

## **Een Afro-Amerikaan in Hollywood**

M.P Bemelmans 3399753 Bachelor eindwerkstuk  
Theater- film- en televisiewetenschappen  
Studiejaar: 2011-2012 Blok 1 Datum: 04-11-2011  
Begleider: Ansje van Beusekom Filmcultuur

DENZEL WASHINGTON  
EN DE BLAXPLOITATION FILM

# INHOUD

1. Introductie	2
2. <i>Blaxploitation</i>	5
Denzel Washington	6
3. De Afro-Amerikaanse ervaring gaat mainstream	9
“Cross-overs”	9
MALCOLM X(1992)	11
“Non-specific racial characters”	13
4. <i>New Black Cinema</i>	16
TRAINING DAY(2002)	17
THE BOOK OF ELI(2010)	18
5. Conclusie	21
6. Literatuur	24

# 1. INTRODUCTIE

In de eerste helft van de twintigste eeuw speelde rassegregatie in Amerika nog steeds een grote rol. Het werd de Afro-Amerikaanse bevolking structureel bemoeilijkt actief deel te kunnen nemen aan het Amerikaanse burgerschap. Behalve de isolatie van Afro-Amerikaanse burgers uit het sociale leven werden ze ook in het culturele leven buitengesloten. Uitingen van Afro-Amerikaanse cultuur en representaties van Afro-Amerikanen in de populaire Amerikaanse cultuur kwamen nauwelijks voor. Dit fenomeen komt bijna nergens duidelijker naar voren dan in de Amerikaanse Cinema. Lange tijd waren er geen rollen van grote betekenis weggelegd voor Afro-Amerikanen in de Amerikaanse film. Afro-Amerikaanse acteurs bleven buiten beeld, afgeserveerd met bijrolletjes als de bediende of muzikant.<sup>1</sup> In de jaren dertig en veertig dook de eerste subtiele kritiek op de typecasting van Afro-Amerikaanse acteurs op in de *film noir*, maar ondanks de reputatie van dit genre was er nog geen ruimte voor een omkering van de situatie. Pas met de strijd tegen de Amerikaanse rassegregatie in de jaren vijftig kregen de Afro-Amerikanen meer ruimte, zo ook de Afro-Amerikaanse acteurs en filmmakers. De opkomst van de *blaxploitation* film, waarin zwarte woede en weerstand voor het eerst op het grote doek te zien waren, zorgde ervoor dat Afro-Amerikaanse acteurs hoofdrollen mochten vervullen.<sup>2</sup> Aan het einde van de jaren zeventig nam de populariteit van de *blaxploitation* film af. De films konden moeilijk van hun standaard afwijken waardoor het al snel een uitgekauwd concept werd. Er werd steeds minder geld in de reeds low-budget films geïnvesteerd waardoor de *blaxploitation* film kwalitatief aan de grond raakte en al snel uitstierf. Daarnaast hadden de majors weer geld voor het maken van blockbusters zoals JAWS(1975) en STAR WARS(1977), die publiek van elke afkomst trokken. Hoewel er nauwelijks nog sprake was van *blaxploitation* films eind jaren zeventig is het onjuist om te zeggen

---

<sup>1</sup> Manthia Diawara, "Black American Cinema: The New Realism." *Black American Cinema*. Red. Manthia Diawara, ed. (New York: Routledge, 1993): 3-25.

Lawrence Novotny, *Blaxploitation Films of the 1970s* (New York: Routledge, 2008).

<sup>2</sup> Asher Boersma, Joost Broeren, "De Amerikaanse Apartheid in Film" [2007] - 03-10-2011

<http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk290/amerika.html>

dat het genre vergeten was. De meest voor de hand liggende opvolgers waren de vroege films van Eddie Murphy begin jaren tachtig. Veel carrières van Afro-Amerikaanse acteurs en filmmakers zijn direct terug te voeren naar de vaak genegeerde films van de jaren zeventig. John Singleton's *BOYS N THE HOOD*(1991) is afgekeken van *COOLEY HIGH*(1975). Kennan Ivory Wayans begon zijn carrière als regisseur met de op *blaxploitation* geïnspireerde *I'M GONNA GET YOU SUCKA*(1988). De film *TRAINING DAY*(2001) en *AMERICAN GANGSTER*(2006), beide met in de hoofdrol Denzel Washington, zijn niet meer dan *blaxploitation* films met een flink budget. Ook de carrière van Will Smith, die zich heeft ontpopt tot een grote box-office ster, zou dit niet hebben kunnen doen zonder films als *SUPERFLY*(1972) en *MACK*(1973).<sup>3</sup>

Over de *blaxploitation* film wordt niet altijd positief geschreven, soms zelf spottend. Daarentegen zijn er meer dan tweehonderd *blaxploitation* films gemaakt, ze hebben miljoenen dollars opgebracht, verschillende carrières gelanceerd en het gezicht van de populaire cultuur voorgoed veranderd. Over de *blaxploitation* zijn een handvol boeken geschreven, echter rondom de decennia die na deze revolutionaire periode volgden is het opvallend stil gebleven. Er is weinig literatuur te vinden over de Afro-Amerikaan in Hollywood en zijn huidige arbeidsomstandigheden. In hoeverre hebben de *blaxploitation* films en de *Onafhankelijke Black Cinema* bijvoorbeeld hun weerklank gevonden in de mainstream films die Hollywood nu aflevert? Zijn de arbeidsomstandigheden voor de Afro-Amerikaan veranderd sinds het einde van de jaren zeventig? Om me verder in dit vraagstuk te verdiepen heb ik de volgende hoofdvraag geformuleerd: **In hoeverre is de blaxploitation film van de jaren zeventig van belang geweest voor de carrière van Denzel Washington?**

Denzel Washington is een veelzijdig acteur die aan het einde van de jaren zeventig zijn acteercarrière start. Hij is uitgegroeid tot één van Hollywood's grootste acteurs en heeft een groot aantal filmprijzen op zijn naam staan. In de jaren tachtig en negentig was hij een van de meest toonaangevende mensen op film en

---

<sup>3</sup> David Walker, Andrew J. Rausch en Chris Watson, *Reflections on Blaxploitation*. (United States: The Scarecrow Press Inc, 2009): introduction.

televisiegebied. In het vormgeven van zijn carrière heeft Denzel Washington vaak lucratieve stereotype rollen geweigerd, hij was juist op zoek naar rollen met een 'non-specific racial character'. Als Afro-Amerikaanse acteur heeft Denzel Washington een belangrijke stempel gedrukt op de mainstream Hollywood films. Hij dient hierdoor als goede casus om de doorwerking van de *blaxploitation* film na de jaren zeventig in Hollywood te bestuderen. Zijn carrière zal dan ook als rode draad door dit onderzoek heen lopen.

