de a kritikus pillanatban felvilágosítják őket rokoni viszonyukról. Az életük ily módon tönkremegy, és nemcsak azért, mert testvérek, hanem – és itt van a csavar – mert a lány ereiben fekete vér is csörgedezik!

Az 1913 körül készült *In Humanity's Cause* [Becsületbeli ügy], *In Slavery Days* [A rabszolgaság idejében] és *The Octoroon* [A nyolcadvérű] című filmek a magát fehérnek kiadni próbáló, világos bőrű mulatt sorsát kutatják. A mulattot általában szeretetreméltónak festik le – még együtt is érezhetünk vele (két-ségkívvül a fehér vérvonala miatt) –, és a közönség úgy érezheti, a lány élete produktív és boldog lehetett volna, ha nem válik „a kevert faji örökség áldozatává”.

## A mami

A negyedik fekete típus, a mami olyan közeli rokonságban áll a komikus bokszossal, hogy rendszerint ugyanabba a kategóriába sorolják. Mamit azonban megkülönbözteti a neme és szenvedélyes függetlensége. Általában nagydarab, kövér és perlekedős. 1914 körül jelent meg először, amikor a közönséget a *Lysistrata* fekete maszkos változatával lepték meg. A *Coon Town Suffragettes* [A bokszosok városának szűfrazsettjei] című vígjáték témája egy csapat kardos mami mosónő, akik harci mozgalmat szerveznek, hogy semmirekellő férjeiket otthon tartsák. Arisztophanész



**Elfújta a szél**  
(Vivien Leigh, Hattie McDaniel)

kétségkívül forgott volna a sírjában jogos felháborodásában. De a mosónők harciassága bevezetesként szolgált a mamiszerepekhez, amelyeket Hattie McDaniel fejlesztett tökélyre az 1930-as években.

Mami sarja a jemimanéni, akit néha lekicsinylően „zsebkendő fej”-nek is hívnak. A jemimanéni gyakran vallásossággal áldott tamásbátya vagy mami, aki beékeli magát a domináns fehér kultúrába. Általában édes, vidám és jókedélyű – kicsit udvariasabb mamínál, és bizonyosan soha nem olyan önfejű. Mae West 1930-as években forgatott filmjeinek szobalányai pont beleillenek ebbe a kategóriába.

62

## A brutális feka és az Amerika hőskora

D. W. Griffith filmje, az *Amerika hőskora* (1915) vezette be az utolsó mitikus típust, a brutális feka figuráját. Ez a rendkívüli, sokdimenziós film volt az első olyan alkotás is, amely fekete témával foglalkozott, ugyanakkor pedig a fekete istenek és istennők teljes panteonját

bemutatta. Griffith olyan erővel és olyan hatásosan mutatta be az összes típust, hogy filmje komoly viharokat kavart, és minden idők legalávalóbb négerellenes mozifilmjének ítélték.

Az *Amerika hőskora* minden szempontból óriási vállalkozás volt, semmilyen korábbi filmhez nem fogható. Azt megelőzően az amerikai filmek nyers és nemtörődöm módon forgatott, két-három tekerces munkák voltak, rövid alkotások, amelyek nem tartottak tovább tíz vagy tizenöt percnél. Az *Amerika hőskorát* azonban hat hétig próbálták, kilenc hétig forgatták, három hónapig vágták, és végül csúcscsontó, tizenkét tekerces hosszú, több mint háromórás játékidejű, százezer dolláros látványosságként mutatták be. Megváltoztatta az amerikai filmgyártás menetét és koncepcióját, kifejlesztette a közeli plánt, a párhuzamos vágást, a rövid snittekre épülő gyorsmontázst, az íriszt, az osztott képmezős felvételt, a hol realiztikus, hol impresszionisztikus világítást. Az addig sosem látott szekvenciák és képek, valamint a film epikus sodrása meghódította a közönséget. A fehér házi magánvetítésen az elnök, Woodrow Wilson így kiáltott fel: „Olyan, mintha villámlással írnák a történelmet!” Az *Amerika hőskora*

