

# feministische filmkritiek

mieke ceulemans

Karakteristiek voor het hedendaagse feminisme is het bewustzijn dat de massamedia van cruciaal belang zijn, in de zin dat zij de beoogde sociale verandering in sterke mate kunnen stimuleren of afremmen. Het is in dit kader dat de feministische kritiek op de massamedia in het algemeen, en filmkritiek in het bijzonder, dient gesitueerd te worden. De belangstelling voor het filmmedium reikt evenwel verder dan het formuleren van de kritiek op de voorstelling van vrouwen of, in ruimere zin, van sekserollen in film. Er is een groeiende interesse voor de rol van vrouwen in de film zowel als spektakel als creatieve kracht. Voorbeelden hiervan zijn de herwaardering van het werk van vrouwelijke cineasten uit het verleden, het herschrijven van filmgeschiedenis vanuit een feministisch perspectief, de pogingen tot het construeren van een coherente filmtheorie, die als basis moet dienen voor een feministische (tegen-cinema.)

Feministische filmvisies die tot nu toe geformuleerd werden reflecteren zeer uiteenlopende en grotendeels onverzoenbare standpunten, die variëren van subjectief-impressionistische commentaren tot structuralistische en psycho-analytische benaderingen. Tot dusver is de integratie van deze diverse benaderingen in één overkoepelende theorie niet tot stand gekomen. Dit naast elkaar bestaan van divergerende perspectieven is gedeeltelijk een reflectie van de ontwikkeling van feministische filmanalyse als een tijdsproces, en is gedeeltelijk te wijten aan de aanvankelijk fundamentele verschillen tussen Britse en Amerikaanse filmcritici en praktici (1).

De eerste stappen in de richting van een feministische filmkritiek werden gezet in de Verenigde Staten. Volgens Britse critici was dit Amerikaanse pionierswerk in essentie afgeleid van "The

dominant traditions of practical criticism based on personal response and subjectivity» (2). Drie in boekvorm gepubliceerde studies van de jaren 1973-74 fungeren als typische vertegenwoordigers van deze beginfase (3). De Britse school echter wenst verder te gaan dan de eerder simplistische analyse van sekserollen in de film vanuit een vrouwelijk standpunt. Aanhangers van deze richting leggen de nadruk op de ontwikkeling van een feministische filmtheorie. Daartoe is een grondige studie vereist van de manier waarop de ideologie die alle niveaus van de samenleving doordringt, nl. seksisme (4), gereproduceerd wordt in de film. Film dient dus beschouwd te worden als een medium dat werkzaam is binnen een bepaalde socio-culturele context (5). Vermits, zo wordt er geargumenteed, de communicatie van ideologie essentieel plaatsgrijpt op het formele niveau, i.e. in de visuele filmtaal, dient feministische filmanalyse rekening te houden met zowel het visuele als het narratieve niveau. Het is precies omdat zij alleen de visuele filmtaal bestuderen dat auteurs zoals Haskell, Rosen en Mellen vatbaar zijn voor kritiek (6).

Het centrale geschilpunt in de discussie rond feminisme en cinema is dus de kwestie van rollenstudie vanuit een sociologische benadering, versus de opbouw van een theoretisch kader dat tegelijkertijd toepasbaar is op filmanalyse en filmpraktijk. In een commentaar op dit debat stellen Kay en Peary dat «the movement away from role-model studies and impressionistic, personal criticism toward structuralism and psycho-analytic theory wins converts by the day among feminist critics», met de toevoeging dat «much of the best writing is yet to come» (7).

In tegenstelling tot rollenstudies van andere massamedia heeft het onderzoek naar het beeld van de vrouw in de

film complexe theoretische en methodologische problemen opgeworpen. De onderstaande discussie van feministische filmanalyse is daarom gestructureerd rond de centrale polemiek: sociologische analyse gebaseerd op de empirische studie van vrouwenrollen in de film versus filmtheoretische benaderingen.

## Rollenstudies

Deze soort van analyse, die thans als voorbijgestreefd wordt beschouwd, kan toegelicht worden aan de hand van de drie hoger geciteerde werken. De tekortkomingen van dit soort benadering zijn in feite grotendeels aan het licht gebracht door kritieken die verschenen zijn op het werk van Rosen, Mellen en Haskell.