In hoofdstuk 1 zal allereerst de opkomst van het blaxploitation genre uiteengezet worden. Hieraan wordt de start van Denzel Washington's carrière gekoppeld. In hoofdstuk 2 zal uitgelegd worden hoe de economie in Hollywood de beslissende factor is in de productieomstandigheden van een film. *MALCOLM X*(1992) van Spike Lee is hierin revolutionair en een mijlpaal voor de acteur Denzel Washington. In hoofdstuk 3 zal de doorwerking van de *blaxploitation* film in de afgelopen tien jaar naar voren gebracht worden aan de hand van de films *TRAINING DAY*(2001) en *THE BOOK OF ELI*(2010). Daarnaast wordt uitgelegd welke rol Denzel Washington hierin speelt.

## 2. *BLAXPLOITATION*

De term *blaxploitation* stamt uit 1971 en is een samenvoeging van ‘black’ en ‘exploitation’. Exploitatiefilms bestaan sinds de opkomst van massacinema. Van de jaren twintig tot en met de jaren vijftig waren dergelijke films te zien in kleinere filmtheaters. In de jaren vijftig en zestig waren ze in Amerika vooral te zien in drive-in-bioscopen. In de jaren tachtig en negentig verschenen exploitatiefilms vooral voor direct-naar-video, en in de afgelopen tien jaar verplaatste zich dit naar de direct-naar-dvd. Exploitatiefilms zoeken vaak de grenzen van politieke correctheid en smaak op. Dit gaat gepaard met een bijzonder lage kwaliteit wat betreft acteerwerk, special-effects en enscenering. Maar ook het verhaal speelt een ondergeschikte rol. Kenmerkende elementen zijn geweld en seks. Exploitatiefilm worden goedkoop gemaakt en moeten in een relatief korte tijd hun geld weer terugverdienen.<sup>4</sup>

*Blaxploitation* is een term voor exploitatiefilms die voor een gekleurd publiek gemaakt werden en waarin Afro-Amerikaanse acteurs de hoofdrollen speelden. Het ontstaan van de *blaxploitation* films heeft twee belangrijke voorwaarden die de gunstige omstandigheden creëerden. De eerste en meest evidente was de verandering in de politieke en sociale bewustwording van de Afro-Amerikanen in het midden van de jaren zestig. De politieke, sociale en economische problemen die de Afro-Amerikanen ondervonden werden door pioniers als Malcolm X, Huey P. Newton, Martin Luther King bestreden. Dit was van grote invloed op de denkwijze van de zwarte gemeenschap, vooral in de creatieve sector.<sup>5</sup> De tweede noodzakelijke verandering was de economische omslag in Hollywood. Door de Paramount Case in 1948 werd de verticale integratie die de majors er op nahielden blootgelegd en verboden. Hiermee begon de afbrokkeling van het oude Hollywood studiosysteem. Filmstudio's mochten niet langer in het bezit zijn van eigen theaters en verloren hierdoor hun exclusieve vertoningsrechten. Hierdoor was het systeem niet langer rendabel, waardoor producties op projectbasis gedraaid werden en ‘independents’

---

<sup>4</sup> René Glas, “De Nacht van de Wansmaak: Reloaded.” [2003] Mediasite met een kritische blik op film, tv en nieuwe media - 24-06-2011. <http://www.xi-online.nl/film/de-nacht-van-de-wansmaak-reloaded/>.

<sup>5</sup> William R. Grant, *Post-Soul Black Cinema*. (New York & London: Routledge, 2004): 27.

nieuwe kansen kregen. Aan het einde van de jaren zestig bevonden de majors zich allemaal in een financiële crisis. De films die uitkwamen boekten alleen maar verlies en er moest onder ogen gezien worden dat de A-producties niet langer zekerheid leverden. Het krimpende publiek dwong Hollywood om nieuwe marktsegmenten aan te boren. Er moesten films gemaakt worden voor een specifiek publiek, zoals het Afro-Amerikaanse.<sup>6</sup>

Begin jaren zeventig werd het Afro-Amerikaanse publiek overspoeld met goedkope, Afro-Amerikaanse gecaste films gebaseerd op B-film(exploitatiefilm) strategieën. Voor het eerst sinds de komst van de cinema waren er Afro-Amerikaanse helden die opstonden tegen de onderdrukking van “The Man”. Weg waren alle negatieve en onderdanige stereotypes die de cinema zeventig jaar hadden gedomineerd. Aan het einde van de jaren zeventig nam de populariteit van de *blaxploitation* film af. Er werd steeds minder geld in het filmgenre geïnvesteerd waardoor de *blaxploitation* film kwalitatief aan de grond raakte en al snel uitstierf. Hoewel er aan het einde van de jaren zeventig nauwelijks nog sprake was van *blaxploitation* films, is het onjuist om te zeggen dat de ‘zwarte’ cinema helemaal verdwenen was. Het lijkt erop dat de *blaxploitation* film de weg had vrijgemaakt voor Afro-Amerikaanse acteurs die aan de slag wilden in Hollywood. Een van hen was Denzel Washington.

## Denzel Washington

Denzel Washington werd geboren op 29 december 1954 in Mount Vernon. Het was voor hem eind jaren zeventig een hele opgave om als acteur aan werk te komen. Hij had sporadisch werk bij kleine toneelproducties en in 1979 kreeg hij een rol in de tv-film *FLESH&BLOOD*(1979). Hij ondervond dat het bijna onmogelijk was voor een nieuwe, jonge Afro-Amerikaanse acteur werk te vinden in de filmindustrie. Er werden simpelweg weinig rollen voor Afro-Amerikanen geschreven en de rollen die er waren, waren meestal niet gewilde zoals crimineel of junkie.<sup>7</sup> *American Film Magazine* rapporteerde dat in de 240 films die in 1981 uitgekomen waren, er enkel

---

<sup>6</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film History. An Introduction* 2e ed. (New York: McGraw-Hill, 2003): 512-513.