azonban nemcsak eleven képet idézett fel a történelemtől, hanem nyilvánvalóvá tette a rendező filozófiai felfogását a világegyetemről, illetve személyes rasszista bigottságát is. D. W. Griffith számára a világban morális rend működött. Ha azt a rendet valaha is felforgatná valami, akkor káosz következne be. Griffith tézise logikus, viszonylag izgalmas, sőt még klasszikus is volt, tisztán shakespeare-i értelemben. De a tézis kifejtése során Griffith mintha azt állította volna, hogy a dolgok csak akkor vannak rendjén, amikor a fehérek uralkodnak, és az amerikai négereket a helyükön tartják. Végül Griffith „fennkölt” állítása – és a film témája – az *Amerika hőskorából* hevesen vitatott, keserűen átkozott filmet csinált.

A film a régi Dél, a polgárháború, az újjáépítési időszak és a Ku-Klux-Klán megszületésének történetét mondja el. Thomas Dixon *The Clansman* című regénye alapján készült (ez volt a film eredeti címe is). Griffith a rendes, tisztességes „kis családra” fókuszált, az észak-karolina-beli Piedmontban élő Cameronékra. A háború előtt a család idilli módon él, olyan viszonyok között, amelyek „immáron a múltéi”. Dr. Cameron és fiai gyengéd, jóindulatú „atyái” gyermektegyelmeiknek. A rabszolgák maguk nem is lehetnének boldogabbak. Elégedetten szedik a gyapotot a mezőn. Szállásukon táncolnak és énekelnek uruknak. A Nagy Házban Mami vidáman végzi feladatait. Minden rendben van. Mindenki tudja, hol a helye. Aztán kitör a polgárháború, és a régi rend eresztékei meglazulnak.

A háborús évek maradandó nyomot hagynak ezen a világon. Piedmontban a Cameron családot egy csapat néger fosztogató terrorizálja, és az egész Délt elárasztja a „romlás, pusztítás, rablás, fosztogatás” hulláma. Aztán jön az újjáépítés. Piedmontba politikai kalandorok és fennhézó niggerek költöznek északról, akik kihasználják és megrontják a korábbi rabszolgákat, szabadjára engedik a négekben lakozó szadizmust és állatiaságot, renegáttá teszik a hajdan szelíd feketéket, és biztatják őket: „*a fekete délieknek el kell taposniuk a fehér délieket!*”. „*Burjánzik a törvénynélküliség!*” – mondja az egyik felirat. A régi rabszolgák abbahagyták a munkát, hogy inkább táncoljanak. Az utcákat járják, letaszítják a fehéreket a járdáról. Uralják a politikai választásokat, és megtagadják a fehértől a választójogot. A feketék politikai győzelme orgiaszerű utcai ünnepe-

lésben csúcsozódik ki. A feketék táncolnak, énekelnek, isznak, éljeneznek. Később fekete kongresszusi ülést tartanak, ami önmagában is gúnyt űz a régi Dél ideáljából, és ahol a felszabadított néger törvényhozók úgy jelennek meg mint kéjszívű, arrogáns és idióta egyének. Harapják a csirkecombot és üvegből védelik a whiskyt, miközben meztelen lábukat szétterpesztik az asztalon. A kongresszusi ülés alatt a mezítlábás képviselők kipárolgása olyan nagy büzt teremt, hogy az első meghozott törvényük előírja a tagoknak a cipő viselését a törvényhozásban! Az *Amerika hőskorában* az események akkor érik el a drámai csúcspontot, amikor a renegát fekete Gus megpróbálja megerősölni a fiatalabbik Cameron lányt. A megadás helyett a család által dédelgetett húgocska inkább elmenekül előle, és a mélybe, a „halál opálos kapujába” veti magát egy szikláról. Azután a mulatt Silas Lynch próbálja házasságra kényszeríteni a fehér Elsie Stonemant. Végül, amikor már minden reménytelenül elveszettnek tűnik, felbukkan egy csapat jó, becsületes déli fehér férfi, egy „láthatatlan birodalom” tagjai, akik fehér köpönyeget és csuklyát viselve megütözköznek a feketékkel. Ben Cameronnal az élen, vérpezsdítő rohammal, csodálatos mód legyőzik a fekete lázadókat! A fehér asszonyok, a fehér becsület és a fehér dicsőség őrzői ők, akik visszaállítják Délen mindazt, ami elveszett, beleértve a fehér fenntartókat is. Így köszönt be a hőskor. Így születik meg a nemzet. És így születik meg a Ku-Klux-Klán.

