

# AUTONOMIE EN ZWARTE VROUWENEMANCIPATIE IN BLAXPLOITATION-FILMS

Een analyse van de autonomie van zwarte vrouwen en de emanciperende werking in de blaxploitation-films *Cleopatra Jones* (1973), *Terminal Island* (1973) en *Ganja & Hess* (1973)



Door Nora Ming Marica

s1062131

Bachelorwerkstuk

Algemene Cultuurwetenschappen

Faculteit der Letteren

Radboud Universiteit

Onder begeleiding van Dr. Wilco Versteeg

15 Juni 2023

‘De autonomie en emancipatie van de Zwarte vrouw in blaxploitation-films’

## INTRODUCTIE

We must strive to ‘lift as we climb.’ ... We must climb in such a way as to guarantee that all our sisters, regardless of social class, and indeed all of our brothers climb with us. This must be the essential dynamic of our quest for power (Angela Davis 1989, 5)

In de jaren 60 en 70 streed activist Angela Davis voor de rechten en emancipatie van Zwarte mensen in de Verenigde Staten. Het bovenstaande citaat omvat niet alleen de feministische strijd binnen de Zwarte gemeenschap, maar ook het doel van Zwarte vrouwelijke personages in het blaxploitation-genre. De racistische en op gender gebaseerde discriminatie die Zwarte vrouwen dagelijks doormaken in de jaren 70, zorgde voor een sociale fantasie in blaxploitation-films die diende als ontsnapping van de werkelijkheid. Alles wat op sociaal-politieke schaal gebeurde in de jaren 70 in de Verenigde Staten en dan met name in de Zwarte gemeenschap werd via verschillende thema's in blaxploitation-films verwerkt. Het genre kenmerkt zich door het gebruik van een compleet Zwarte cast en crew en films die bedoeld zijn voor het Zwarte publiek. De Zwarte personages spelen de hoofdrol en de witte personages worden vaak neergezet als de racistische antagonist. Blaxploitation-films representeren niet alleen Zwarte mensen, maar plaatsen hen in het centrum van het verhaal en geven de kijker een ander perspectief. Net als andere Grindhouse en exploitation films geven de blaxploitation-films commentaar op de Hollywoodfilms die, ondanks hun pogingen om diversiteit te promoten, dominante narratieven en stereotypen over de Zwarte bevolking gebruiken die zo geen ruimte bieden voor radicale ideeën. Blaxploitation omvat verschillende Hollywoodgenres zoals de crime drama, horror en survival films maar koppelt dit wel aan maatschappelijke kwesties omtrent de Zwarte Amerikaanse gemeenschap. Elke film belicht namelijk op haar eigen manier de protesten voor emancipatie en gelijke rechten van de Zwarte bevolking. Iets wat de grote Hollywoodfilms niet aandurften. Ondanks de vooruitstrevende en underground-onderwerpen die de films aanhalen, worden Zwarte mensen toch regelmatig met stereotypen afgebeeld. Personages worden bijvoorbeeld geassocieerd met underground beroepen zoals drugsbazen of prostituees. Ook thema's zoals voodoo, kannibalisme en hekserij worden gekoppeld aan Zwarte personages. Er is hier sprake van een paradox waarin een blaxploitation-film de Zwarte mensen in films wil emanciperen, maar tegelijkertijd stereotype beelden in stand houdt die schadelijk zijn en dit tegenwerken. Deze

emancipatieve rol in blaxploitation-films wordt nog complexer, wanneer de vrouwelijke Zwarte personages onder de loep worden genomen. De Zwarte vrouw kreeg namelijk door de drang naar escapisme en beeldvorming vanuit de Zwarte cultuur een aanzienlijk ander karakter.

In de beginjaren van de blaxploitation-films heeft de man altijd de hoofdrol en de vrouw een passieve houding. Zij zijn vaak schaars gekleed en krijgen een stereotype rol toegewezen zoals de Mammy, Honey of Ho. Dit is duidelijk te zien in de pioniers van blaxploitation-films, *Shaft* (1971) en *Sweet Sweetback* (1971). De vrouwen of vriendinnen van deze personages hebben enkel een bijrol en zijn weinig in beeld. Wanneer zij in beeld zijn, worden ze gereduceerd tot een seksueel object door een 'black male gaze' of juist gedeseksualiseerd als een onschuldige zwarte vrouw die alleen huishoudelijke taken moet verrichten. Deze traditionele genderrollen kwamen voort uit het 'Negro Family Report: The Case for National Action'. Een overheidsrapport dat tijdens de Zwarte burgerbeweging ontstond en verspreid werd om Afro-Amerikaanse vrouwen te corrigeren op hun niet traditionele vrouwelijke huishoudelijke plichten en zo bijdroegen aan de sociale problemen in de Zwarte gemeenschap (Collins 75). Het rapport kwam ook voort uit het beeld van witte politici die de Zwarte vrouw als sterker ervaren dan de Zwarte man binnen het gezin. Zowel Zwarte als witte filmcritici spraken met ongenoegen over het seksisme in vroege blaxploitation-films waardoor de filmmakers de mannelijke protagonist vervingen met een vrouwelijke protagonist en de hiërarchie om te keren en te belichten (Benshoff 41). De Zwarte vrouw werd zo het middelpunt van het verhaal en er ontstond een stroom van blaxploitation-films met verschillende feministische Zwarte personages, genaamd de matriarch, oftewel de 'bad black mother'. Het kenmerk van deze personages is hun onafhankelijk autonome karakter. Omdat de beeldreproductie van Zwarte vrouwen gebaseerd is op raciale en patriarchale ideologieën en stereotypen, zal dit werkstuk drie hoofdpersonages uit drie verschillende films analyseren om te onderzoeken of deze autonomie een positieve invloed heeft.

## STATUS QUAESTIONIS

Voor een duidelijke analyse van het eerste hoofdstuk maakt het werkstuk gebruik van Jennifer Devere Brody's 'The Returns of "Cleopatra Jones"' uit 1999. Deze analyse beschrijft niet alleen Cleopatra Jones als autonoom en onafhankelijk personage, maar ze

bespreekt ook de onderliggende strategieën in films met sterke zwarte vrouwelijke personages die schadelijk kunnen zijn voor een feministische weergave.

In 'Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription?' beschrijft auteur Harry M. Benshoff het horrorgenre van blaxploitation en doet een kritisch onderzoek naar de rol van Zwarte protagonisten in de horrorfilms. In culturele representatie wordt de Ander vaak gekoppeld aan monstrositeit en animalisme. Door raciale spanningen in de Verenigde Staten wordt deze beeldvorming van Afro-Amerikaanse personen benadrukt in westerse horrorfilms. Benshoff is in zijn tekst niet alleen kritisch op deze westerse horrorfilms, maar ook op de blaxploitation-horrorfilms die de Ander door middel van stereotypen onbewust in stand houdt. Hij beweert dat een kritische lezing van deze films noodzakelijk is, omdat veel blaxploitation-horrorfilms door witte filmmakers zijn gemaakt. Benshoff is sceptisch over de representatie van Zwarte vrouwen in horrorfilms en vindt dat deze heroverwogen moeten worden.