De bedoeling van zowel Haskell als Rosen was een geschiedenis van vrouwen in de film te schrijven. Vandaar de organisatie van hun boek rond opeenvolgende decennia. Zulks was niet het opzet van Joan Mellen's werk, dat beperkt is tot de hedendaagse cinema en bestaat uit autonome essays handelend over een algemeen thema, een bepaalde film, het werk van een cineast of een actrice. De vrouwenrollen in de hedendaagse film worden echter eveneens geëvalueerd vanuit een filmhistorisch standpunt. Vandaar dat de drie auteurs het volledig met elkaar eens zijn wat betreft hun slotconclusie — een conclusie die reeds vervat is in de titel van Haskell's boek, «Form Reverence to Rape»: de voorstelling van vrouwen in film vertoont een definitieve en toenemende achteruitgang sinds het begin van de eeuw. Het gevolg hiervan is dat de situatie van de vrouw op geen enkele constructieve of analytische wijze weerspiegeld wordt in de hedendaagse film (8). Mellen, maar vooral Rosen en Haskell zijn dus aanhangers van de re-

flectietheorie: film fungeert als een spiegel waarin de sociale waarden en normen gereflecteerd worden. Het is in deze visie dat de beschrijving van het filmbeeld van de moderne vrouw in termen van ontarding haar oorsprong vindt.

Volgens Rosen is de cinema de veranderingen in de sociale rol en levensstijl van vrouwen sinds de jaren '60 stilzweigend voorbijgegaan, met één enkele uitzondering. Alleen de seksuele revolutie kreeg ruime aandacht. Deze exploitatie van hun pas verworven seksuele vrijheid verbande vrouwen echter in toenemende mate tot de rol van sex-object. Vrouwenrollen werden met de jaren onbeduidender en bleven ééndimensioneel. Sexualiteit was het enige facet van de vrouwelijke persoonlijkheid dat aan bod kwam en sex — klinisch, gevoelloos, gealiëneerd en gewelddadig — werd het hoofdthema van de moderne film.

Haskell beschouwt het decennium dat een aanvang nam in 1963 als de somberste periode in de filmgeschiedenis wat betreft de rol en de plaatsing van de vrouw. Terwijl de sterkte en de sociale invloed van de vrouwenbeweging gestaag toenamen, verkondigde de cinema de boodschap dat het een mannenwereld is, waarvan vrouwen zo goed als uitgesloten werden. De commerciële cinema gaf uitdrukking aan deze reactionaire stellingname via de verheerlijking van de macht van de man en machismo gekoppeld aan geweld tegen, en exploitatie, van de vrouw. Volgens Haskell vertegenwoordigen de jaren '60 en '70 inderdaad «a man's decade in film» (9). In deze context wordt de notie geïntroduceerd van de regisseur-auteur — een figuur die naar voren trad tijdens een periode waarin film de transformatie onderging van ontspanningsmedium naar kunstvorm, van «the classical, narrative framework and team product to the creation of a single artist» (10). Het is aan de hand van de auteurtheorie, i.e. de perceptie van film als een kunstwerk gecreëerd door de (mannelijke) regisseur, dat de filmische gerichtheid op de man en de enge, in essentie door mannen gedefinieerde visie op de vrouw geïnterpreteerd worden. In het merendeel van de Anglo-Amerikaanse films van de jaren '60 en '70 wordt de hoofdrol gespeeld door een mannelijke protagonist, die vaak het alter-ego van de regisseur vertegenwoordigt. Dit hoofdpersonage wordt voorgesteld als gealiëneerd en het slachtoffer

van de wreedheden van het middenklasse leven: werk, succes en huwelijk. De vrouw symboliseert het kwaad. Zij tracht de man terug te brengen in de hypocriete samenleving, die juist de bron is van zijn aliënatie.

Een ander kenmerk van de moderne film, dat parallel loopt met de gerichtheid op de mannenwereld, de nadruk op sex en de algemene verachting voor huwelijk (en moederschap) is de verheerlijking van de jeugd — een fenomeen dat, volgens Rosen, heelwat oudere actrices gedwongen heeft zich vroegtijdig uit de industrie terug te trekken. Het is echter de verschijning van de «vrouwelijke» held — een ontwikkeling naar analogie met de androgynie van de anti-vrouwelijke rock cultuur — die erin geslaagd is vrouwen nagenoeg helemaal uit te drijven. Ongeacht de implicatie van een liberalisering en een samenkomen van de seksen, is androgynie in film uitsluitend geassocieerd met het mannelijk geslacht. De gevoelige «vrouw»-man keert zich niet tot de vrouw, maar tot een spiegelbeeld van zichzelf. Het andere extreem is de verheerlijking van geweld en machismo, wat door Haskell geïnterpreteerd wordt als een reactie zowel op de «vrouwelijke» held als op de vrouwenbeweging, «suggesting a backlash in which middle-class men, fearful of their eroding masculinity, take refuge in the supermale fantasies of Goebbels and Don Corleone» (11).