Griffith nagyszabású alkotásának fordulatos cselekménye ma melodramai abszurditásoktól visszhangosnak tűnhet, de a szerkezet, a színészek és a rendezés nem volt ilyen. A Klán utolsó kilovaglása a filmes propaganda lenyűgöző példája volt, pompás világítással és briliáns vágással. Olyannyira felkavaróra sikeredett, hogy a közönség sikított a gyönyörűségtől, megjelenezte a fehér hősöket, és fűjjelással, fűyüléssel, átkozódással reagált a fekete militánsokra. Az *Amerika hőskora* nemcsak művészeti értékei miatt marad jelentős, hanem széles körű hatása miatt is. Ebben az egyetlen filmben felfedezhetők mindazon folyamatok és érzelmek, amelyek még sokáig szinte minden feketefilmben jelenlévők maradtak. A későbbi filmrendezők átvették Griffith gondolatait – sőt a képeit is –, de „helyesen” visszafogott módon tálalták ezeket, hogy ne sértsék a közönség érzékenységét.

Griffith három fajta feketét léptetett fel. Az első a „hű lélek” volt, egy mami és egy tamásbátya, akik mindvégig a Cameron családdal maradnak, és rendületlenül védik őket a lázadóktól. Ezeken a szereplőkön, valamint a kormos kölyök rabszolgákon keresztül, akiket látunk táncolni, énekelni, bolondozni a szálláshelyükön, a rendező Griffith a rabszolgák elégedettségének mítoszt propagálta, és úgy tün-tette fel a dolgot, mintha a rabszolgaság felemelte volna a négereket az állati ösztönlét szintjéről. Szí-vük mélyén Griffith „hű lelkei” szégyentelenül naiv ábrázolását adták a néger mint gyermek vagy a néger mint felvizezett nemes vadember figurájának. De ezek a figurák egy sor polgárháborús nagyfilmen végigvonultak, és rajtahagyták nyomaikat olyan jellemábrázolásokon, mint Clarence Muse-é a *Huckleberry Finnben* (1931) és a *Broadway Billben* (1934), illetve Bill Robinsoné a *The Little Colonelben* ([*A kis ezredes*] 1935) és a *The Littlest Rebelben* ([*A legkisebb lázadó*] 1935).

A Griffith által használt második változat a brutális feka. Éppúgy, ahogy a bokszos sztereotípiáját alcsoportokra lehet osztani, a brutális feka típusát is két kategóriára lehet bontani: a fekete baromra és a feka fickóra. Kettejük között a különbség minimális. A fekete barom barbár fekete volt, aki rombolni akart. A közönség feltételezhette, hogy nála a fizikai erőszak a szexuális elfojtásban élő férfi megnyilvánulása. Az *Amerika hőskorában* a nem egészen emberi, elvadult fekete baromok azok a névtelen szereplők, akik fekete dühvel töltött tombolásba kezdenek. Megkorbácsolják Cameronék hűséges szolgálóit. Lökdösik és megtámadják a fehér férfiakat a városban. „Egyenlő házasságot” követelő transzparenszeket lobogtatnak. Ezek a figurák hangsúlyosan voltak jelen a fekete kongresszus jelenet-sorában, és az ő filmes leszármazottaik bukkannak fel a későbbi években lázadó rabszolgaként a *So Red the Rose*-ban ([*Vörös rózsza*] 1935), az *Uptight* ([*Forráspont*]

1969) forradalmárainak, illetve a *Putney Swope* (1969) militánsainak alakjában.