Voortbordurend op de relatie tussen witte filmmakers en Zwarte personages, komt het hoofdstuk 'The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality' (1985) van Sander Gilman te pas. Gilman bespreekt de seksualiteit van de Zwarte vrouw in relatie tot de witte vrouw in de negentiende eeuw in Europa. Hij doet dit aan de hand van schilderijen en biologische tekeningen uit die tijd, onder andere die van Saartjie Baartman. Ook onderzoekt hij hoe de Zwarte vrouw symbool staat voor de seksualiteit in haar omgeving en tijd. Ze werd gezien als primitief en dierlijk en deze eigenschappen werden gekoppeld aan haar seksualiteit. Haar seksuele gedrag werd gezien als intenser en wilder dan die van de witte vrouw. Deze bron is relevant, omdat het focust op de ideologieën en stereotypen rondom de Zwarte vrouw vanuit de white gaze, en daarbij de witte vrouw naast de Zwarte vrouw plaatst. Alle drie de bronnen lenen zich voor een goede analyse van verschillende blaxploitation-films en de Zwarte vrouw.

Alhoewel Brody, Benshoff en Gilman de representatie van de Zwarte vrouw in detail bespreken, is er één ding wat ze niet kunnen: spreken vanuit het perspectief van een vrouw of zwart persoon. Om te voorkomen dat het werkstuk zich enkel baseert op literatuur waarin de Zwarte vrouw een onderwerp is, maar niet kan spreken uit eigen ervaringen, richt ik mij tot andere auteurs die zich buigen over culturele representatie, zoals Stuart Hall. In zijn essay 'Cultural Identity Cinema Representations' (1989) gebruikt hij de theorie van codering en decodering die handvatten biedt de representatie van vrouwen in blaxploitation-films te begrijpen en te zien wat deze beelden vertellen. Hij analyseert beelden uit de media en hun werkwijze die niet alleen de werkelijkheid laten zien en produceren. Vaak is deze

werkelijkheid deel van een dominante cultuur in de samenleving. Halls theorie is interessant om toe te passen op de mate van feminiteit en emancipatie binnen het blaxploitation-genre.

In dit werkstuk zal ik het feministische karakter van de vrouwelijke protagonisten in blaxploitation-films onderzoeken. Voordat dat mogelijk is, is het belangrijk om te weten wat het Zwarte feministische gedachtegoed was binnen de zwarte cultuur in de jaren 70. Het boek *Black Feminist Thought* van socioloog en schrijfster Patricia Hill Collins is hier essentieel. Collings bespreekt namelijk de sociale constructie van de Zwarte feministische geschiedenis en schijnt een licht op de seksualisering van het Zwarte lichaam en de onjuiste ideologieën die daar rond gecreëerd worden. Waar andere schrijvers vaak de Zwarte feministische bewegingen van een afstand belichten, legt Collins de focus op de perspectieven van vrouwelijke gelijkheidstrijders. Angela Davis en bell hooks zijn een paar van de belangrijke figuren die besproken worden in het boek en zijn ook te herkennen in de hoofdpersonages van de films die in dit werkstuk besproken zullen worden.

Wanneer de films in dit onderzoek geanalyseerd worden, ligt de focus voornamelijk op de uitbeelding van Zwarte vrouwen. In 'The Oppositional Gaze: Black Female Spectators' van bell hooks wordt het kijkerschap van het Zwarte publiek onder de loep genomen. De 'gaze' waarmee er eeuwenlang naar Zwarte mensen wordt gekeken, wordt eigenlijk omgedraaid en richt zich op de politieke rebellie en het protest van Zwarte mensen om te kijken naar de structuren waarmee raciale representaties in stand worden gehouden. Hooks trekt deze oppositional gaze ook door in de film. Dit is met name relevant in het onderzoek naar Zwarte vrouwen in blaxploitation-films. De spanning ligt hier immers tussen emanciperende representatie en onjuiste representatie van genderrollen. Je zou kunnen zeggen dat de racistische stereotypen in blaxploitation-films deel uitmaken van een oppositional gaze. Dit hoofdstuk leent zich voor de vraag of de seksualisering van de Zwarte vrouw en de daaropvolgende emancipatie wel overkomen. In het artikel "'Let It Go Black'": Desire and the Erotic Subject in the Films of Bill Gunn" refereert Marlo D. David naar bell hooks maar uit hier wel haar kritiek op deze oppositional gaze. Ze stelt namelijk dat deze gaze schadelijk kan zijn voor de Zwarte vrouwelijke kijker, omdat ze zichzelf raciaal en seksueel kan objectificeren. Naar beide auteurs zal verwezen worden in dit werkstuk.

Tenslotte zal dit werkstuk regelmatig terugvallen op een intersectionele lezing, een term die geïntroduceerd werd door Kimberly Crenshaw in de jaren 80 en essentieel is geweest voor het analyseren van de doorwerking van raciale en patriarchale stereotypen en vooroordelen door de tijd heen. Volgens Crenshaw bestaat elke identiteit uit meerdere assen die elkaar kruisen en die personen ook van elkaar onderscheiden. Dit is iets om rekening mee

te houden in de analyse van zwarte personages in blaxploitation-films wanneer zij naast witte personen geplaatst worden of door witte personen geschreven zijn.

## METHODE

Voor dit onderzoek zullen drie films geanalyseerd worden: *Cleopatra Jones*, *Ganja & Hess* en *Terminal Island*. Alle drie zijn ze verschenen in het jaar 1973. In het eerste hoofdstuk richt het onderzoek zich op de film *Cleopatra Jones* geregisseerd door Jack Starrett. De film valt onder het subgenre misdaad- en actiefilms en richt zich op het personage Cleopatra die als geheim agent grote drugsbazen oppakt. De film leent zich goed voor dit onderzoek, omdat het personage enerzijds in contact is met de Zwarte emancipatiebeweging maar ook werkt vanuit een witte overheid. Het tweede hoofdstuk richt zich op *Terminal Island*, geregisseerd door Stephanie Rothman. Deze film valt onder het genre survival en women-in-prison films, omdat de film zich voornamelijk afspeelt in gevangenissen op een exotisch eiland. Deze film zal niet alleen gebruikt worden om de Zwarte hoofdrolspelers te analyseren, maar ook hoe zij in relatie staan met hun witte tegenspeelsters en hoe hun seksualiteit wordt gerepresenteerd met alle verschillen van dien. Het laatste hoofdstuk richt zich op de horrorkant van blaxploitation met de film *Ganja & Hess*, geregisseerd door Bill Gunn. In deze films speelt de vrouw een belangrijke rol en stelt ze zich ook actief op. De films tonen hoe erotische scènes en naaktheid van karakters hieraan bijdragen. Onderwerpen zoals animalisme, voodoo en opoffering komen in deze film aan bod en vertellen ook iets over de manier waarop de Zwarte vrouw wordt gerepresenteerd. De selectie van deze films komt voort uit een focus op belangrijke subgenres binnen de blaxploitation films en in wat voor mate de karakters vanuit hun autonomie zich emanciperen. Daarnaast is het nodig om het verschil in subgenres onder blaxploitation aan te pakken. De misdaad-, horror- en exotische gevangenisfilms zijn misschien fictief, maar in de politieke geschiedenis van Zwarte mensen zijn het realistische terugkerende thema's. De films dienen als case studies binnen dit onderzoek om samen met relevante literatuur de onderzoeksvraag van dit werkstuk te kunnen beantwoorden: Is de autonomie van Zwarte vrouwelijke personages emanciperend in blaxploitationfilms.