<sup>7</sup> Dwayne Epstein, *Denzel Washington*. (United States: Gale Cengage Learning, 2009): 21-24.

een handjevol rollen voor Afro-Amerikanen waren weggelegd.<sup>8</sup> Washington slaagde erin rollen te bemachtigen in kleinschalige theatervoorstellingen zoals *The Mighty Gents*, *One Tiger to a Hill* en *A Geechee Magic Trance Manual*. Deze producties konden bestaan door de Civil Rights Movement van 1960. Afro-Amerikaanse toneelschrijvers zoals Lanford Wilson, Lonnie Elder en Charles Fuller onderzochten in de jaren zeventig de veranderende rol van de Afro-Amerikaan in Amerika. Washington was voortdurend op zoek naar overeenkomende projecten, maar tussen zijn kleine projecten door leefde Washington van een werkeloosheidsuitkering. Toch leek Washington zijn waardigheid altijd op nummer een te zetten. Robert Townsend, een vriend en collega van Washington vertelt: “Denzel was telling me he had just turned down a movie role. He said, “It’s not going to do anything to further my career.” It was something stupid, playing a junkie, I think. And I realized he was right. You can’t just take some role, pick up one hundred thousand dollars and hope no one will notice. He was always thinking of his longevity.”<sup>9</sup>

Washington’s geluk nam een drastische wending in 1980. Hij kreeg de hoofdrol in het kleinschalige toneelstuk *WHEN THE CHICKENS COME HOME TO ROOST*. Dit stuk liet een fictionele ontmoeting tussen Malcolm X en Elijah Muhammad zien. Het stuk was niet lang op de planken, maar de impact ervan had nog een lange nasleep. Hij ontving voor zijn vertolking van Malcolm X zijn eerste award van de Audience Development Committee(AUDELCO); een organisatie die Afro-Amerikaanse theaterprojecten promootte. Zijn echte doorbraak volgde niet lang na deze goed ontvangen performance. Hij werd in 1982 gecast voor de ziekenhuissoap *ST. ELSWHERE* waarin hij zes seizoenen lang een jonge arts speelde. Het was niet gewoonlijk voor een Afro-Amerikaan om zo een rol in te mogen vullen en daarom was Washington extra gemotiveerd om zich vast te leggen op deze rol. Hij wilde echter wel nog steeds de vrijheid behouden om daarnaast aan andere projecten te kunnen werken, en deze kreeg hij ook. Washingtons eerste grote filmrol kwam in 1987 in *CRY FREEDOM*(1987) waarin hij de Zuid-Afrikaanse activist Steven Biko speelde. In 1989 kreeg hij een Oscar voor beste mannelijke bijrol voor zijn vertolking van een wegelopen slaaf tijdens de Amerikaanse burgeroorlog in

---

<sup>8</sup> Jesse Algeron Rhines, *Black Film, White Money*. (New Jersey: Rutgers University Press, 1996): 54.

<sup>9</sup> Dwayne Epstein, 26-27.



GLORY(1989) van Edward Zwick.<sup>10</sup> Hiermee begon Denzel Washington zijn weg naar één van Hollywood's best betaalde acteurs.

Tijdens de hoogtijaren van de *blaxploitation* film stond Denzel Washington net aan het begin van zijn acteercarrière. Uit de korte aanloop tot zijn filmcarrière zoals hierboven geschetst, kan opgemaakt worden dat het eind jaren zeventig nog steeds niet makkelijk was voor een Afro-Amerikaanse acteur om aan werk te komen. Niet alleen in de filmwereld, maar ook in toneelproducties. Het was echter niet meer onmogelijk om als Afro-Amerikaan in producties te verschijnen. Dit lijkt te komen door dezelfde factoren die ook van toepassing zijn op het ontstaan van de *blaxploitation* film. Onder andere de Civil Rights Movement uit de jaren zestig had de weg iets vrijer gemaakt voor Afro-Amerikaanse toneelproducties en organisaties zoals het Audience Development Committee zorgden voor meer Afro-Amerikaanse thema's op de agenda. Begin jaren tachtig werd Washington opgemerkt door filmscouts. Dat het *blaxploitation* genre van belang is geweest voor Denzel Washington's carrière wordt duidelijk uit de rollen waar hij vanaf dat moment voor gecast wordt. Het zijn niet alleen meer bijrollen waarin hij moet gehoorzamen aan 'The Man'. De *blaxploitation* film heeft zijn steentje bijgedragen aan de acceptatie van de 'zwarten' door het publiek. Het is niet voor niets voor het eerst in een serie dat er sprake is van een gelijkwaardige multiraciale crew zoals in ST. ELSWHERE. Maar er kan niet gesteld worden dat het makkelijk was voor een acteur als Denzel Washington om aan werk te komen. Daarnaast werd hij nog steeds gecast als 'zwarte' in films. Denzel Washington deed echter erg zijn best niet in de *blaxploitation* stereotyperollen te vervallen door deze rollen te weigeren. Hij dacht dat deze het verdere verloop van zijn carrière in gevaar zouden brengen. Doordat hij zich ergens tegen af kon zetten blijkt dat er wel een markt was. Dat het weigeren van deze stereotype rollen een goede zet was van Washington zal snel duidelijk worden.

---

<sup>10</sup> Ibidem, 31-33.

### 3. DE AFRO-AMERIKAANSE ERVARING GAAT MAINSTREAM

De Afro-Amerikaanse acteur Yaphet Kotto stelt dat de samenstelling van een cast niet altijd te maken heeft met rascisme, maar met geld. “People want to be involved in fifteen-to-twenty-million-dollar movies, and they want their returns guaranteed. So they go for the Redfords, The Connerys, the Brandos...If they ever scale their expectations down and return modest, lowbudget films, they might just turn to me.”<sup>11</sup> Janet Wasko, auteur van *Movies and Money*, lijkt de mening dat ras niet het echte probleem is te delen. Zij stelt dat de productieomstandigheden van een film gebaseerd zijn op de afzetmarkt. Deze is van invloed op wie de film maakt, het type film, en de distributie.<sup>12</sup> Dat deze theorie voor het begin van de jaren negentig opgaat blijkt uit de “cross-overs” die populair werden in Hollywood.

#### “Cross-overs”

Eddie Murphy, een van Amerika’s meest succesvolle filmsterren speelde in 1992 in de film *BOOMERANG*(1992) die gedistribueerd zou worden door Paramount. Gezien het grote succes van *48 HOURS*(1990) en *BEVERLY HILLS COPS I*(1984) EN *II*(1987) ontving *BOOMERANG* een groot budget, namelijk vijftig miljoen dollar. Het originele script was in eerste instantie geschreven door blanke filmmakers om het normale blanke publiek van Murphy aan te trekken. Om het verhaal ook voor het Afro-Amerikaanse publiek aantrekkelijk te maken werd de Afro-Amerikaanse regisseur Reginald Hudlin bij het project betrokken. Het resultaat van deze cross-over was dat er voornamelijk Afro-Amerikaans publiek naar de film ging, terwijl het blanke publiek minder geneigd was de film te bezoeken.<sup>13</sup> John Izods, een Amerikaanse professor in Communications, Media and Culture, stelt in *Hollywood and the Box Office* dat een film twee en een half keer zijn productiekosten moet opbrengen om quitte te spelen. Met een brutowinst van zeventig miljoen dollar op een productie

<sup>11</sup> Jesse Algeron Rhines, *Black Film, White Money*. (New Jersey: Rutger University Press, 1996): 55.

<sup>12</sup> Janet Wasko, *Movies and Money*. (U.S: Greenwood Pub Group, 1982).