De filmrollen toebedeeld aan vrouwen tijdens de laatste tien jaren kunnen derhalve beschreven worden als perifeer in het gunstigste geval, onbestaand in het slechtste geval, of zuiver seksueel. Deze toenemende trivialisering van vrouwelijke filmrollen wordt zowel door Haskell als door Rosen in verband gebracht met de ineenstorting van het studio- en stersysteem onder impact van de televisie. Volgens Haskell ging de opkomst van de televisie gepaard met een aanzienlijke schaalverkleining van de filmproductie, en bijgevolg een gevoelige vermindering van de werkgelegenheid. Vrouwenrollen werden niet alleen schaars, maar, wegens de statusverheffing van de (hoofdzakelijk mannelijke) regisseurs tot super-artiesten, ook meer en meer inhoudelijk bepaald vanuit een mannelijke visie. Rosen legt de nadruk op veranderingen in de omvang en de samenstelling van het filmpubliek. De filmindustrie trachtte het verlies te recupereren via winstgevende formules hoofdzakelijk gericht op de

meest frekwente bioscoopgangers, nl. jongeren en mannen. De blaam voor het gebrek aan positieve vrouwelijke rolmodellen berust evenwel niet alleen, en niet hoofdzakelijk bij de televisie. In de visie van Rosen en Haskell ligt de schuld in eerste instantie bij de mannelijke regisseurs en de filmindustrie als dusdanig.

Volgens Haskell, bij voorbeeld, geven bepaalde cineasten openlijk blijk van vrouwenhaat, en fungeert de Amerikaanse filmindustrie als dusdanig als een gewillig propaganda-instrument ter versterking van «de grove leugen» dat vrouwen ondergeschikt zijn aan mannen.

Van Joan Mellen, auteur van «Women and Their Sexuality in the New Film», wordt gezegd dat ze een scherpere politieke visie heeft op het feminisme en op de kwestie van de opbouw van een feministische cinema. Vandaar dat tegenwoordigers van de filmtheoretische richting enigszins positiever staan tegenover haar werk vergeleken bij de twee hoger geciteerde studies. De auteur blijft echter evenzeer in gebreke wat betreft een soliede theoretische basis van waaruit een feministische cinema kan ontwikkeld worden en is dus uiteindelijk vatbaar voor dezelfde kritiek (12). Ofschoon Mellen's benadering blijk geeft van een beter begrip van de relatie tussen film en de ruimere sociale context, gebruikt ze dezelfde terminologie als Haskell en Rosen («degeneration», «diminished creatures») in haar beschrijving van het vrouwbeeld in de moderne film. Evenals deze auteurs beschouwt zij de films van de jaren '40 als een hoogtepunt wat betreft het beeld van de vrouw. Mellen legt een direct verband tussen de filmvoorstelling van vrouwen als sterke en onafhankelijk individuen tijdens de oorlogsjaren («unequaled since») en de socio-economische condities («capitalism in temporary crisis»), die vrouwen ertoe verplichtten te leven zonder, of tenminste onafhankelijk van mannen (13). Waar Rosen en Haskell ambivalent zijn in hun evaluatie van de Europese cinema — vrouwenrollen in de Europese film worden enerzijds beschreven als superieur qua belang, diepte en realisme, maar zijn anderzijds in sterkere mate bepaald door de (mannelijke) visie van de cineast —, ziet Mellen geen verschil tussen Europa en Amerika, socialisme en kapitalisme, wat betreft het vrouwbeeld in de film. Vandaar haar stelling dat «the present power of the bourgeoisie dic-

tates the current image of women in most of international cinema» (14). Mellen ziet het «ontaarde» vrouwenbeeld in de hedendaagse film als een manifestatie van de aftakeling van de traditionele waarden en instellingen en meer bepaald van de ondermijning van het gezin als de hoeksteen van de maatschappij. Recente ontwikkelingen in de voorstelling van vrouwen, nl. het feit dat het traditionele beeld van de (asexuele) huisvrouw meer en meer de plaats moet ruimen voor dat van de — meestal alleen op het vlak van de seksualiteit — «vrije» vrouw, wijzen op een reactie in de zin van co-optatie van het nieuwe bewustzijn van de vrouwenbeweging. Sexuele vrijheid voor de vrouw, in de versie van de moderne cinema, impliceert emotionele leegte, desintegratie en aliënering: onafhankelijkheid betekent afwezigheid van de band met haard en huwelijk, de traditionele bron van geluk, innerlijke vrede en natuurlijke bevrediging voor de vrouw. Zodoende slaagt de cinema erin lippendienst te bewijzen aan de vrouwenbeweging en tegelijkertijd, gezien de afwezigheid van positieve alternatieven, de oude waarden te re-affirmeren. Dit geldt evenzeer voor de minderheid van vrouwelijke cineasten en scenarioschrijvers, die momenteel werkzaam zijn in de industrie. Hun bijdrage is evenzeer beperkt gebleven tot de vaststelling en registratie van wat de samenleving vrouwen heeft aangedaan. Ofschoon de auteur zich aansluit bij de algemene oproep voor een toename van het aantal vrouwen op alle niveaus, is zij er niet van overtuigd dat de aanwezigheid van vrouwen automatisch een evenwichtiger vrouwenbeeld garandeert. Het feit dat vrouwenrollen gecreëerd door vrouwelijke cineasten evenzeer in gebreke blijven wat betreft «resiliency, forcefulness, imagination or talent» (15) wijst erop dat vrouwelijke zowel als mannelijke kunstenaars onderworpen zijn aan de prevalerende normen binnen de filmindustrie en de ruimere sociale context. Evenals haar collega's-critici zoekt Mellen haar «geïsoleerde momenten», uitzonderingen op het patroon. Voorbeelden hiervan zijn te vinden, zij het infrekvent, in films waarin de cultuur en haar instellingen ontmaskerd worden als de bron van de «beschadigde» persoonlijkheid van de vrouw. Voor Mellen volstaat het niet dat de film de vrouw centraal stelt, maar dient er een verband gelegd te worden tussen de psychologie van de vrouw en de structuur van een maatschappij, die vrouwen