## CLEOPATRA JONES

## ‘Cleopatra Jones’

In 1973 kwam de film *Cleopatra Jones* uit met Tamara Dobson. De film viel in een periode waarin de emancipatiebeweging voor Zwarte mensen en feministische bewegingen in de VS steeds groter en zichtbaarder werden. De Zwarte vrouw zag zichzelf niet terug in de witte feministische bewegingen, waardoor Zwarte mannen en vrouwen etniciteit en gender als twee verschillende categorieën zagen en zo de strijd tegen racisme voorrang kreeg (DeAnn Seifert 6). Binnen de emancipatiebewegingen ontstonden daardoor dominante culturele ideeën over hoe de Zwarte vrouw zich zou moeten gedragen en hoe deze vrouwelijkheid geuit wordt.

Deze gecodeerde gender-structuur vloeide door van de Zwarte emancipatiebeweging in de blaxploitation-films waarin de Zwarte man actief was en de vrouw passief en enkel als hulp diende. *Cleopatra Jones* is een film waarin deze patriarchale verhouding verandert en de vrouw de mannelijke rol op zich neemt. De film en het promotiemateriaal hiervan schetst Cleopatra als een onafhankelijke en autonome vrouw, alhoewel er een aantal aspecten in de film zijn die deze aanname onderuit halen. Het debat wat heerst tussen auteurs die zich over personages zoals Cleopatra buigen is of ze daadwerkelijk de emancipatie van Zwarte vrouwen representeren. In dit hoofdstuk zal ik aan de hand van twee thema's hier het antwoord op geven.

## ‘Angela Davis’ Mugshot’

Cleopatra is een paradoxaal personage omdat ze enerzijds in dienst staat van de Zwarte emancipatiebeweging en anderzijds in dienst opereert van de overheid (Devere Brody 93). Ze behoort tot een hoge maatschappelijke klasse en geen persoonlijk motief, maar eerder een staatsmotief. Met het gegeven dat de film is geregisseerd door een witte filmmaker, wordt haar motief als problematisch gezien. Cleopatra zelf en de kleding die zij draagt verwijzen namelijk naar de feministische Zwarte activist Angela Davis. Door de film heen, draagt Cleopatra vaker dan niet een afro en met name in de actiemomenten die ook op de filmposter te zien zijn (fig. 1.1). Haar kleding heeft geometrische vormen en bedekt vaak haar volledige lichaam. Ook zijn ze wijd en accentueren ze haar rondingen niet. In 1970 werd Davis verdacht van moord en kidnapping en belandde hierdoor op de ‘most wanted’ lijst van de FBI met een mugshot foto die via nieuwsbladen en televisie door heel Amerika verspreid werd (fig. 1.2). ‘Davis critiques the commodification of her own image that appeared as a

"docufashion" spread in an issue of Vibe magazine. In this fashion layout, the magazine's editors chose to replicate poses from Davis's police mug shots. Davis explains how such recontextualizations were not only absurd but also dangerous' (Brody 101). Het beeld van een geëmancipeerde Zwarte vrouw wordt op deze manier gecommmercialiseerd en ondermijnt de echte boodschap achter het verzet. Het wordt enkel gebruikt om kleding en een bepaald jaren 70 sentiment te verkopen, ook bekend als 'commodity feminism'. Door deze commercialisering wordt, net als het uiterlijk van Davis, het streven naar emancipatie een karikatuur of fantasie. De opstandige stijl die Davis en Cleopatra uitdragen door middel van hun kleding en afro wordt gezien als haute-couture en een product wanneer het het politieke veld verlaat en in de modewereld terechtkomt (Clark 494). Dit is een belangrijk punt, omdat Cleopatra in de film wordt gepresenteerd als een ideaal maatschappelijk product, een depolariserend personage dat enerzijds een goede band heeft met de witte overheid en anderzijds met de Zwarte emancipatiebeweging.

Haar romantische relatie met haar witte baas Dan Frazer en haar Zwarte vriend Reuben staat symbool voor de lijm tussen twee organisaties in de VS die in de werkelijkheid niet samenwerkten. In het eerste deel van de film belt Cleopatra met Dan voor een mislukte en onterechte inval in het opvanghuis van Reuben. Ze is eerst boos maar wordt daarna gerustgesteld door Dans vleierij. Hij noemt haar lichaam 'magnificent' en spreekt haar aan met 'baby'. Cleopatra verzet zich hier niet tegen en flirt dan ook terug. Dit geeft de indicatie dat hun relatie niet geheel professioneel is. Een ander teken van hun bijzondere relatie is te zien op het eind van de film wanneer Cleopatra een afscheidsfeest gooit. Voordat ze Reuben zoent, kust ze eerst haar baas op de mond. Alle drie de personages lijken hier in vrede mee te zijn en geven een bijna neppe lach. De film heeft duidelijk gemaakt dat Cleopatra en Reuben een koppel zijn en er is nooit de indruk gewekt dat ze een verhouding hebben met Dan. De zoen tussen Cleopatra en haar baas is daarom niet alleen verwarrend, maar symboliseert ook een geforceerde verzoening tussen de sterke Zwarte vrouw en het Amerikaans rechtssysteem. Cleopatra wekt weliswaar de indruk dat ze een sterke, onafhankelijke vrouw is, haar functie als fictieve pion die de spanningen tussen de Amerikaanse overheid en de Zwarte activisten tijdens de Zwarte burgerbeweging laat verdwijnen, ondermijnt haar autonomie. Deze lezing van Cleopatra ondermijnt haar portrettering van een emanciperende Zwarte heldin.

### ‘Cleopatra’s heteroseksisme’

Een ander aspect dat Cleopatra afschildert als een pion is de representatie van haar heteroseksuele identiteit in samenwerking met andere personages. De vijand van Cleopatra wordt gepresenteerd als een lesbisch figuur. Mommy, gespeeld door Shelley Winters, is een witte vrouwelijke drugsbaas met rood haar en lippenstift. Door de film heen toont Mommy haar lesbische identiteit. In haar kantoor werkt ze met een aantal handlangers, mannen, en dienstmeiden die haar eten of drinken brengen (fig. 1.3). Ze heeft een autoritaire positie en spreekt de mannen hard aan. De jonge vrouwen daarentegen noemt ze vaak ‘darling’ of ‘dear’ en praat met hen op een flirterige toon. Ze streelt ze en knijpt ook in hun kont. Waar de kijker eerst de indruk krijgt dat de vrouwen haar dochters zijn, door de naam Mommy en haar oudere uiterlijk, wordt dit snel omver geworpen. Het opmerkelijke aan de film is dat haar homoseksualiteit als een belangrijk onderdeel wordt gezien van haar personage in het verhaal, naast haar jacht op Cleopatra. Er is hier sprake van heteroseksisme, een term geïntroduceerd door homorechtenactivist Craig Rodwell, waarin heteroseksualiteit als de norm en het superieure wordt gezien en al het andere zoals homoseksualiteit wordt gediscrimineerd. ‘Cleo fit within the restricted ideological contours of a "straight" black male community’ (Brody 103-105).

It is possible that male Black Power leaders, by blaming their plight on black women (instead of racist institutions) and limiting the formation of female solidarity in popular media—as exhibited in ... Cleopatra Jones, and other films—essentially strengthened these institutions by adopting sexism as a product of white supremacist and capitalist patriarchy to improve their own chances of attaining power (Seifert 7).

Een strijd met andere vrouwen, zoals een witte lesbische antagonist, gaat tegen een emanciperend karakter in. ‘Proclaiming Black women “beautiful” and White women “ugly” merely replaces one set of controlling images with another and fails to challenge Eurocentric masculinist aesthetics. ... In order for one individual to be judged beautiful, another individual—the Other—must be deemed ugly. Creating an alternative Black feminist aesthetic involves, instead, rejecting binary thinking altogether’ (Collins 169).