<sup>13</sup>Jesse Algeron Rhines, 68.

van vijftig miljoen kan *BOOMERANG*(1992) gezien worden als een mislukking, ondanks de uitstekende ontvangst door het Afro-Amerikaanse publiek. Deze zaak bewijst dat cultuur zijn weerslag heeft op de box-office score van een film. Distributeurs en investeerders proberen scripts aan een zo winstgevend mogelijk publiek te koppelen. De creatieve breinen achter films, zoals scenarioschrijvers, verafschuwen de gedachte dat het publiek en financiële overwegingen hun scripts bepalen.<sup>14</sup> Cultuur en financiën zijn op deze manier nauw met elkaar verweven in het “cross-over” concept. En omdat blanken de filmfinanciering nog helemaal in handen hadden, moesten Afro-Amerikaanse filmmakers rekening houden met dit concept om financiering aan te trekken.

Spike Lee zette zich hiertegen af: “No You don’t have to cross over. Not at all. That depends on what the film is. There’s no law. Like *SCHOOL DAZE*(1988), I knew going in, it was gonna be very hard for a white audience to relate to what happens on a black college campus. Whereas *SHE’S GOTTA HAVE IT*(1986) was more accessible to them. Same thing with *DO THE RIGHT THING*(1989).” Maar wanneer hem gevraagd wordt waarom *SHE’S GOTTA HAVE IT*, als het zo toegankelijk was voor blanken, geadverteerd werd als een komedie ondanks dat Lee de film nooit als zodanig betiteld had zegt hij: “Anytime when there’s black people involved they put comedy on it. Makes it more palatable for the white audience. Whereas drama, they might be uneasy, might be uneven.” Of dit statement nou waar is of niet, het illustreert dat deze Afro-Amerikaanse filmmaker zich genoodzaakt voelt stereotypes aan te vechten al voordat de film geschreven wordt. Succesvolle films zoals *BOYZ N THE HOOD*(1991) en *MENACE II SOCIETY*(1993), geïnspireerd op het blaxploitation genre waarin het stereotype van de Afro-Amerikaan als gewelddadig en crimineel juist naar voren komt, brengen echter de pijnlijke feiten aan het licht; films waarin de Afro-Amerikaan aan de gewelddadige of komische stereotype ontsnapt, zoals *DAUGHTERS OF THE DUST*(1991) en *TO SLEEP WITH ANGER*(1990), werden zeer slecht ontvangen.<sup>15</sup> Afro-Amerikaanse personages in films moesten voldoen aan de stereotypering door het blanke publiek om succesvol te zijn. Zowel in het cross-over concept van de grote Hollywood producties, als in de films van de *New Black Cinema*.

---

<sup>14</sup> Ibidem, 69.

<sup>15</sup> Ibidem, 70.

## MALCOLM X(1992)

De grote Hollywood producties aan het begin van de jaren negentig leken te zijn toegeëigend door het combineren van Afro-Amerikaanse en blanke acteurs om een gemengd publiek aan te trekken. Het top duo Danny Glover en Mel Gibson in *LETHAL WEAPON III*(1992) werd opgevolgd door de nieuwe combinatie van Sidney Poitier en Robert Redford in *SNEAKERS*(1992), Morgan Freeman en Clint Eastwood in *UNFORGIVEN*(1992) en Wesley Snipes en Woody Harrelson in *WHITE MEN CAN'T JUMP*(1992). Twee andere films in 1992 zorgden voor een andere vorm van komedie, namelijk door een Afro-Amerikaanse acteur in een sterk witte omgeving te plaatsen. Zoals Whoopi Goldberg in *SISTERS ACT*(1992), zij moet onderduiken in een klooster met allemaal blanke nonnen. En in de film *DISTINGUISHED GENTLEMAN*(1992) speelt Eddie Murphy een oplichter, uitgekozen om naar een groot blank congres te gaan.<sup>16</sup>

In oktober 1992 vermeldde *Variety* de tien meest winstgevende films van het jaar, volgens de studio's 'return on investment'(ROI). Op nummer drie in die lijst stond *SISTER ACT* met een ROI van 75 procent. *LETHAL WEAPON 3* op nummer 4 met een ROI van 37 procent, *JUICE* op nummer 6 met een ROI van 36 procent en *WHITE MEN CAN'T JUMP* op nummer 10 met een ROI van 21 procent. Deze cijfers waren erg belangrijk voor de Afro-Amerikaanse filmindustrie. Ze illustreerden dat Afro-Amerikaanse acteurs ook (gedeelde) hoofdrollen konden vervullen in kaskrakers.<sup>17</sup>

Met *MALCOLM X*(1992) brak Spike Lee de mal van het Afro-Amerikaanse filmmaken. Anders dan veel Afro-Amerikaanse filmproducties met kleine budgetten, was *MALCOLM X* een grote Hollywood productie met een budget van ongeveer 40 miljoen dollar. Met deze films gokte Warners Bros erop dat het verhaal van een omstreden Afro-Amerikaanse man zowel een blank als een Afro-Amerikaans publiek aan zou trekken. In het tijdschrift *Time* erkent Lee dat het succes of de mislukking van de film een precedent voor andere Afro-Amerikaanse filmmakers in Hollywood zou zetten. "It is going to be a hit, and it's really going to crumble that old, tired Hollywood axiom that the white moviegoing masses are not going to see a black film

---

<sup>16</sup> Gary Null, *Black Hollywood*. (New York: Carol Publishing Group, 1993): 207.

<sup>17</sup> *Ibidem*, 207.

that's a drama, or a film that's not a comedy or a musical, or that doesn't have Eddie Murphy in it.”<sup>18</sup>

MALCOLM X ontving een enorme hoeveelheid aan media-aandacht. Onder andere omdat Spike Lee in de montage vijf miljoen dollar boven het budget ging en Warners Bros deze weigerden te betalen. Hierdoor stopte Warners Bros met de financiering van de film. Lee beschuldigde de studio van racisme: “Warner Bros didn't come up like they should have come up on this pure and simple. And they've come up for a lot of garbage. But that's par for the course – they come up for White folks. They don't come up for us ever,” verklaarde Lee in December 1992 in een interview met *Ebony*. Lee stak zijn hand uit naar rijke Afro-Amerikaanse beroemdheden en ontving direct geld van onder andere Oprah Winfrey, Bill Cosby en Prince. Als gevolg van deze pijnlijke publieke fondsenwerving begon Warners Bros weer met financiële ondersteuning van de film. MALCOLM X kreeg een grote hoeveelheid media aandacht toen de film uitkwam in *Newsweek*, *Esquire* en de *New York Times Magazine* door grote artikelen te wijden aan de film, de hoofdrolspeler Denzel Washington en aan de regisseur Spike Lee.<sup>19</sup>