De Griffith valóban nagy, archetipikus figurája a tiszta feka fickó volt. A feka fickó mindig nagydarab, rossz nigger, szexuálisan túlfűtött és vad, erőszakos, őrjöng a fehér hús utáni éhségtől. Fekete embernek nincs is nagyobb bűne. Mind a mulatt Lynch, mind a renegát Gus ebbe a kategóriába esik. Egyebek mellett ez a két figura fedte fel a szex és a rasszizmus közötti kapcsolatot Amerikában. Griffith rájátszott a négerek erőteljes szexualitásának mítoszára, azután megfogalmazta a nagy fehér félelmet, miszerint minden fekete férfi fehér nő után sóvárog. A félelem hátterében az a feltételezés húzódott meg, hogy a fehér asszony a női kívánatosság csúcsa, önmagában is a fehér büszkeség, erő és szépség szimbóluma. Következésképp amikor Lillian Gish, minden mozihősnök legtörékenyebbjét, legtisztábbját megtámadta a Lynch figura – amikor a nagy fekete karját e köré a sápadt szőke szépség köré fonta –, a közönség szó szerint pánikba esett. Megelevenedett a jó és a gonosz, az ártatlanság és a romlottság klasszikus csatája. Mesteri húzás volt a kontraszt briliáns használata, amely érzelmileg vont be a közönséget a filmbe.<sup>1</sup> De miközben felfedte a feketének a fehér iránt érzett vonzalmát, Griffith elmulasztotta bemutatni a dolog politikai jelentőségét. Hagyományosan bizonyos fekete férfiakat azért vonzottak a fehér nők, mert ezek a nők hatalmi szimbólumok is, az elnyomó ideáljai. Griffith viszont a vonzalmat a néger férfiak veleszületett állatiasságának tulajdonította. Így aztán a film feka fickói pszichopáták, az egyik folyton liheg és nyáladzik, a másik állandóan megmerevíti a testét, mintha egy fehér nő pusztá látványa szexuális kielégülést tudna nyújtani neki. Griffith keményen rájátszott gonosz feka fickói állatiasságára, és arra használta őket, hogy gyűlöletet keltsen.

Az *Amerika hőskora* feka fickóihoz és barmaihoz közel áll a mulatt figura, Lydia. Úgy jelenik meg, mint

<sup>1</sup> A *Stage* 1937. januári számában tett megjegyzéseivel Lillian Gish megerősítette a tényt, hogy Griffith tökéletesen tisztában volt ezzel a kontraszttal, és arra használta, hogy felcsigázza a közönséget. Ahogy Gish mondta: „Először nem osztottak rám szerepet a *The Clansman*ben. A nővérem és én csatlakoztunk utolsóként a stábhhoz, és természetesen azt feltételeztük... hogy a fő feladatokat a régebbi tagok kapják. De egyik nap, amikor azt a jelenetet próbáltuk, ahol a színes bőrű férfi gorillaszerűen fölkapja az északi lányt, a hajam, ami nagyon szőke volt, mélyen a derekam alá ért, és ahogy meglátta a két alak közötti kontrasztot, Griffith rám osztotta Elsie Stoneman szerepét (akit eredetileg Mae Marsh játszott volna).”



Amerika hőskora

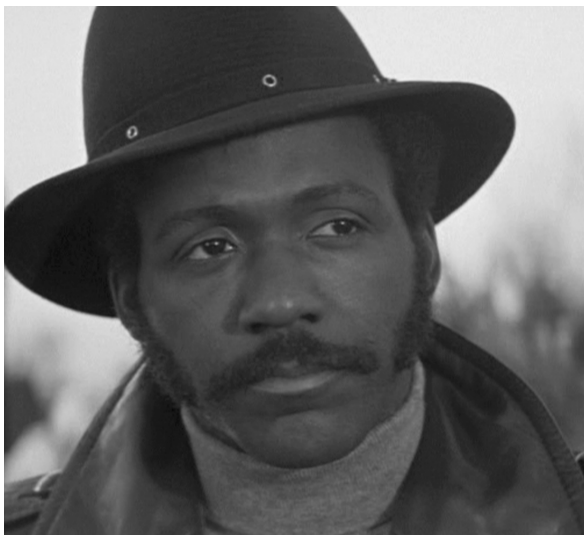
a fehér abolicionista politikai kalandor, Stoneman szenátor szeretője. Lydián keresztül térképezte fel Griffith a sötét, vészjósló félvér mint tragikus hősnő alakját. Bár csupán kisebb szerepet játszik, Lydiáé az egyetlen fekete alak, amely akár megközelítőleg valódi érzelmi gyötrődést árul el. Gyűlöli a fehéreket. Nem hajlandó eltérni, hogy kisebbségként kezeljék. Hatalmat akar. Mindvégig kínlódik nehéz helyzetével, hogy fekete nőként él egy ellenséges fehér világban.