In haar essay over Cleopatra Jones beweert Alycee Lane dat het succes van Cleopatra te danken is aan haar heteroseksualisering en haar wenselijke vrouwelijke karakter binnen de gesloten Zwarte mannelijke gemeenschap (Brody 103). Dit betreft het gewenste huishouden binnen de Zwarte bevolking in Amerika, waarin de vrouw thuis bleef en mannen strijden

voor gelijkheid. In de film is dan ook te zien hoe het personage meermaals wordt geërotiseerd in de ogen van heteroseksuele Zwarte mannen. Een scène in het bijzonder toont Cleopatra die langs twee mannen op straat loopt. Ze praten haar na terwijl de camera, zonder dat Cleopatra dit weet, inzoomt op haar heupen en kont. Hierin is ze niet alleen een erotisch object voor de mannen in de film, maar door de lens van de camera ook een heteroseksueel wenselijk object voor de kijker. Daarbij werkt de mise-en-scène ook mee aan haar seksualisering (fig. 1.4). ‘The still from Cleopatra Jones clearly highlights "phallic" lines by displaying vertical stripes on Cleo's bell-bottoms and the curves of her Afro that follow the rounded archway of the door’ (Brody 97). De symbolische fallus komt terug in Sigmund Freuds theorie van de castratieangst. Volgens zijn theorie leidt haar gebrek aan een penis tot een penisnijd. Dit gemis zorgt ervoor dat de fallus een symbolische betekenis krijgt, maar tegelijkertijd probeert de vrouw dit gebrek te vullen, wat de fallus ook weer betekenis geeft (Mulvey 803). De fallus staat namelijk in films vaak symbool voor masculiene kracht, en het gebruik van wapens zoals een mes of geweer roept deze associatie van een fallus op. Wanneer een vrouw wordt afgebeeld met een dergelijk wapen krijgt zij ook een masculien karakter en dienen de objecten als compensatie voor het gebrek aan een penis. In het geval van Cleopatra benadrukt haar gebruik van wapens niet alleen haar heteroseksualiteit, maar ook de behoefte aan hulp van een man. Brody beweert vervolgens wel dat Cleopatra de traditionele praktijken in films die Zwarte vrouwen in huishoudelijke ruimten presenteren, omverwerpen (Brody 103), maar deze symboliek en erotisering bewijst het tegendeel. Jack Starrett probeert een feministisch personage neer te zetten, maar dit mislukt omdat ze gecreëerd is vanuit het doel om binnen de gewenste maatstaven van de masculiene zwarte bevolking te blijven. Om dit te doorbreken zou Cleopatra op zichzelf moeten staan en niet refereren aan het andere geslacht.

## TERMINAL ISLAND

“Welcome to Terminal Island, Baby!”

In dit hoofdstuk bespreek ik het personage Carmen, gespeeld door Ena Hartmann, in de film *Terminal Island* uit 1973. *Terminal Island* is een combinatie van het subgenre Women-in-Prison-films, maar heeft ook elementen van blaxploitation en sexploitation. In WiP-films komen elementen van survival, gevangenschap, seks en stedelijke ontsnapping samen en geven vaak een weergave van de tijdgeest en gebeurtenissen in de jaren 70. In de film wordt Carmen veroordeeld voor moord en wordt naar ‘Terminal Island’ verbannen, een eiland waar zware criminelen samen moeten leven en niemand vanaf kan. Omdat seksualiteit en geweld in dit soort films met elkaar verstrengeld zijn, zal ik aan de hand van een analyse onderzoeken of Hartmanns personage in het verhaal emanciperend is of niet. De film is geregisseerd door Stephanie Rothman en vrijwel al haar films hebben een feministische ondertoon. Om een breed publiek aan te spreken en haar films te promoten, ontkent ze dit. Ze vind het wel kwalijk dat al haar films gereduceerd worden tot het exploitation genre, maar de onderwerpen en thema’s die zij behandelt, zijn in zo'n mate transgressief dat grote Hollywood producenten zich er niet aan wilden branden (Fox 1976). Haar films tonen dit contrast tussen de traditionele genderrollen in exploitatiefilms en Rothmans eigen onconventionele opvattingen. Carmen dient hier als een goed voorbeeld omdat ze enerzijds veel vrouwelijkheid toont en anderzijds een sterke drang heeft naar verzet en geweld. Er zijn meerdere motieven in de film die deze wisselwerking benadrukken en ook de vraag stellen of Carmen hierdoor een feministisch karakter heeft.

‘De ‘tough soul sister’

Kenmerkend voor the WiP-films zijn de type vrouwen die afgebeeld worden: de rebelse vrouw die in opstand komen, het gemartelde slachtoffer die de drijfveer vormt voor de wraak binnen de groep, de sterke Zwarte ‘soul sister’ en de eenvoudige burgerlijke vrouw waarvan haar acties het minst opvallen (Jenkins 10). Carmen is in de film overduidelijk geportretteerd als de ‘tough soul sister’ en dat heeft een reden. Carmen wordt geïntroduceerd in het verhaal via een tv-fragment. Ze is gekleed in typisch jaren 70 ‘soul’ kleding. Ze wordt gefilmd wanneer ze de camera van een verslaggever inslaat en een politieauto in wordt geduwd. Vanaf dit moment volgt de kijker haar drang naar geweld en verzet. De locatie en de scènes plaatsen Cleopatra namelijk in een setting die een politiek-sociale context opvraagt. Iedere

gevangene bevindt zich op het eiland en doet het harde werk op de plantage ongeacht zijn criminele achtergrond. Wanneer een Zwarte vrouw dit werk doet, is het vrijwel onmogelijk om het beeld niet te koppelen aan het slavernijverleden van Amerika. Carmens positie op de plantage zegt daarbij wat over de positie van Zwarte vrouwen in de Zwarte gemeenschap.

On the one hand, images of black women in the media and within popular culture often depict a domineering force and an emasculating presence among black men. This notion, seemingly rooted in the stereotypical views of the sassy ‘mammy’ and ‘sapphire’ personas that are grounded in slavery, acted as a justification for the brutal labour black women were forced to perform within the plantation system (Missouri 121).

Wanneer Carmen aankomt in het kamp van de witte leider Bobby, raakt ze in een gevecht met Monk, de Zwarte handlanger van Bobby. De scène eindigt met een beeld dat ook op de filmposter te zien is: Monk die met zijn voet op het hoofd van Carmen staat en roept ‘Welcome to Terminal Island, baby!’ (fig. 2.1). Deze handeling verwijst niet alleen naar de agressie van witte mannen, maar ook van Zwarte mannen naar Zwarte vrouwen die in de media als de onafhankelijke, sterke ‘matriarch’ werden afgebeeld. Het Negro Family overheidsrapport had hier indirect invloed op. ‘Although many in the black community condemned the report, it still gave credence to the argument that black women need to know their place for the social and economic progress and wellbeing of the black community’ (Missouri 122). In Terminal Island zien we dat Carmen symbool staat voor het op het plek zetten van de Zwarte vrouw en wordt dan ook direct door Monk in de tent met de andere gevangenen vrouwen gezet. De tent als metafoor voor een patriarchale seksistische samenleving waarin de vrouw thuiswerkt. Later in de film verzet Carmen zich hiertegen en roept de vrouwen bijeen om Bobby uit te schakelen. Alhoewel het Rothmans bedoeling is om Carmen als een feministisch karakter neer te zetten, exploiteert ze als het ware de slavernijgeschiedenis in haar film en geeft Carmen daarbij het activistische en strijdlustige karakter als gevolg van deze onderdrukking. Daarmee bevestigt ze het stereotype.