Niet alle Amerikaanse bioscopen waren bereid MALCOLM X te programmeren. Vooral in de zuidelijk staten zagen exploitanten de film liever hun deur voorbij gaan. Dat MALCOLM X, een film die een verhelderende kijk geeft op de recente geschiedenis van de onderdrukte Afro-Amerikaanse bevolking, een megahit zou kunnen worden vond de door blanken gedomineerde bedrijfstak geen aantrekkelijke gedachte. De altijd boze Spike Lee beschuldigde Amerikaanse cinema-uitbaters er destijds openlijk van geknoeid te hebben met recepteopgaven om op die manier het succes van MALCOLM X op papier te ontkrachten. Ook Warners Bros moest het ontgelden: Lee zou door Warner zijn gedwongen de film in te korten zodat de boodschap misschien niet helemaal ontkracht werd maar toch minder krachtiger uitviel dan de bedoeling was geweest. Lee legde op zijn manier het leven van de zwarte activist Malcolm X. ‘Op zijn manier’ omdat hij het militante gezicht van de Nation of Islam wat minder grimmiger maakte dan het in werkelijkheid de wereld inkeek: goede eigenschappen werden zwaar aangezet, minder goede afgezwakt of achterwege gelaten. Denzel Washington, vriend en bewonderaar en bij tijd en wijle ook

---

<sup>18</sup> Ibidem, 208.

<sup>19</sup> Ibidem, 208.

geldschietter van Spike Lee, speelde de omstreden radicale zwarte leider Malcolm X en vestigde daarmee in Hollywood voorgoed zijn naam als een acteur met A-status.<sup>20</sup>

### **‘Non-specific racial characters’**

Nadat MALCOLM X(1992) had bewezen dat ook een Afro-Amerikaanse acteur een hoofdrol kon spelen in een succesvolle film met een Afro-Amerikaans onderwerp, lijkt het vanzelfsprekend dat dit een stap opwaarts was voor de Afro-Amerikaanse arbeidsomstandigheden in de filmindustrie. Ook voor Denzel Washington wierp het zijn vruchten af.

Na een Oscarnominatie voor beste acteur voor zijn vertolking van MALCOLM X, speelde Washington Don Pedro in de Shakespeariaanse film MUCH ADO ABOUT NOTHING(1993). Als groot fan van Shakespeare hoefde Washington niet lang over deze rol na te denken. Don Pedro’s karakter is de halfbroer van Don John, die gespeeld werd door Keanu Reeves. De regisseur Kenneth Brannagh zei dat het nooit bij hem op was gekomen dat de twee acteurs van verschillende rassen zijn. Auteur John Grisham voelde hier niet hetzelfde over wanneer zijn populaire boek THE PELICAN BRIEF(1993) verfilmd werd. Julia Roberts speelde de rol van Darby Shaw, een jonge rechtenstudente die de waarheid wil ontdekken over de moord op twee rechters van het hooggerechtshof. Roberts mocht als vooraanstaand actrice druk uitoefenen op de casting en vroeg of Washington haar tegenspeler mocht zijn. Grisham liet weten niet blij te zijn met de casting van de Afro-Amerikaanse acteur. Roberts zei echter: “White or black. Who cares? I wanted the best man for the role.” Het resultaat was een box-office opbrengst van meer dan honderd miljoen dollar, iets wat Washington nog nooit eerder had bereikt. Na deze twee films speelde Washington in de film PHILADELPHIA(1993) waarin hij de homofobe advocaat speelt van de met aids besmette Thom Hanks. De met een Oscar bekroonde regisseur Jonathan Demme: “ I’ve always wanted to work with this amazing actor. Then I’m doing this white-bread Philadelphia. The next thing I know, I’m on the phone to Denzel Washington. I said, “You’ve read the script, do you think we’d have to make

---

<sup>20</sup> Thomas Leeflang, *Black Hollywood*. (Soesterberg: Aspekt B.V., 2003): 105-106.

any adjustments in a character who is in theory written as a European person?" Denzel said, "No, do you?" I said, "No. I don't." Then I got excited. It never wore off."<sup>21</sup>

Washington zet zijn trend om 'non-specific racial characters' te spelen door in *CRIMSON TIDE* (1995). De rol van de eerste officier Ron Hunter was onder andere gewild door Tom Cruise, Brad Pitt en Val Kilmer. De remake van *THE PREACHERS WIFE* (1996) uit 1940 bewijst opnieuw dat kleur niet langer een rol speelde. De rol werd oorspronkelijk gespeeld door Cary Grant.<sup>22</sup> Als gevolg hiervan bereikt Washington de top tien van de box-office stars. En na twee decennia leek het hem gelukt te zijn het publiek zover te krijgen hem niet als Afro-Amerikaanse acteur te zien, maar enkel als acteur.

Maar dat Hollywood nog niet kleurenblind was blijft een feit. John Grisham eindigt zijn boek *The Pelican Brief* in een liefdevol samenzijn van de twee hoofdpersonen die wekenlang samen allerlei gevaren hebben getrotseerd. Dit gebeurt echter niet in de film. Aan het einde drukt Washington een kus op de wang, alvorens alleen op het vliegtuig te stappen. De marketingdeskundigen van Warner Bros wilden kennelijk niet aan het einde van de film ook nog eens met het beladen onderwerp interraciale liefde aan de slag.<sup>23</sup>

In 1999 speelt Washington in *HURRICANE* de veroordeelde boxer Rubin Hurricane Carter. Een bokser die in de jaren zestig die gevangen werd gezet voor een moord waar hij twintig jaar later voor werd vrijgesproken. Washington won voor deze rol een Golden Globe. Toch zegt Washington in een alleszeggend interview uit 1999 *Denzel Washington for President 1999*: "*De film die ik heb gemaakt - ik kan me niet indenken dat ik er ook maar een zou hebben afgewezen. En ik heb ze ook heus niet voor het uitkiezen. Zoveel films krijg ik niet aangeboden.*" Interviewer: "*Dat verbaast me, hoe komt dat?*" Washington: "*Dat moet u aan mijn werkgevers vragen. Ik ben maar een werknemer.*" Interviewer: "*U heb er vast wel een mening over.*" Washington: "*Wilt u nou echt dat ik daar iets over zeg? Het is toch vrij duidelijk.*" Interviewer: "*Nou ik had toch graag dat u daar iets over zei.*" Washington: "*Ach, voor*

---

<sup>21</sup> Dwayne Epstein, 47-52.

<sup>22</sup> Ibidem, 54.

<sup>23</sup> Raymond van den Boogaard, "Zwartwit-liefde is in film nog steeds taboe." *NRC Handelsblad*, 20-01-2011: 2.

*woorden koop je niet veel. En het raakt u niet zoals het mij raakt. Ik ben een zwarte in Amerika. U weet niet wat dat inhoudt. Ik heb al het nodige gezegd over Hollywood. Wie er werk krijgt en wie er geen werk krijgt. Daar heb ik al zoveel over gezegd. Meer dan genoeg.”<sup>24</sup>*

Het lijkt aan het einde van de jaren negentig nog steeds niet zo te zijn dat Denzel Washington de rollen voor het uitkiezen heeft. Echter is het een zeer belangrijke ontwikkeling dat Washington niet langer als Afro-Amerikaanse acteur gecast wordt, maar als acteur. Dit is iets waar hij sinds het begin van zijn carrière naar streefde. Door de hoge office-box opbrengsten van de films lijkt het publiek hem in deze missie te hebben omarmd.