onderdrukt en die de mythe van de ondergeschiktheid van de vrouw geïstitutionaliseerd heeft. Ter illustratie verwijst de auteur naar de genuanceerde voorstelling van vrouwen in enkele uitzonderlijke films van de laatste jaren die kunnen ondergebracht worden in de categorie van de zogenaamde vrouwenfilms.

Volgens Molly Haskell, die uitvoeriger ingaat op dit fenomeen, vertegenwoordigt de vrouwenfilm een bepaald, zij het inferieur geacht genre in de geschiedenis van de film, dat een hoogtepunt beleefde in de jaren '40 (16). Moderne afspiegelingen van dit genre stellen vrouwenfiguren centraal, die weliswaar sympathiek worden voorgesteld, maar die geen bevredigend alternatief kunnen vinden voor romantiek, huwelijk en moederschap. Het feit dat deze vrouwen een relatie die geen voldoening schenkt definitief afwijzen, zelfs indien ze niets in de plaats kunnen stellen, is volgens Haskell evenwel een meer accurate weerspiegeling van de tijdsgeschiedenis dan de voorstelling van geweld als een uitlaat voor frustratie. Liefde is nog steeds het hoofdthema van de vrouwenfilm. De implicatie is, zoals de term zelf suggereert — door het feit dat films die handelen over de vrouw en haar emotionele problemen gegroepeerd worden in een aparte en minderwaardige categorie, gescheiden van films die relaties tussen mannen behandelen zonder het etiket «mannenfilms» opgeplakt te krijgen —, dat vrouwenaangelegenheden duidelijk verschillend zijn van wat de man aanbelangt. Het feit dat de vrouw in de hedendaagse vrouwenfilm uiteindelijk de voorkeur geeft aan alleen-zijn boven en onbevredigende man-vrouw relatie wijst erop dat de kloof tussen de seksen wijder is dan ooit tevoren in de geschiedenis van de film. Alleen buiten de industrie, in de onafhankelijke film (en tot op zekere hoogte in de Europese film) vindt Haskell «anything that could call itself a woman's cinema» (17). Het is in deze context dat de drie auteurs het hebben over de films «emerging from and about the political mainstream of the women's movement» (18). Mellen evenwel verwerpt deze films als documentaires, die waarde hebben als instrumenten in het «consciousness-raising»-proces, maar «which have yet to become part of the art film» (19). Zoals Haskell en Rosen beperkt Mellen haar studie tot de narratieve fictionele film, «on the not always articulated as-

sumption that the fictional mode is a more effective vehicle for the unconscious, the subterranean, the reflective and emergent social and psychic impulse» (20). Het is precies omdat ze totaal betrokken zijn op de narratieve kunstfilm en kwesties zoals fictioneel vs. documentair, narratieve vormen en de situatie van de kijker volledig terzijde laten dat deze auteurs er niet in slagen een coherente visie op feministische filmanalyse en productiekritiek te formuleren. De waarde van deze en gelijkaardige studies, hoe onvolmaakt en onvolledig deze ook mogen lijken vergeleken bij de nieuwere ontwikkelingen, ligt in het pionierswerk dat ze leverden op het vlak van feminisme en filmkritiek.