#### ‘Carmen, Lee, Bunny en Joy’

Naast haar strijdlustige karakter, vertellen de relaties die Carmen met de vrouwen in het kamp heeft, ook veel over haar representatie als autonoom karakter. Carmen is de enige Zwarte vrouw in de film. Wanneer een zwart personage naast een wit personage wordt

geplaatst, zorgt deze juxtapositie voor een nieuwe betekenis, zowel voor het Zwarte personage als het witte. ‘One of the central functions of the black servant in the visual arts of the eighteenth and nineteenth centuries was a maker of the sexualization of the society in which he or she was found’ (Gilman 79). Het verschil tussen de iconografie van de seksualiteit van de Zwarte vrouw en de witte vrouw gaat terug tot in het koloniale verleden van Europa. Een gevangenis- en exploitatiefilm als *Terminal Island* kan deze gecodeerde seksualisering onbewust uitbeelden. Wanneer de etniciteit van personages wordt geanalyseerd is kleding een belangrijke categorie om te analyseren, omdat het het karakter weerspiegelt. Carmen wisselt als enige het vaakst tussen onthullende en volledig bedekte kleding. Wat de mannen van de vrouwen in het kamp onderscheidt, is het tonen van het lichaam. De witte vrouwen, Bunny, Lee en Joy, dragen voornamelijk onthullende kleding zoals een kortgeknipte spijkerbroek en de blouse hoog opgeknoopt (fig. 2.2). De mannen dragen een lange spijkerbroek met een blouse met soms een ontbloot bovenlijf. Net wanneer de vrouwen deel worden van het rebellenkamp zijn ze bedekt. Dit zou een suggestie kunnen zijn dat ze nu eindelijk op gelijke voet staan met de mannen en zich niet als seksobject hoeven te presenteren, maar dagen later dragen zij weer hun kortere outfits.

Carmen daarentegen draagt vaak haar lange spijkerbroek met de blouse in haar boek (fig. 2.3). Er zijn maar een paar momenten waarop Carmen haar lichaam onthult: wanneer ze in het gevecht raakt met Monk, tijdens het werken op de plantage en ze eenzelfde soort outfit draagt als de witte vrouwen en wanneer ze zich aankleedt nadat ze met Cornell seks heeft gehad. Toch verwijst Carmens karakter meer naar het masculiene gender, omdat de mannen enkel een lange broek dragen. De afwisseling tussen haar geseksualiseerde lichaam en de masculiene outfit kan symbool staan voor de worsteling van Zwarte vrouwen die zich niet herkennen in de door witte vrouwen gedomineerde feministische bewegingen in de jaren 70. Carmen is het stereotype ‘soul sister’ die zich aanvankelijk afzet van de groep maar later toch moet toegeven aan de samenwerking met de andere vrouwen (Jenkins 10). In het laatste deel van de film staan Carmen, Lee en Joy op een klif en is hier wederom het verschil duidelijk tussen een geërotiseerde outfit en de verwijzing naar het masculiene figuur (fig. 2.4). Je zou kunnen beweren dat Carmen door middel van haar masculiene kledingkeuzes haar krachtige en feministische karakter omarmt.

Toch kan deze aanname worden ontkracht wanneer Carmens seksualiteit wordt vergeleken met die van de andere witte vrouwen. Terwijl in de achttiende eeuw Zwarte vrouwen in de kunst naast witte mannen werden geplaatst, werden in de negentiende eeuw Zwarte vrouwen juist met witte vrouwen vergeleken om hun seksuele overeenkomst te

benadrukken (Gilman 81). Net als in deze Europese schilderwerken geven Carmen en de witte vrouwen samen betekenis aan de manier waarop Carmen als Zwarte vrouw wordt gepresenteerd in *Terminal Island*, en dat is niet in het belang van de creatie van een feministisch personage. ‘The antithesis of European sexual mores and beauty is black, and the essential black, the lowest exemplum of mankind on the great chain of being, is the Hottentot’ (Gilman 83). Door middel van reisverhalen en wetenschappelijke onderzoeken werd de Zwarte vrouw als seksueel afwijkend gezien. ‘The black female thus comes to serve as an icon for black sexuality in general’ (Gilman 83). In relatie tot de seksualisering van de witte vrouw, werkt de Zwarte vrouw enkel als een maker of versterker van deze seksualisering of als symbool voor het animalistisch afwijkende seksueel object dat verwijst naar het stiekeme verlangen van de witte vrouw. Wanneer we deze theorie toepassen op Carmen, zien we een duidelijk contrast tussen de vrouwen en werkt Carmens masculiene karakter als een erotisering van de lichamen van de witte vrouwen. Het kan zijn dat Rothman zich hier niet bewust van was en diversiteit wilde promoten in haar film, maar ook dan is het belangrijk om rekening te houden met de gelaagdheid van verschillende etniciteiten die naast elkaar worden geplaatst.

## GANJA &amp; HESS

## ‘Ganja’

Het laatste hoofdstuk maakt plaats voor het meest fictieve personage, namelijk Ganja in de blaxploitation-horrorfilm *Ganja & Hess* uit 1973. De film is gemaakt door de Zwarte filmmaker Bill Gunn. In blaxploitation-horrorfilms komen thema's als religie, voodoo en verlossing vaak voor en in het geval van *Ganja & Hess*, zijn dat vampieren. De blaxploitation-horrorfilm geeft commentaar op de horrorfilms uit Hollywood die enkel uit een witte cast bestonden. Maar ondanks de alteratie van protagonisten, gebruiken deze films nog steeds monsterlijke stereotypen die Zwarte personages afbeelden als de Other. In zijn onderzoek *Cultural Identity and Cinematic Representation* noemt hij de wijze waarop Zwarte mensen ge-positioneerd zijn en onderworpen aan dominante systemen van representatie, een oefening van culturele macht die niet oppervlakkig was, maar juist een manier om Zwarte kijkers zichzelf te zien en voelen als de ‘Other’ (Hall 36-37). Gunn probeert dit te vermijden. ‘Most of the other blaxploitation horror films, like blaxploitation films in general, tend to uphold male-dominated (hetero)sexuality and participation in the genre’s usual demonization of women and non-patriarchal sexualities’ (Benshoff 40). ‘Each film subverts genre and, as a result, asks audiences to imagine an alternative to the black insatiable Other that is punished narratively with trauma, injury, social ostracism, or death’ (David, 28).

De film besteedt het eerste aan Hess Green, een rijke anthropologist die door een dolksteek van zijn cliënt George Meda in een vampier verandert. George pleegt direct zelfmoord, waarna Hess het bloed opdrinkt. Onwetend, verschijnt rond het midden van de film Ganja Meda, de vrouw van George en begint al voordat ze haar echtgenoot vindt een relatie met Hess. In dit hoofdstuk wordt haar onafhankelijkheid geanalyseerd en wordt haar verandering in een vampier in een feministische context geplaatst. Op wat voor manier wordt Ganja geportretteerd als een feministische protagonist?