---

<sup>24</sup> Richard Blow, “Denzel Washington for President.” *Vrij Nederland*, 18-12-1999: 7-10.



### 3. NEW BLACK CINEMA

De jonge filmmakers van de *New Black Cinema*, die ontstond in de vroege jaren negentig, waren erg vertrouwd met de thema's en stijlen van de *blaxploitation* film. De erfenis van de *blaxploitation* films leeft onder andere door in het werk van regisseurs als Allen en Albert Hughes, makers van onder andere *MENACE II SOCIETY*(1993). Wanneer er een direct verband gelegd moet worden tussen de *blaxploitation* film en de *New Black Cinema* treedt de iconische en baanbrekende filmmaker Spike Lee op als onmisbare schakel. Er zit tien jaar tussen het einde van de *blaxploitation* cyclus en het begin van de *Hood*<sup>25</sup> films. In die tussenperiode is het Spike Lee die verder heeft gebouwd op het werk van de *blaxploitation* film. Afgezien van het gebruik van veel van de gevestigde conventies van *blaxploitation*, heeft Spike Lee ook de weg vrijgemaakt voor de filmmakers van de *New Black Cinema* vanuit industrieel oogpunt. Lee is misschien wel de eerste 'Black Commercial Independent'. Hij is de verwachtingen van de gevestigde filmindustrie ver te boven gegaan in wat een Afro-Amerikaanse onafhankelijke filmmaker in staat was te produceren. De ontwikkeling van de duidelijk Afro-Amerikaanse thema's en vraagstukken in Lee's films zou verder worden ontwikkeld door de filmmakers van de *New Black Cinema*. Lee's commerciële succes is op zijn minst gedeeltelijk toe te schrijven aan de toegenomen consumptie van 'black culturele' producten in de vorm van rap muziek in de jaren tachtig. Ook de explosie van het gangster rap in de vroege jaren negentig is een oorzaak waardoor, bijvoorbeeld *MENACE II SOCIETY* van de gebroeders Hughes, zo populair werd. *MENACE II SOCIETY* zet de stilistische tradities van de *blaxploitation* film en de daarop volgende ontwikkelingen van Spike Lee van de jaren tachtig door. Allen en Albert Hughes verwerkten in stijl van de *New Black Cinema* echte gangster rap artiesten. De meest opmerkelijke voorbeelden van voorgangers van *Menace II Society* zijn *JUICE* (1992) met Tupac Shakur, en *BOYZ N THE HOOD*(1991) met Ice Cube. De opname van deze artiesten in de filmcast draagt

---

<sup>25</sup> Filmgenre uit de V.S. in de late jaren tachtig en begin jaren negentig. Weergave van de stedelijke cultuur, zoals hip hop muziek, straatbendes, raciale discriminatie, armoede, en de problemen van jonge Afro-Amerikaanse mannen die worstelen met de witte samenleving.

bij aan de geloofwaardigheid en het gevoel van realisme.<sup>26</sup>

Dat de *blaxploitation* film ook vandaag de dag nog doorwerkt in de *New Black Cinema* blijkt uit de volgende twee films. Denzel Washington speelt hierin een prominente rol.

## TRAINING DAY (2002)

In 2001 speelde Denzel Washington in de film TRAINING DAY(2002) geregisseerd Antoine Fuqua de rol van Alonzo Harris: een corrupte rechercheur van een anti-drugs eenheid die als mentor optreedt van een nieuwe blanke collega. In deze film wordt de Afro-Amerikaanse straattaal en het troosteloze leven in de zwarte achterbuurten met werkeloosheid, alleenstaande tienermoeders, crackheads, dealers, hoeren en pimps heel realistisch op het witte doek gezet. Washington was blij eindelijk eens een gemeen type te kunnen spelen na altijd de rol van de sympathieke, politiek correcte Afro-Amerikaan te hebben vervuld. Als Alonzo Harris speelt Washington een schurk, een echte ‘badass motherfucker’<sup>27</sup>.

Denzel Washington laat als Alonzo zijn nieuwe blanke collega zien hoe het er in de zwarte achterbuurten aan toe gaat. Net zoals de *blaxploitation* films de harde realiteit van de Afro-Amerikaanse gemeenschap blootlegden, doet deze film dat ook. Doordat Alonzo zijn nieuwe collega wegwijs moet maken in deze gemeenschap, wordt er duidelijk wat er mis is in de gemeenschap, en welke omstandigheden het personage Alonzo heeft doen opstaan. Hij zit gevangen in de realiteit van de gemeenschap die de film presenteert. Dit is een typisch kenmerk van de *blaxploitation* film. De stoere Alonzo windt zijn nieuwe blanke collega helemaal om zijn vinger, hij moet de taal van de straat leren. Dit aspect zou door de Afro-Amerikaanse gemeenschap in de jaren zeventig tijdens de hoogtijden van het *blaxploitation* genre bejubeld worden, als de opstanding tegen ‘The Man’. Het einde van de film zorgt echter voor een typische ontknoping naar Hollywood conventies.

---

<sup>26</sup> Timothy J. Edwards, “Realer than Reel: Menace II Society and the 1990’s Hood Film Cycle.” *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies* (University of Western Ontario, 2011), 3.

<sup>27</sup> Term die tijdens de *blaxploitation* geïntroduceerd werd door Melvin van Peebles in zijn film SWEET SWEETBACK’S BAADASSSS SONG(1971). Deze film draait om een gewelddadige en seksistische pimp die een revolutionaire daad verricht; het vechten tegen de instituties van onderdrukking. Deze term geeft de stereotype Afro-Amerikaanse gangster uit de *blaxploitation* weer.

Dat deze film veel van een blaxploitation film weg heeft komt ook uit de volgende dingen naar voren: omdat regisseur Antoine Fuqua wilde dat TRAINING DAY er zo authentiek mogelijk uit zou zien, werd de film onder andere opgenomen op locatie in enkele beruchte achterbuurten van Los Angeles. Dit was de eerste keer dat straatbendes camera's toestonden in dit gebied. Enkele figuranten in de film zijn leden van echte straatbendes, als Rollin' 60 Crips, PJ Watts Crips en B. P. Stones.<sup>28</sup> Een ander kenmerk van de *New Black Cinema* is de bijrol voor de Amerikaanse rapper Snoop Dogg. Seks, drugs en geweld; de standaard ingrediënten van het blaxploitation genre zijn in deze film in overvloed aanwezig. TRAINING DAY(2002) lijkt niks meer dan een *blaxploitation* film met een flink budget. En het is Denzel Washington die hier voor het eerst zorgt dat het grote gemengde publiek zich door dit genre wil laat bekoren.