Lydia egyúttal a film egyetlen szenvedélyes nőalakja is. Griffith volt az első olyan jelentős filmrendező, aki fekete nőalakjait egyéni színáryalataik alapján csoportosította. Lydiát és Mamit is feketére maszkírozott fehér színésznők játsszák. De Mami sötétebb. Ő képviseli a színefekete nőt, aki túlsúlyos, középkorú, és olyan sötét, olyan alaposan fekete, hogy már az a felvetés is abszurd, hogy szexuális tárgy lehet. Ehelyett inkább megfosztották szexualitásától. A szexualitástól megfosztott, túlsúlyos, lompos, sötét fekete nő ezen hagyománya folytatódott az 1930-as és 1940-es évek különböző filmjeiben. Maradványai még olyan későn is felbukkantak, mint az 1960-as évek végén Claudia McNeillel az *A Raisin in the Sun*ban ([*Nap érlelte szőlő*] 1961) és Beah Richardsszal a *Hurry Sundown*ban ([*Viharos napnyugta*] 1967). Egy sötétfekete színésznő

nem jöhetett szóba más szerepre, mint a mamiéra vagy a jemimanéniére. Másrészt a részben fekete asszony – a halvány bőrű néger nő – esélyt kapott főszerepekre, és járt neki egy csipetnyi szexepil. Minden szexi fekete nőnek, aki a későbbiekben megjelent a filmekben, „fahéjszín lánynak” kellett lennie, európai arcvonásokkal. A mulatt közelítette meg legjobban a fehér ideált. Tudatosan vagy sem, a fekete nők Griffith-féle színárnyalat szerinti kategorizálása ugyanúgy tovább élt a filmekben, ahogy sok bevett érték megmarad jóval azután is, hogy hitelét veszítette. És tényleg, még 1958-ban és 1970-ben is azt mondták, hogy az olyan színésznők, mint Eartha Kitt az *Anna Lucastában* és Lola Falana a *The Liberation of L. B. Jones*ban [*L. B. Jones felszabadulása*] részben azért nem lettek a mozi szerelemistennői, mert túl sötét a bőruk.

Griffith feketeábrázolása ugyan nagyon nagy hatással volt a későbbi korokra, ám a maga korában nem csupán elismerést keltett. Az *Amerika hőskora* feketére maszkírozott főgonoszai bizonyos körökben heves tiltakozást váltottak ki. A film New York-i bemutatóján a fekete polgárjogi szervezet, az NAACP bekerítette a mozit, mondván, hogy a film rasszista propaganda. Később az NAACP chicagói és bostoni szervezetei rendeztek tömegtüntetést a film vetítése ellen. Más





**Shaft és a nagy zsákmány (Richard Roundtree)**

polgárjogi és vallásos szervezetek is gyorsan tiltakoztak. Egy sor városban törtek ki faji zavargások. A filmet az újságok vezércikkeiben és beszédekben ítélték el. A fekete kritikusok, mint Laurence Reddick, azt mondták, hogy dicsőíti a Ku-Klux-Klánt, sőt Reddick hozzátette, hogy a film óriási sikere okolható legalább részben a Klán nagy és növekvő népszerűségéért ebben az időszakban. Délen a filmet gyakran úgy reklámozták, mint ami szándéka szerint „felkavarja a közönséget... gyűlöletet kelt benned”. Egyes régiókban a reklámkampány hatásos lehetett, mert a lincselések száma az Egyesült Államokban 1915-ben érte el a legmagasabb szintet 1908 óta. Végül az *Amerika hőskorát* öt államban és tizenkilenc városban betiltották.