## ‘Wit en Westers’

Voor en na haar verandering in een vampier toont ze op verschillende wijze haar autonomie en onafhankelijkheid, maar het is nog maar de vraag of dit ook als iets feministisch gezien kan worden. Gunn introduceert Ganja in een telefoonsel waarin ze belt naar Hess om te vragen of haar man daar nog verblijft. De camera filmt alleen de zijkant van haar kin en nek en haar hand, maar het shot geeft al een impressie van het type vrouw dat ze is. Rode nagels, grote gouden en zilveren ringen en een witte parelketting (fig 3.1). Deze drie

dingen symboliseren een bepaalde welgestelde maatschappelijke klasse en dit wordt ook nog eens versterkt door haar kleding en houding. Wanneer ze aankomt in Hess's villa, draagt ze zelfs meerdere parelkettingen, een zwarte jurk en hoofddeksel en een dikke grijze bontjas. Blaxploitation-horrorfilms gebruiken veel kenmerken uit de Afro-Amerikaanse cultuur en refereren hierbij naar bijvoorbeeld de Black Panthers, Afrocentrisme, racisme maar ook het Zwarte stadsleven en dat wordt vaak bekritiseerd (Benshoff 36-37). In Ganja's kleding komen deze thema's niet terug en kan daarmee verwijzen naar de kritiek op de typische Zwarte cultuur. 'We see Ganja as a rude and uncouth woman who has no respect for Dr. Hess Green or his employees. Both on a verbal and visual level, the film never presents her subjectivity at this point, but rather it exploits a negative depiction of Ganja so as to present' (Diawara en Klotman 313). Ze draagt een zekere arrogantie en vastberadenheid uit.

Dit verandert wanneer ze in het huis van Hess verblijft. Net als in de blaxploitation-horrorfilm *Dr. Black, Mr. Hyde* waarin Dr. Pride in een witte maniak verandert, speelt de tweedeling tussen zwart als goed en wit als slecht, een grote rol door middel van een witte set en kostuums (Benshoff 39). Zowel Ganja als de bediende dragen witte kleding (fig. 3.2). Het witte symboliseert hier het reine en onschuldige en komt terug in de seksscènes van Ganja en Hess. Het bijzondere hier is dat Ganja niet geseksualiseerd of geobjectificeerd wordt. Zonder te praten, dirigeert ze hem naar de grond en beginnen ze te zoenen. Ganja laat hier haar seksuele autonomie zien. 'Gunn's preoccupation with sex on film distinguishes his work because his images redirect audience expectation and refuse hegemonic imperatives, and instead centralize multivalent, postmodern black aesthetic perspectives through an emphasis on characters as erotic subjects' (David 28). Het beige gewaad dat Ganja eerst aan had, heeft ze vervangen voor een spijkerbroek en wit overhemd. Hess is dan al halfnaakt. De achtergrond is bijna zwart en het enige wat licht vangt is het matras op de grond en Ganja en Hess (fig. 3.3). Hierdoor lijkt de seksuele gemeenschap bijna opgevoerd op toneel en een kunstwerk voor de toeschouwer om te aanschouwen. Het gaat dan niet meer om hen als seksueel gewild object, maar eerder om de liefde en passie die ze voor elkaar voelen die tentoongesteld moet worden. 'Throughout the film Gunn has repeatedly situated Ganja's point of view as central via the sexscenes, her dialogue, and camera perspective. The fact that the film presents multiple perspectives and situates the erotic subjectivity of a black woman as central is part of its aesthetic interest in the first place' (David 37). De laatste seksscène is wanneer Hess Ganja ook vermoordt en dus verandert in een vampier. Ze zijn net getrouwd en hebben hun eerste nacht samen. Net als op de bruiloft draagt Ganja een witte jurk. Nadat ze vermoord is ligt ze haar met open borsten op het bed. Kort daarna rent ze door een grasveld

in een dunne jurk met laag uitgesneden decolleté. Dit is de eerste keer in de film dat de kijker Ganja op deze manier gepresenteerd krijgt en markeert het begin van een nieuwe erotische versie van Ganja.

#### ‘Rood en Zwart’

In een intiem moment met Hess vertelt Ganja dat haar relatie met haar moeder de oorzaak is van een verlangen naar onafhankelijkheid en vrijheid. Vanaf het moment dat zij gebeten wordt door Hess en het ritueel ondergaat, komt ze steeds dichterbij de onafhankelijke en vrije vrouw die Ganja wil zijn. In de scène na het ritueel ligt ze op bed in een zwarte jurk. De zwarte jurk staat symbool voor het nieuwe leven dat ze heeft en de duisternis die daarbij hoort. De kijker ziet haar daarna niet meer in een witte jurk of overhemd en ze draagt enkel rood en zwart. Met een nep-diner nodigt ze haar eerste slachtoffer uit, een onschuldige Zwarte vrijwilliger, en probeert hem te verleiden. Ze draagt een rode jurk met een laag decolleté met grote sieraden. In haar hand heeft ze een grote diamant waar ze met haar hand hypnotiserend overheen glijdt en een blik op de man houdt (fig. 3.4). Kort daarna hebben Ganja en de man seks en vermoordt ze hem met een bijt in zijn keel. Ze kijkt met een geschrokken blik naar boven, waar Hess staat en moet huilen (fig. 3.5). Deze scène leest zich op twee manieren: als een moment waarin Ganja in op een hoogtepunt van autonomie de man met haar lichaam verleidt of als een onvrijwillige daad voor Hess. In haar essay ‘Uses of the Erotic: The Erotic as Power’ uit 1984, beweert Audre Lorde dat het erotische van de vrouw gegrond is in de kracht van onuitgesproken gevoelens en werd gezien als een machtsbron voor verandering. Het erotische van de vrouw werd dusdanig onderdrukt omdat het voor vrouwen een bron was van macht en informatie (Lorde 53). De hoge stand van de camera die vanuit Hess gericht is op Ganja impliceert deze erotische onderdrukking.

In *Ganja & Hess* kijkt het Zwarte publiek door een kritische bril naar zichzelf en niet naar een versie van henzelf, gecreëerd door westerse ideologieën. Zoals eerder benoemd gebruiken blaxploitation-horrorfilms stereotypen rondom voodoo, rituelen en religie. Wanneer deze films door witte filmmakers gemaakt zijn, kan het gebruik van deze stereotypen als racistisch beschouwd worden, maar in de horrorfilms van Zwarte filmmakers representeert het de kracht van de Zwarte cultuur die een dominant wit discours omver werpt (Benshoff 37). Ganja is in dit geval interessant, omdat ze een symbool vormt voor zowel de empowerment als het gevaar voor de Afro-Amerikaanse gemeenschap. In het begin werd Ganja afgeschilderd als een welgestelde, kapitalistische nette vrouw met witte en dure kleding. Ganja en Hess hebben beiden geen contact met de buitenwereld en de Zwarte cultuur. Ze

verblijven in een groot herenhuis en worden zelfs bediend. Ganja wordt hierdoor geassocieerd met de westerse kapitalistische cultuur in Amerika. Na haar verandering in een vampier, lijkt het alsof ze nu wel deel wordt van de Zwarte cultuur als de animalistische en erotische ‘Other’, maar het staat juist symbool voor de kritiek van Bill Gunn op de verwesterde Afro-Amerikanen. ‘The film argues that an addiction of any sort, whether to blood, religion, drugs, or sex, is morally equivalent to any other’ (Benshoff 43). De kleuren rood en zwart die Ganja draagt, staan symbool voor het bloedvergieten in de Zwarte cultuur en het slavernijverleden van Amerika. ‘In particular, films that portray black nudity, sex, or sexual themes can heighten an already tenuous critical position because sexual images, more than other kinds of racialized representations, have proven integral to the structural reproduction of not only racism but also sexism and heterosexism’ (David 27). Wanneer Ganja via verleiding en erotiek de man vermoordt is dit niet een beeld van Ganja’s erotische identiteit, maar eerder het hebzuchtige, materialistische en kapitalistische karakter van de westerse mens.