Dat het publiek de film goed ontving blijkt in ieder geval uit de box-office score van de film. Met een budget van 45 miljoen dollar bracht de film in het openingsweekend meer dan 22 miljoen dollar op. In totaal heeft TRAINING DAY 104.876.233 miljoen dollar opgebracht.<sup>29</sup> Daarnaast zorgde de Academy Awards nominaties in 2002 ook voor nogal wat verrassingen. Voor het eerst sinds 1972 waren er verschillende Afro-Amerikaanse acteurs genomineerd. Denzel Washington won de award voor beste acteur voor zijn rol in TRAINING DAY en Halle Berry won de award voor beste actrice voor haar rol in MONSTER'S BALL(2001).

## THE BOOK OF ELI (2010)

En dan maken de gebroeders Hughes in 2010 de postapocalyptische film THE BOOK OF ELI(2010). Denzel Washington speelt de rol van Eli. Sinds de aarde door oorlog totaal vernietigd is, zwerft Eli rond met een missie. In zijn bezit heeft hij namelijk een boek dat de mensheid kan redden. "The Book" is niet zomaar een boek, het gaat hier om de bijbel. Eli wordt geleid en beschermd door een mysterieuze hogere kracht. De film is overduidelijk een metafoor voor het Christendom. Als het plot staat voor het Christelijke verhaal, dan staat hoofdrolspeler Denzel Washington dus

---

<sup>28</sup> Internet Movie DataBase, Training Day <http://www.imdb.com/title/tt0139654/> geraadpleegd op 22-10-2011.

<sup>29</sup> Ibidem.

voor Jezus Christus. En als een Afro-Amerikaanse acteur de Messias speelt, is er toch iets bijzonders aan de hand. Het lijkt hier een mijlpaal in de Afro-Amerikaanse mainstream Hollywood film.

Ook deze film van de gebroeders Hughes vertoont sterke overeenkomsten met het *blaxploitation* genre uit de jaren zeventig. De introductie van Eli wordt subtiel in beeld gebracht en onder andere door de littekens op zijn rug kom je er al snel achter dat hij een overlever is van datgene wat de wereld grotendeels heeft vernietigd, oorlog en macht. De stijlvol choreografeerde vechtscène tegen een groepje laat zien dat achter deze rustige en eenzame man een 'badass motherfucker' schuilt. In de *blaxploitation* film staat net als hier de Afro-Amerikaan tegen de rest van de wereld centraal.

Alcon Entertainment financierde de film. Deze onafhankelijke filmproductiemaatschappij werd in 1997 opgericht door de Afro-Amerikaan Broderick Johnson en Andrew Kosove. Sinds haar oprichting heeft de maatschappij een overeenkomst met de distributeur Warner Bros. Alcon Entertainment financierde de film niet alleen, maar co-produceerde hem ook. De andere productiemaatschappij was Silver Pictures; een filmproductie bedrijf opgericht door Hollywood-producent Joel Silver in 1985. Joel Silver, is onder andere producent van films als 48 HOURS(1982) en de LETHAL WEAPON(1987,1989, 1992, 1998) serie en wordt gezien als de persoon die de carrière van onder andere Eddie Murphy lanceerde. Niet voor niets bedankte Halle Berry hem in haar speech op de academy awards. Daarnaast was ook Denzel Washington zelf co-producer van de film. De film werd gedistribueerd door Warners Bros en in op de internationale markt door Summit Entertainment.<sup>30</sup>

De film bedroeg een budget van tachtig miljoen dollar. De film werd vertoond op 3111 bioscoopschermen en bracht in het openingsweekend 38,437,533 dollar op. En in totaal bruto 94,822,707 dollar op (9 mei 2010).<sup>31</sup> De productie omstandigheden wordt duidelijk dat deze film omringd is met Afro-Amerikaanse mensen die weten hoe een onafhankelijke productie het grote publiek kan bereiken. Dat is misschien niet heel verrassend met zo een omstreden onderwerp.

---

<sup>30</sup> Internet MovieDatabas, The Book of Eli <http://www.imdb.com/title/tt1037705/> Geraadpleegd op 22-10-2011.

<sup>31</sup> Ibidem.

De erfenis van de *blaxploitation* films is in de films TRAINING DAY(2002) en THE BOOK OF ELI(2010) terug te zien. In deze mainstream Hollywood producties zijn de stilistische en inhoudelijke kenmerken voor het eerst voor het grote publiek te zien. Denzel Washington neemt in deze twee films de rol van de *blaxploitation* stereotype “badass motherfucker” op zich. De productiegeschiedenis van THE BOOK OF ELI toont aan dat Spike Lee de weg heeft vrij gemaakt voor Afro-Amerikaanse filmmakers zoals de gebroeders Hughes. Doordat er sinds de *blaxploitation* meer Afro-Amerikanen filmfinanciering in handen hebben, krijgen films met een onderwerp als deze een kans.

## 4. CONCLUSIE

Toen Denzel Washington in 2002 met een Oscar in zijn hand zijn dankwoord uitsprak, betuigde hij zijn respect niet aan de grootheden van de *blaxploitation*, maar noemde hij Sidney Portier als zijn grote voorbeeld en inspiratiebron. Sidney Portier, de Afro-Amerikaanse acteur uit Hollywood's Gouden Jaren, speelde altijd politiek correcte en sympathieke rollen. Het is geen verrassing dat Denzel Washington juist hem bedankte. Denzel Washington beseft maar al te goed dat hij, door het spelen van politiek correcte en sympathieke rollen zoals Sidney Portier, de Oscar voor Best Actor voor zijn onsympathieke gangster vertolking in *TRAINING DAY*(2001) in ontvangst mocht nemen.

Er kan echter niet gesteld worden dat de *blaxploitation* film begin jaren zeventig niet van belang is geweest voor de carrière van Denzel Washington. Als gevolg van talrijke industriële en sociale factoren aan het einde van de jaren zestig zagen de Hollywood studio's zich genoodzaakt films te produceren voor een nieuwe doelgroep, Afro-Amerikanen. Deze golf van Afro-Amerikaans gerichte producties werd uiteindelijk bekend als de *blaxploitation* film. Afro-Amerikaanse technici hadden werk in hun vakgebied, Afro-Amerikaanse acteurs kregen rollen terwijl onafhankelijke Afro-Amerikaanse cineasten eindelijk eens succes hadden. Na de hoogtijaren van het *blaxploitation* genre werd de Afro-Amerikaanse culturele beeldvorming met 'urban fashion', 'slang' en zwarte nationalistische politiek voortgezet in de *New Black Cinema*. De iconische en baanbrekende filmmaker Spike Lee bouwt in de jaren tachtig voort op de conventies van het blaxploitation genre en maakt de weg vrij voor andere onafhankelijke Afro-Amerikaanse filmmakers. Daarnaast kwamen, om een zo groot mogelijke afzetmarkt te bereiken, begin jaren negentig de cross-overs op.