A harag és a düh nem lohadt le 1915 végével. A filmet a későbbi évek során rendszeresen vetítették. A felháborodott mozilátogatók, feketék és fehérek egyaránt, minden egyes újrabemutatásnál vehemensen tiltakoztak. Az *Amerika hőskorát* 1921-ben azért támadták, amiért része a „*Ku-Klux-Klán felélenkülését célzó déli kampánynak*” – ez addigra már sikerült is neki. 1946-ban a Modern Művészetek Múzeuma átmenetileg dobozba zárta a filmet. A múzeum sajtóközleménye szerint a film „*négerellenes elfogultságának ereje*” miatt „*a jelenlegi kiélezett társadalmi konfliktusok idején nem indokolt a vetítése*”. Amikor 1947-ben a Dixie Film Exchange felélesztette a filmet, a Polgárjogi Kongresszus hevesen tiltakozott, és az NAACP körbevette

New York Republic nevű moziját, ahol vetíteni akarták. „*Faji gyűlölködést hoz New York Citybe – mondta Walter White, az NAACP titkára – és nem akarjuk, hogy itt legyen.*” A Progresszív Munkáspárt tüntetéseket szervezett a film ellen a következő év során. Újabb hangos tiltakozást váltott ki 1950-ben az a kiszivárgott értesülés, hogy az egyik hollywoodi vállalat újra akarja forgatni a filmet, hangos változatban. Az újraforgatás gondolatát gyorsan elvetették, miként 1959-ben azt az ötletet is, hogy a filmet bemutassák a televízióban.

Az évek során Griffith végig azzal védekezett, hogy ő csak egy filmrendező, politikai és ideológiai elkötelezettségek nélkül. Griffith, akit meglepett és látszólag őszintén bántott a rasszizmus vádja, beszédek tartott országszerte, leveleket írt a sajtónak, azzal vádolta az NAACP-t és támogatóit, hogy a mozi cenzúráját akarják megvalósítani, és egészen odáig ment, hogy kiadott egy röpiratot *A szólásszabadság felemelkedése és bukása Amerikában* címmel – mindezt a viharok elcsitításának érdekében. Griffith még 1947-ben, egy évvel a halála előtt és majd' harminckét évvel a film bemutatása után is fenntartotta véleményét, miszerint filmje nem volt támadás az amerikai néger ellen.

Az *Amerika hőskora* minden idők egyik legnagyobb bevételét produkáló filmjévé vált (a befolyt összeget soha nem jegyezték le pontosan). A nyereséget szem előtt tartva számos hollywoodi producer kezdett olyan vállalkozásba, amelynek hasonló négerellenes témája volt. A *Broken Chains* ([*Szétört láncok*] 1916 körül) és az 1915-ben forgatott, de 1925-ig be nem mutatott *Free and Equal* [*Szabadság és egyenlőség*] jelentős utánpótlások voltak. Az első óriásit bukott. A második bemutatója majd tíz évet késett, míg a producer arra várt, hogy csituljanak a kedélyek. Mert az *Amerika hőskora* után egy dolog bizonyossá vált: a négereket soha többé nem lehetett az egyértelmű főgonosz alakjában megjeleníteni. Ez a megközelítés túl kényessé és ellentmondásossá vált. Griffith filmje a rendező művészi érzéke és technikai virtuozitása miatt lett sikeres, de nem akadt stúdió, amely újból meg mert volna kockáztatni egy hasonló hangvétellű produkciót. Következésképp a hollywoodi filmekben a feketék szinte kizárólag komikus szerepeket kaptak. Így tehát még az amerikai film négereinek nagy komikus hagyománya is

Griffith művében gyökerezik. Végül Hollywood aggályossága és habozása azzal kapcsolatban, hogy megjeleníthető-e érzéki fekete férfi a vásznon, szintén részben a Griffith filmjére adott reakciókból eredt. Olyan erőteljes volt az ábrázolásmódja, és akkora vihart kavart a film fogadtatása, hogy a filmvállalatok kerülték az ilyen típusú fekete szereplőt abbéli félelmükben, hogy újabb ellenségeskedést váltanak ki. Több mint fél évszázadnak kellett eltelnie ahhoz, hogy Melvin Van Peebles filmje, a *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* ([*Sweet Sweetback snasssss dala*] 1971) megjelenésével a szexuálisan magabiztos fekete férfi alakja visszataláljon a filmvászonra. Amikor aztán a film kasszasikere jelezte, hogy a közönség végre-valahára el tudja fogadni ezt a típust, a vásznat elárasztották a fickós feká, olyan filmekben, mint a *Shaft* (1971), a *Super Fly* ([*Szuperlégy*] 1972), a *Slaughter* ([*Mészárlás*] 1972) és a *Melinda* (1972).