#### ‘Het laatste beeld’

Hess wordt uiteindelijk verlost door de Kerk en pleegt zelfmoord. Ganja blijft alleen achter en vanaf hier ziet de kijker haar rol als geëmancipeerde vrouw vervullen. In de laatste scène kijkt ze uit het raam. De vermoorde zwarte man, die Ganja kort daarvoor beet, rent naakt het zwembad uit richting Ganja. Ze geeft een zachte grijns, een grijns die symbool staat voor de controle die ze heeft over haar eigen erotische weergave (fig. 3.6). ‘The “erotic subject” implies a free, autonomous, self-directed, sexual, and sensual individual whose presence within a narrative resists the overdetermined portrayal of minoritized and non-normative sexual entities as the Other’ (David 28). Ganja is een hedendaagse Zwarte vrouw die zich afzet tegen haar ondergeschiktheid tot de mannelijke figuren in de film (Diawara & Klotman 314). Hess en de priester staan symbool voor de beperkte en patriarchale visie op seksualiteit. Ze is nu in staat om haar eigen keuzes te maken, los van geld of liefde. De kijker ziet niet hoe Ganja haar leven als vampier voortzet, maar misschien hoeft dat ook niet. ‘Desire alone is not enough to make her a subject, to liberate...A new image, the one we have yet to see in film, is the desiring black woman who prevails, who triumphs, not desexualized, not alone, who is ‘together’ in every sense of the word’ (hooks 235). Gunn toont dit nieuwe beeld met Ganja. Hij vervangt traditionele patriarchale visies door middel van onconventionele beelden en een alternatief plot die samen het erotisch subject opnieuw belichten en meerdere mogelijkheden van een dergelijk personage toont (David 37). Ze heeft

zich ontwikkeld tot een emanciperende zwarte vrouw die nu op haar eigen authentieke manier seksuele autonomie uitoefent, zonder onderworpen te worden door anderen.

## CONCLUSIE

De drie films geven Zwarte vrouwelijke hoofdpersonages weer als symbool voor de sociale fantasie en beeldvorming van de Zwarte vrouw die voorkomt in de Zwarte cultuur. In de Zwarte emancipatiebeweging ontstonden verschillende opvattingen over de manier waarop zwarte vrouwen zouden moeten bijdragen aan de strijd tegen racisme. Volgens zwarte mannen met een traditionele overtuiging zou de Afro-Amerikaanse vrouw alleen positief kunnen bijdragen aan de beweging door thuis te blijven. Hoewel er wel belangrijke vrouwelijke activisten waren zoals Angela Davis, Maya Angelou of Gloria Richardson was de meerderheid van de vrouwen bang om zich feministisch te uiten of waren ervan overtuigd dat het strijden voor emancipatie alleen voorbehouden was aan mannen. Hierdoor ontstond een tegenbeweging in het blaxploitation-genre die deze sterke zwarte vrouw wel weergaven en dit toonde met een onafhankelijk en autonoom karakter. In de besproken hoofdstukken zijn de vrouwen in *Cleopatra Jones* (1973), *Terminal Island* (1973) en *Ganja & Hess* (1973) geanalyseerd om te kijken of een autonome personage een emanciperende werking heeft.

Cleopatra Jones is geen emanciperend karakter, omdat de film heteroseksisme als instrument gebruikt om solidariteit met andere vrouwen te ondermijnen. In dit geval is dat de witte lesbische drugsbaas Mommy. Daarnaast werken symbolen voor de fallus en de commodificatie van Angela Davis tegen een personage dat feministisch over moet komen. De commercialisering in combinatie met haar werk voor de overheid en politie en dan door de ogen van de witte filmmaker is tegenstrijdig. En ondanks dat Cleopatra een goede kledingstijl heeft, goed is in karate en een geheim agent is, werkt ze niet met andere vrouwen. De enige mensen die ze aan haar zij heeft of waar ze voor werkt zijn mannen. Ook deze soms wat romantische relatie met zowel haar vriend als baas zorgt ervoor dat zij geen autonoom en onafhankelijk karakter is. Ze is geen feminist, maar een commodity feminist die wel geaccepteerd wordt door jonge Zwarte mannen en een wit publiek.

Carmen is een gecompliceerder personage dan Cleopatra. *Terminal Island* mag dan wel gemaakt zijn door een feministische witte vrouwelijke filmmaker, Cleopatra's witte regisseur, Carmen is doordat ze de enige Zwarte vrouw is in de film wel geïsoleerd. Dit gegeven heeft invloed op de manier waarop zij door de film wordt afgebeeld en dan met name in verhouding tot haar witte tegenspeelsters. Theorieën van Sander Gilman maken duidelijk dat de verhouding tussen witte en zwarte vrouwen racistisch en seksistisch geladen zijn. Hierdoor kan Carmen aan de ene kant geschetst worden als een feministisch karakter in haar

opstandige autonome gedrag, maar wanneer we door een intersectionele bril kijken, zorgt haar verhouding met Zwarte mannen en vrouwen ervoor dat dit feminisme verdwijnt. De verhoudingen versterken juist de stereotype eigenschappen van een Afro-Amerikaanse vrouw zoals gewelddadig, masculien en soul-achtig. Door de ogen van een witte filmmaker en als enige Zwarte personage in een film is dit schadelijk.

Ganja wordt pas halverwege de film geïntroduceerd en is samen met Hess zowel de protagonist als de antagonist in de film. Haar personage kan uiteindelijk gezien worden als een autonoom erotisch karakter. Via Ganja's personage geeft regisseur Bill Gunn commentaar op de Zwarte vrouwen die in de bekende blaxploitation-horrorfilms voorbij komen. In plaats van een bijrol, een passieve houding of seksuele objectificatie naast het monster of de redder, maakt Ganja zelf een persoonlijke ontwikkeling door. Omdat de filmmaker in dit geval zwart en queer is, kan Ganja op een andere manier gelezen worden. Clark's personage geeft commentaar op de echte gevaren voor de Afro-Amerikaanse gemeenschap en hoe Zwarte vrouwen hun eigen stem moeten krijgen in plaats van door mannen tot een seksueel object worden gereduceerd. Aan de hand van bell hooks' en Marlo Davids theorie wordt duidelijk dat Ganja uiteindelijk in haar eigen erotische kracht een feministisch personage dat niet meer vastzit in een patriarchaal systeem.

Samengevat kan gesteld worden dat de mate van emancipatie van zwarte vrouwelijke personages in blaxploitation-films gebaseerd is op meerdere aspecten. De kritische analyses van Cleopatra, Carmen en Ganja tonen ons dat hun autonomie en daarmee het ogen als een onafhankelijke en sterke zwarte vrouw niet genoeg is om een emanciperende werking te hebben, omdat ze als personages altijd afhankelijk zijn van bestaande stereotypen, de identiteiten van andere personages in het verhaal en die van de filmmaker. Om terug te komen op Angela Davis' citaat aan het begin van het werkstuk, benoemt zij het belang van solidariteit waarin alle zwarte vrouwen en mannen samen staan, ongeacht hun sociale klasse. Het zijn juist deze verschillende aspecten op het gebied van etniciteit, gender, seksualiteit en afkomst die het streven naar emancipatie mogelijk maken en het is essentieel dat een filmmaker hier rekening mee houdt tijdens het schrijven van een zwarte vrouw.