De stereotype Afro-Amerikaanse rollen die deze nieuwe ontwikkelingen met zich mee brachten waren in eerste instantie niets voor Denzel Washington. Wanneer Denzel Washington zijn carrière als acteur begin jaren tachtig start, is de weg door de *blaxploitation* film iets vrijer gemaakt. In het begin van zijn carrière krijgt Denzel Washington veel stereotype Afro-Amerikaanse rollen aangeboden. Deze weigerde

hij omdat hij wist dat hij met deze rollen niet het grote publiek, dus ook niet het grote succes wat hij beoogde kon bereiken. En dit heeft zijn vruchten afgeworpen. Toen hij in 1992 met Spike Lee's *MALCOLM X*(1992) in een sterk Afro-Amerikaanse gearrangeerde film het grote publiek wist te bereiken, maakte dit de weg open voor het spelen van 'non-specific racial' karakters. Washington droeg op deze manier bij aan het doorbreken van barrières voor Afro-Amerikaanse acteurs door het spelen van hoofdrollen die in eerste instantie geschreven waren voor blanke acteurs: *THE PELICAN BRIEF*(1993), *PHILADELPHIA*(1993) en *CRIMSON TIDE*(1995). Hij speelde ook rollen in remakes die origineel door blanke acteurs gespeeld werden; *THE MANCHURIAN CANDIDATE*(1962, 2004), *MAN ON FIRE*(1987, 2004) en *THE TAKING OF PELHAM 123*(1974,2009).

Een belangrijke ontwikkeling in Denzel Washington's filmografie is dat hij in het laatste decennium van zijn carrière ook de onsympathieke 'zwarte' kan spelen. Hierdoor kan hij de stereotype die af zijn gekeken van het *blaxploitation* genre optillen naar een hoger plan. Er kan gesteld worden dat Denzel Washington de onmisbare schakel is tussen de *blaxploitation* films en het grote publiek. Hij kan de stereotype rollen nu spelen zonder daar zelf het slachtoffer van te worden omdat hij al een grote ster is. Washington hangt niet meer aan de karakters, maar de karakters hangen aan Washington. Dit is voor de meeste Afro-Amerikaanse acteurs niet weggelegd. Een film als *TRAINING DAY*(2001) is niet meer dan een *blaxploitation* film met een groot budget. In *THE BOOK OF ELI*(2010) weet hij zelfs een zwarte schurk tot mythische proporties te verheffen, en dat voor een gemengd publiek. Dit is heel anders dan Eddie Murphy die vast zit in zijn narrenrollen en alleen als zodanig een groot gemengd publiek trekt of Sidney Poitier die alleen supercorrecte zwarte Amerikanen mocht spelen. Denzel Washington krijgt karakterrollen en hiermee is hij een van de uitzonderingen in Hollywood. De verschuiving van 'good guy' naar 'bad guy' was zonder de *blaxploitation* films niet mogelijk geweest. En doordat Denzel Washington deze stereotype rollen eerst weigerde kan hij nu, nadat hij omarmd is door het grote publiek, deze rollen opnieuw presenteren.

Afro-Amerikaanse kunstuitingen zijn vandaag de dag niet meer weg te denken uit de Amerikaanse populaire cultuur. De Afro-Amerikaanse samenleving wordt door sterren als Denzel Washington gerepresenteerd en niet langer uit het culturele leven

buitengesloten. De veronderstelling dat een betere representatie automatisch zou leiden tot een betere sociaal-maatschappelijke positie van de zwarte bevolking lijkt een te overhaaste conclusie. De *blaxploitation* film heeft een belangrijke rol gespeeld in de acceptatie van de 'zwarten'. Het is echter een feit dat Hollywood nog steeds geen films maakt voor alleen Afro-Amerikaans publiek, maar een gemengd publiek moet aanspreken om echt winst te kunnen draaien. Dit onthult dat het blanke publiek Afro-Amerikaanse producties nog niet de moeite waard vindt om te gaan bekijken en dat Afro-Amerikanen nog steeds een minderheid zijn in Amerika.



# LITERATUUR

Blow, Richard. "Denzel Washington for President." *Vrij Nederland*, 18-12-1999: 7-10.

Boogaard, Raymond van den. "Zwartwit-liefde is in film nog steeds taboe." *NRC Handelsblad*, 20-01-2011: 2.

David Bordwell en Kristin Thompson. *Film History. An Introduction* 2e ed. New York: McGraw-Hill, 2003

Diawara, Manthia. "Black American Cinema: The New Realism." *Black American Cinema*. Red. Manthia Diawara, ed. New York: Routledge, 1993. 3-25.

Edwards, Timothy J. "Realer than Reel: Menace II Society and the 1990's Hood Film Cycle." *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*. University of Western Ontario, 2011.

Epstein, Dwayne. *Denzel Washington*. United States: Gale Cengage Learning, 2009.

Grant, William R., *Post-Soul Black Cinema*. New York & London: Routledge, 2004.

Lawrence, Novotny. *Blaxploitation Films of the 1970's*. New York: Routledge, 2008.

Leefflang, Thomas. *Black Hollywood*. Soesterberg: Aspekt B.V., 2003.

Mapp, Edward. *Blacks in American Films: today and yesterday*. Metuchen: Scarecrow Press, 1972.

Null, Gary. *Black Hollywood*. New York: Carol Publishing Group, 1993

Reid, Mark A. *Redefining Black Film*. California: University of California Press, 1993.

Rhines, Jesse Algeron. *Black Film, White Money*. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

Walker, David, Andrew J. Rausch en Chris Watson, red. *Reflections on Blaxploitation*. United States: The Scarecrow Press Inc, 2009.

Wasko, Janet. *Movies and Money*. United States: Greenwood Pub Group, 1982.

## - Websites -

Asher, Boersma, Joost Broeren “De Amerikaanse Apartheid in Film”[2007] - 03-10-2011 <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk290/amerika.html>

Glas, René “De Nacht van de Wansmaak: Reloaded.” [2003] Mediasite met een kritische blik op film, tv en nieuwe media - 24-06-2011  
<http://www.xi-online.nl/film/de-nacht-van-de-wansmaak-reloaded/>

Internet Movie DataBase  
<http://www.imdb.com/title/tt0063646/>

## - Films -

*Training day*, Reg. Antoine Fuqua, Scen. David Ayer. Denzel Washington, Ethan Hawke. Warners Bros, 2001.

*The book of Eli*, Reg. Albert Hughes & Allen Hughes, Scen. Gary Whitta. Denzel Washington, Mila Kunis, Ray Stevenson. Alcon Entertainment, Silver Pictures, 2010.