### Ontwikkelingen in de richting van een feministische cinema

De nieuwe benaderingen van feministische filmanalyse, die thans in een min of meer gevorderd ontwikkelingsstadium zijn, vinden hun oorsprong in de ontoereikendheid van rollenstudies zoals hoger geïllustreerd op het vlak van de opbouw van een feministische cinema. De verbinding van filmanalyse met de praktijk van het maken van films is de voornaamste bekommernis van de filmtheoretische richting. Wat deze school, ontstaan in Groot-Brittannië, beoogt is (a) de formulering van een theorie gebaseerd op een grondige studie van het filmmedium; (b) de bepaling van een feministische benadering op deze basis; (c) het onderzoek van de relaties tussen cultuur, ideologie, het bewuste en onbewuste, kunstenaar en kunstwerk, en het effect van dit alles op de voorstelling van vrouwen in film. (21) De ontwikkeling van deze benadering vond plaats binnen de intellectuele context rond «The New Left Review», het tijdschrift «Screen» en de afdeling Education van het British Film Institute. Het denken van deze kerngroep werd sterk beïnvloed door onder meer de Franse structuralisten Claude Lévi-Strauss en Roland Barthes, de interpretatie van Freudiaanse psycho-analyse door Jacques Lacan, Juliet Mitchell's «Psychoanalysis and Feminism», Marx en de reïnterpretaties van Marx door Louis Althusser.

Ofschoon de verschillende theorieën ontwikkeld in deze context met elkaar gemeen hebben dat ze telkens een bijdrage leveren tot de opbouw van een systematische wetenschap van de film en zijn werking, staan ze nog steeds los van

elkaar. Een feministische filmtheorie als dusdanig is momenteel nog in het stadium van ontwikkeling. De geschriften die in de onderstaande tekst behandeld worden geven uitdrukking aan divergerende standpunten en vormen als zodanig slechts gedeeltelijke bijdragen tot een filmtheorie in opbouw. Zoals gezegd kunnen de theoretische en methodologische innovaties in feministische filmkritiek beschouwd worden als een reactie op de inhoudsanalytische benadering vertegenwoordigd door auteurs zoals Haskell, Rosen en Mellen. In een commentaar op deze werken door Place & Burton (22) wordt feministische filmkritiek een drievoudige taak opgelegd: een historisch-economische analyse van de maatschappelijke structuren, het onderzoek van de relatie tussen kunst en ideologie, de studie van de relatie tussen inhoud en vorm, en meer bepaald van de subversieve mogelijkheden van de visuele filmtaal t.o.v. de ideologie die dominant is op het narratieve vlak. Vooral de relatie tussen visuele en narratieve stijl wordt benadrukt. Het is precies op dit vlak dat hogervernoemde auteurs tekort schieten. Daarom verwerpen Place & Burton hun conclusie dat de films van de jaren '40 een hoogtepunt vormen wat betreft het vrouwenbeeld in de cinema, ofschoon ze toegeven dat bepaalde films uit deze periode inderdaad opvallend progressief zijn op het vlak van de inhoud. De jaren 50 die door Rosen, Haskell en Mellen gebrandmerkt worden als uitermate sexistisch, vertegenwoordigen volgens Place & Burton juist een bijzonder interessante periode in de filmgeschiedenis. Ter illustratie worden de melodrama's geregisseerd door Douglas Sirk geciteerd. In deze films worden de traditionele waarden — romantische liefde als de ultieme ervaring, het cruciale belang van het gezin, de vrouw als echtgenote en moeder — ogenschijnlijk bevestigd. De werking van de visuele vorm fungeert evenwel als kritiek op de ideologie verkondigd op het vlak van het verhaal.

Evenals Place & Burton stelt Johnston, in een kritiek op de werken van Rosen, Haskell en Mellen (23), de vraag centraal welke richting feministische filmanalyse dient uit te gaan. Johnston's specifieke bijdrage ligt echter in het verband dat zij legt tussen filmkritiek en de opbouw van een feministische cinema. Haar voornaamste bezwaar tegen inhoudsanalytisch-geïnspireerde studies is dan ook dat deze werken totaal in gebreke blij-

ven in dit opzicht en m.b.t. de plaats van vrouwelijke cineasten in de filmgeschiedenis tengevolge van een totaal gebrek aan belangstelling voor, en begrip van de werking van de formele filmstijl. Johnston's persoonlijke visie is sterk geïnspireerd door de auteurtheorie, psycho-analyse en de werken van Lévi-Strauss en Juliet Mitchell. Vanuit deze achtergrond ziet Johnston de analyse van filmtekstconstructie, voorstelling en betekenisvorming als de basis voor de ontwikkeling van strategieën voor de opbouw van een feministische cinema. Tekstconstructie en betekenisvorming worden beschouwd als processen waarin zowel de kijker als de cineast participeren. Een opvatting van film als de uitdrukking van de ideologische positie van de regisseur/auteur wordt dus verworpen. Gesteld wordt dat de cineast werkt met «the rules and meanings generated by 'classic Hollywood cinema', which still provide the dominant codes in which films are read» (24).