Az 1915-ös *Amerika hőskorával* az összes főbb fekete filmes típus megjelent a moziban. Hiába tűnhet fel némelyik típus földhözragadtnak és képzeletszegénynek manapság, a századelő naiv és filmben járatlan közönsége úgy reagált a szereplőtípusokra, mintha valódiak lettek volna.

A közönség számára a tamásbátya, a bokszos, a mulatt, a mami és a feka fickó minden szempontból és oldalról magát a fekete tapasztalatot testesítette meg. A közönség mélyen gyökerező előítéletessége minden „külföldivel” szemben tehet az összes kisebbség sztereotip megjelenéséről minden amerikai filmben. De nem akadt kisebbség, amelyet olyan könnyörtelenül vagy ádázul szorítottak volna sztereotípiákba, mint a fekete férfit. A közönség még a fekete karikatúrák finom módosításait is elutasította. 1908-ban Jack Johnson lett az első fekete nehézsúlyú világbajnok. A címet eldöntő csatáról szóló híradások azon jelenetei, melyekben Johnson kiüti a fehér Tommy Burnst, olyannyira zavarták a fehér amerikai „faji büszkeséget”, hogy betiltották őket, nehogy faji zavargásokhoz vezessenek. Onnantól fogva a filmekben a fekete bokszolókat kivétel nélkül legyőzte a fehér ellenfelük. Hasonlóképpen amikor a *Tamás bátya kunyhója* első filmváltozatait bemutatták Délen, a reklámok felhívták a figyelmet arra, hogy a fekete szereplőket fehér színészek játsszák. A fejlődő filmipar még ebben

a szakaszában is félt, hogy megsérti fehér közönségét.

Az alapvető mitikus típusok bevezetése után egy sor fejlemény következett. Hamarosan megjelentek a specifikusan fekete témák. (A „régii Dél” témája nagy kedvencnek bizonyult.) Az alaptípusok pedig különféle álrühákat öltve jöttek és mentek. Az álrühák sokáig összezavarták a mozilátogatókat. Megtévesztőek voltak (most is azok), és a filmiparban hagyományosan arra használták ezeket, hogy álcázzák az ismerős típusokat. Ha egy fekete inasként jelent meg, a közönség pusztán a szolgálot látta benne. Amit nem vettek észre, az a szolgák sokfélesége volt. Léteztek (hűséges és alázatos) tamásbátya szolgák, (lusta és megbízhatatlan) bokszos szolgák vagy mami szolgák – hogy csak néhányat említsünk. Nem szabad szem elől téveszteni, hogy a szolga uniformisa volt az álruha, amelyet bizonyos típusok egy adott időszakban viseltek. Így módon Hollywood megadhatta közönségének ugyanazt a terméket (magát a típust), de új csomagolásban (álrühában).

Griffith filmjével a közönség az álrühák első változatait látta. A feka barmok, fickók és tragikus mulattok mind a főgonosz álrüháját viselték. Később, az 1920-as években a közönség az ültetvény tréfacsinálónak álrühájában látta viszont tamásbátyáit és bokszosait. Az 1930-as években mindegyik típust a szolgák uniformisába öltöztették. Az 1940-es évek elején szórakoztató előadóművészek jelmezébe bújtak. Az 1940-es évek végén és az 1950-es években a nyughatatlan, problémás emberek gúnyját öltötték fel. Az 1960-as években dühödt militánsokként jelentek meg. Mivel az álrühák folyton változtak, a közönséggel néha sikerült elhitetni, hogy az amerikai négerek ábrázolása is átalakult. De a különféle álrühák alatt ott bujkáltak az ismerős típusok.

Kaposi Ildikó fordítása