## BIBLIOGRAFIE

- Benshoff, Harry M. "Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription?" *Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 39, nr. 2, University of Texas Press, februar 2000, pp. 31–50. <https://doi.org/10.1353/cj.2000.0001>.
- Brody, Jennifer A. "The Returns of 'Cleopatra Jones'". *Signs*, vol. 25, nr. 1, University of Chicago Press, oktober 1999, pp. 91–121. <https://doi.org/10.1086/495415>.
- Clark, Danae. 1995. "Commodity Lesbianism." In *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, ed. Corey Creekmur and Alexander Doty, 484-500. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Collins, Patricia Hill. "Black Feminist Thought". *Routledge eBooks*, 2002, <https://doi.org/10.4324/9780203900055>.
- David, Marlo D. "'Let It Go Black': Desire and the Erotic Subject in the Films of Bill Gunn". *Black Camera*, vol. 2, nr. 2, Indiana UP, januari 2011, p. 26. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.2.2.26>.
- Davis, Angela. "Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia". *Critical Inquiry*, vol. 21, nr. 1, University of Chicago Press, oktober 1994, pp. 37–45. <https://doi.org/10.1086/448739>.
- Davis, Angela Y. [1971] 1995. "Reflections on the Black Woman's Role in the Community of Slaves." In *Words of Fire: An Anthology of African American Feminist Thought*, ed. Beverly Guy-Sheftall, 200–18. New York: New Press.
- Diawara, Manthia, en Phyllis R. Klotman. "Ganja and Hess: Vampires, Sex, and Addictions". *Black American literature forum*, vol. 25, nr. 2, januari 1991, p. 299. <https://doi.org/10.2307/3041688>.

Fox, Terry Curtis, and Stephanie Rothman. "FULLY FEMALE." *Film Comment*, vol. 12, no. 6, 1976, pp. 46–50. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43755364>. Accessed 15 June 2023.

Hall, Stuart. "CULTURAL IDENTITY AND CINEMATIC REPRESENTATION." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, no. 36, 1989, pp. 68–81. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44111666>. Accessed 15 June 2023.

Hooks, Bell. *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*. Psychology Press, 1996.

Jenkins, Henry. "5 Exploiting Feminism in Stephanie Rothman's Terminal Island". *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York, USA: New York University Press, 2006, pp. 102-124.  
<https://doi.org/10.18574/nyu/9780814743706.003.0010>

Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. 1984, [ci.nii.ac.jp/ncid/BA01234259](http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA01234259).

Missouri, Montré Aza. "Black Magic Woman and Narrative Film". *Palgrave Macmillan UK eBooks*, 2015, <https://doi.org/10.1057/9781137454188>.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, nr. 3, Oxford UP, oktober 1975, pp. 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

Sander Gilman, 'The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality' *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985. 76-108

Seifert, Melissa DeAnn. "Who's got the 'Reel' power? The problem of female antagonisms in blaxploitation cinema". *Alphaville*, University College Cork, december 2012, <https://doi.org/10.33178/alpha.4.01>.

## LIJST VAN BEELDEN

Fig. 1.1. “FBI Mugshot of Angela Davis.” *How Angela Davis Ended Up on the FBI Most Wanted List*, 25 Jan. 2023,  
<https://www.history.com/news/angela-davis-fbi-most-wanted-list>. Accessed 15 June 2023.

Fig.1.2. *Cleopatra Jones*. *IMDB*, <https://www.imdb.com/title/tt0069890/>.

Fig. 1.3. *IMDB*. “Cleopatra Jones.” *Cleopatra Jones (1973)*,  
<https://m.imdb.com/title/tt0069890/mediaviewer/rm1165488897/>. Accessed 15 June 2023.

Fig. 1.4. Starrett, Jack. *Tamara Dobson as Cleopatra Jones (1973)*. New York.

Fig. 2.1. *IMDB*. *Terminal Island*,  
[https://www.imdb.com/title/tt0070782/mediaviewer/rm4097441025?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_11](https://www.imdb.com/title/tt0070782/mediaviewer/rm4097441025?ref_=ttmi_mi_all_sf_11). Accessed 15 June 2023.

Fig. 2.2. *IMDB*. *Terminal Island (1973)*,  
[https://www.imdb.com/title/tt0070782/mediaviewer/rm4181327105?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_8](https://www.imdb.com/title/tt0070782/mediaviewer/rm4181327105?ref_=ttmi_mi_all_sf_8). Accessed 15 June 2023.

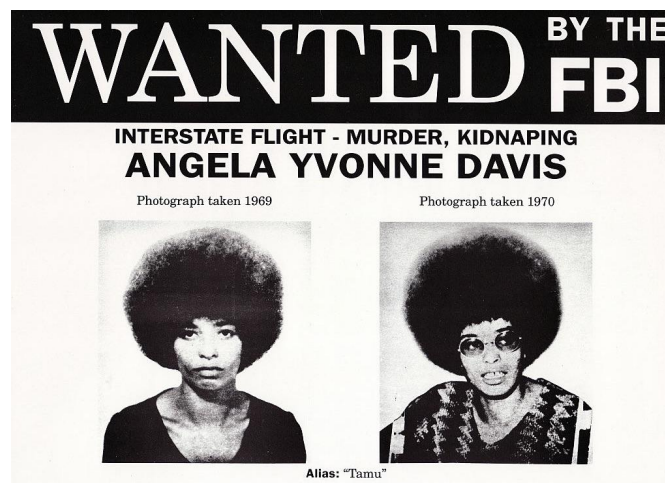
Fig. 2.3. “Terminal Island (1973).” *I Watch Movies so You Don’t Have to #12 – Terminal Island (1973)*, 8 Mar. 2012,  
<https://recordsmakegreatpets.wordpress.com/2012/03/08/i-watch-movies-so-you-dont-have-to-12-terminal-island-1973/>. Accessed 15 June 2023.

Fig. 2.4. Starrett, Jack, director. *Terminal Island*. *MU4HD*,  
<https://mubi.com/films/terminal-island>.

Fig. 3.1 - 3.6. Gunn, Bill, director. *Ganja & Hess*. *YouTube*, uploaded by cinema gau, 10 May 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=xYjFuVeJ4co&t=4941s>.

APPENDIX A

Beelden uit *Cleopatra Jones* (1973)



Figuur 1.1: Arrestatiefoto's van Angela Davis



Figuur 1.2: Filmposter van Cleopatra Jones (1973)



Figuur 1.3: Shelley Winters, Paul Koslo, en Joe Tornatore in Cleopatra Jones (1973)



Figuur 1.4: Tamara Dobson als Cleopatra Jones

APPENDIX B

Beelden uit *Terminal Island* (1973)



Figuur 2.1: Roger E. Mosley in *Terminal Island* (1973)



Figuur 2.2: Barbara Leigh, Marta Kristin en Phyllis Davis in *Terminal Island* (1973)



Figuur 2.3: Ena Hartman in *Terminal Island* (1973)



Figuur 2.4: Phyllis Davis, Ena Hartman en Marta Kristin in *Terminal Island* (1973)

APPENDIX C

Beelden uit *Ganja & Hess* (1973)



Figuur 3.1: Marlene Clark in *Ganja & Hess* (1973)



Figuur 3.2: Marlene Clark in *Ganja & Hess* (1973)



Figuur 3.3: Marlene Clark en Duane Jones in *Ganja & Hess* (1973)



Figuur 3.4: Marlene Clark in *Ganja & Hess* (1973)



Figuur 3.5: Marlene Clark in *Ganja & Hess* (1973)



Figuur 3.6: Marlene Clark in *Ganja & Hess* (1973)