Essentieel zowel in de constructie als in de interpretatie van de filmtekst is «the unconscious system of representation which orders culture and through which works of art are rendered comprehensible» (25). In dit verband steunt Johnston op Levi Strauss' notie van het verwantschapssysteem dat communiceert via de uitwisseling van vrouwen — één van de drie niveaus waarop sociale communicatie plaatsgrijpt —, en op Juliet Mitchell's stelling dat onze cultuur vrouwen nog steeds op de eerste plaats definieert binnen het verwantschapssysteem. In deze zin is de voorstelling van vrouwen in de kunst, en dus in de film, een boodschap of een teken dat wordt overgebracht binnen de patriarchale cultuur i.p.v. een sociologisch thema. Deze opvatting van de werking van de filmtekst dient vervolgens gesitueerd te worden in de context van de socio-economische en politieke condities op het ogenblik van de productie. Deze rudimentaire theorie wordt verder uitgewerkt in twee publikaties, waarvan Claire Johnston de redactie verzorgde (26). In hun respectieve artikels gewijd aan Dorothy Arzner (27) stellen Johnston en Cook dat het werk van deze vrouw betekenis heeft voor een feministische cinema, niet omdat een vrouwelijk perspectief prevaleert, maar vooral omdat deze films, ofschoon gemaakt binnen het systeem van Hollywood en dus onderworpen aan de dominante patriarchale ideologie, formele middelen gebruiken om deze ideologie te

hekelen en in diskrediet te brengen. In een eerder gepubliceerd werk (28) geeft Johnston strategieën aan voor de opbouw van een feministische cinema. Opnieuw wordt er gerefereerd naar de technieken gebruikt door Dorothy Arzner en Ida Lupino om seksisme en de verdrukking van de vrouw aan de kaak te stellen. Het hoofdthema van dit artikel is echter de wijze waarop de cinema mythen over de vrouw incorporeert. De auteur verwerpt de algemeen aanvaarde opvatting dat de ontwikkeling van vrouwenstereotypen een bewuste strategie was van de filmindustrie. De steroypering van vrouwen wordt teruggebracht tot de beginperiode van de film. Gefixeerde iconografie — een bepaald soort teken of cluster van tekens gebaseerd op specifieke conventies binnen het Hollywood-genre — werd in die tijd geïntroduceerd om het bioscooppubliek te helpen bij de interpretatie van de film. Dit geeft evenwel geen afdoende verklaring voor het feit dat mannenrollen door de geschiedenis heen veel meer gedifferentieerd zijn in vergelijking met vrouwenrollen. De oorzaak hiervan dient volgens Johnston gezocht te worden in de ideologie van het seksisme per se en het feit dat vrouwen worden voorgesteld als eeuwig en onveranderlijk, terwijl de man in de tijd gesitueerd wordt. Hier introduceert de auteur het concept van de mythe als de betekenaar van de ideologie, de voornaamste functie van vrouwen in de film. Als betekenaar van de overheersende ideologie brengt de mythe de (seksistische) ideologie over, maakt ze onzichtbaar en daarom «natuurlijk». In deze zin is de stereotypering van vrouwen in de film uitgegroeid tot een conventie met de connotatie van realisme. Een dergelijke opvatting impliceert dat een sociologische analyse van vrouwenrollen in de film — i.e. een «realistisch» interpretatie — onaanvaardbaar wordt geacht. Seksisme, en een door mannen gedomineerde cinema stellen de vrouwen niet voor als zichzelf voorstellend, maar als wat zij betekent voor de man. Het concept van de vrouwelijke filmster, i.c. Mae West, wordt aangevoerd om dit punt te illustreren, nl. dat een visie van het filmbeeld van de vrouw als een teken binnen het seksisme als de dominante ideologie leidt tot een repressie van het beeld van de vrouw als vrouw. Mae West's parodie van het sterrensysteem en haar verbale agressie wordt meestal geïnterpreteerd als een poging om de man-

# HET BELANG VAN LIMBURG

het grootste regionale dagblad in België, dagelijks gelezen door 73 % van de Limburgse dagbladlezers. Dagelijks aktueel een eigen visie op de regionale, nationale en internationale aktualiteit

Herckenrodesingel 10, 3500 Hasselt  
Tel. 011-25.09.11  
Telex: 39034 Belimb. Hass.

**HET BELANG VAN LIMBURG**

PRIJS: 12 FR. RTT-25 09.11 VRIJDAG

**Super dinsdag 23,30 fr.**

Ook stookolie fors omhoog

De stookolieprijs is in de afgelopen maanden fors omhoog gegaan. Dit komt door de stijging van de olieprijs en de hoge vraag naar stookolie voor de verwarming van huizen.

Super brandstof	23,30
Stookolie	18,50
Stookolie	14,50
Stookolie	14,50
Stookolie	14,50

## «Geen nieuw statuut Voer»

### Martens verwerpt franstalige eis en Gramme verdedigt zijn beleid

In de Vlaamse Reguleringsraad voor de Media (VRM) is de Vlaamse Reguleringsraad voor de Media (VRM) aan het werk gegaan. De Vlaamse Reguleringsraad voor de Media (VRM) heeft de Vlaamse Reguleringsraad voor de Media (VRM) aan het werk gegaan. De Vlaamse Reguleringsraad voor de Media (VRM) heeft de Vlaamse Reguleringsraad voor de Media (VRM) aan het werk gegaan.

## PEER : BANK OVERVALLEN

Bank overval in Peer, België. De bank werd overvallen door een groep criminelen die geld en andere waardevolle voorwerpen stalen. De politie is bezig met de achtervolging van de daders.

## Vlaamse scholieren te Brussel bedreigd

### Epidemie van bom-meldingen

Een aantal Vlaamse scholieren in Brussel worden bedreigd met bommeldingen. De politie heeft de scholieren gewaarschuwd en de meldingen onderzocht.

COMMUNICATIE 10 (1980) Nr. 1

nelijke dominantie in de film tegen te gaan. Johnston daarentegen ziet de ster als fetisj — «the collective fantasy of phallocentrism» — een visie die resulteert in een totaal andere interpretatie, nl. versterking i.p.v. tegenwerking van de seksistische mythen. Mae Wests mannenstem, bijvoorbeeld, symboliseert volgens Johnston de afwezigheid van de vrouw, waardoor een man/niet-mannelijk- eerder dan een man/vrouwdichotomie tot stand gebracht wordt. Een andere voorbeeld in Sternbergs «Morocco», een film met een vrouw als hoofdpersonage: om de man als centrale figuur te laten fungeren in een film die gestructureerd is rond het beeld van de vrouw dient de vrouw als sexueel en sociaal wezen verdrongen te worden en de man-vrouw oppositie ontkennd.

In haar studie van het werk van Dorothy Arzner onderzoekt Johnston de relatie tussen film en de patriarchale ideologie van het klassieke Hollywood. In dit geval gaat het echter om «progressieve» films van het klassieke patroon in de zin dat de mechanismen van verplaatsing, contradictie en subversie, die door Arzner worden gebruikt, resulteren in een kritiek op de dominante ideologie. Het systeem van strategieën in het oeuvre van Arzner in zijn geheel beschouwd is gebaseerd op het gebruik van de discours van de vrouw als het voornaamste structurerend element om de dominante discours, die van de man, te herschrijven. Het gevolg hiervan is dat de discours van de man niet langer kan functioneren als de dominante discours. In de films geregisseerd door Dorothy Arzner wordt de verdringing van de discours van de man doorgezet tot het uiterste. Dit betekent een overwinning op zichzelf, ondanks het feit dat de discours van de man uiteindelijk triomfeert. Zo wordt systematisch verzet geboden tegen de notie van eenmaking of man en vrouw als elkaars complement, traditioneel belichaamd in de «happy ending» van het klassieke Hollywood genre. Een andere techniek is de studie van de vrouw als spektakel in de patriarchale samenleving, of het opzettelijk gebruik van vrouwenstereotypen, waarvan de mythische eigenschappen tegelijkertijd fungeren als een soort kortschrift voor, en als dusdanig als een kritiek op de ideologische traditie. De betekenis van films waarin dergelijke technieken aangewend worden, voor de opbouw van een feministische cinema, ligt volgens Johnston niet in hun revolutionair karakter, vermits ze er niet in

slagen de contradicties op te lossen, maar in het probleem dat zij stellen, nl. de ontwikkeling van een nieuwe filmtaal.

In een artikel gewijd aan hetzelfde onderwerp plaatst Pam Cook het belang van Arzners formele technieken in het feit dat zij «the forms of cinematic representation through which ideology attempts to fix our place for us» in vraag stellen. Cooks benadering van Arzner houdt een fetisjistische interpretatie in: zij behandelt de problematiek van de vrouw als spektakel en het verband met de voyeuristische positie van de kijker. Het klassieke Hollywood systeem van filmische voorstelling plaatst de kijker in een welbepaalde, gesloten relatie tot de film — een situatie die sterk aanleunt bij voyeurisme en die verband houdt met de plaats van de vrouw in dit systeem, nl. als spektakel.

Het is precies hierover dat Laura Mulvey het heeft in een artikel handelend over de relatie tussen het beeld van de vrouw als spektakel en illusionisme als het voornaamste betekenisstelsel in de patriarchale cinema van het klassieke Hollywood (29). Evenals Johnston en Cook gaat Mulvey uit van de structuralistische notie dat de ideologie onzichtbaar is en slechts onthuld kan worden door de structuur te ontleden waarvan ze deel uitmaakt. De studie van de codes van de patriarchale cinema is dus de eerste stap in de ontwikkeling van een feministische cinema, die in essentie een tegen-cinema is. Steunend op psychoanalytische theorieën betoogt Mulvey dat de codes van de narratieve fictionele film, die typerend is voor het Hollywood genre, gebaseerd zijn op de succesvolle manipulatie van visueel genot. Een eerste soort genot dat de cinema te bieden heeft houdt verband met het Freudiaanse concept scopofilia of kijkgenot per se, dat later geassocieerd werd met het gebruik van een ander persoon als voorwerp van seksuele stimulering door visuele waarneming. Kijkgenot is een fundamenteel verlangen waaraan voldaan wordt door een verhaalstructuur die een gesloten wereld voorstelt, en door de voyeur-situatie van de kijker, waardoor hij/zij de indruk heeft binnen te treden in een privé-wereld. Een tweede vorm van genot wordt ontleend aan de filmische gerichtheid op de menselijke gedaante. In dit geval vermengt het verlangen om te kijken, dat een scheiding van het object op het scherm impliceert, zich met geboeidheid door de identificatie met het film-

personage. Naar analogie met de verhouding tussen de seksen in de maatschappelijke orde in kijkgenot gesplitst in actief/mannelijk en passief/vrouwelijk. De vrouwelijke verschijning in de film, gecodeerd voor sterke visuele en erotische impact, connoteert «to-be-looked-at-ness». Zij wordt tentoongesteld als een seksueel object functionerend op twee niveaus: als erotisch object voor de filmpersonages en voor de kijker. Het perspectief is telkens dat van de man. Volgens Mulvey structureert dit principe de narratieve conventies: de vrouw als spektakel wordt bevestigd door de voorstelling van de man als degene die de actie controleert. Het gebruik om een film te structureren rond één (mannelijke) hoofdfiguur, met wie de kijker zich identificeert en wiens blik de kijker overneemt, vergroot de macht van de man. Vanuit de psychoanalyse krijgt de figuur van de vrouw echter een diepere betekenis. Wegens de connotatie van seksueel verschil roept het beeld van de vrouw de dreiging van castratie op, en dus het tegendeel van genot. Het onderbewustzijn van de man heeft vervolgens de keuze tussen twee ontsnappingsmogelijkheden: voyeurisme («pre-occupation with the re-enactment of the original trauma-investigating the woman-, counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object») of fetisjistische scopofilia («disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes re-assuring rather than dangerous - hence, overvaluation, the cultus of the female star»). Het gebruik van deze mechanismen wordt gedemonstreerd aan de hand van films geregisseerd door Hitchcock en Sternberg.

De auteur besluit haar uiteenzetting met suggesties voor het doorbreken van het voyeuristische-scopofilische perspectief, dat de essentie is van het traditionele kijkgenot. Een eerste voorwaarde is de erkenning van de aanwezigheid van de camera, waardoor de blik van de kijker losgemaakt wordt. De narratieve filmconventies trachten de tussenkomst van de camera te verdoezelen om een overtuigende wereld te kunnen creëren waarin de protagonist optreedt als een surrogaat voor de kijker. Tegelijkertijd wordt de blik van de kijker ontkennd en, zoals de blik van de camera, ondergeschikt aan het perspectief van de personages binnen de illusie op het scherm. Het fetisjerings-

mechanisme belet het beeld van de vrouw dat, wegens de dreiging van castratie, de eenheid van de diegesis in gevaar brengt, de illusie te verstoren door de castratie-angst te verdringen, de kijker te fixeren en zodoende de distantiëring van het publiek te verhinderen.

Naome Gilberts bijdrage tot de opbouw van een feministische cinema getuigt van een totaal andere inspiratie dan de structuralistische/psycho-analytische richting. Haar studie, getiteld «To Be Our Own Muse: The Dialectics of a Culture Heroïne» (30), sluit aan bij de sociologische benadering van het Amerikaanse tijdschrift «Women and Film», waarin ze oorspronkelijk verscheen. Naar analogie met marxistische sociale analyse legt Gilbert een verband tussen het beeld van de vrouw in de Westerse mythologie en haar uitsluiting als Creatieve kracht van de wereld van de kunst enerzijds, en de sociale realiteit waarin vrouwenwerk van louter reproductieve aard is, «als logisch gevolg van de consensus dat mannenwerk productief en creatief is», anderzijds. Vandaar dat vrouwen een eigen kunst moeten creëren teneinde het door mannelijke vrees en verlangens bepaalde vrouwbeeld te kunnen overstijgen. Dit nieuwe vrouwbeeld wordt getekend aan de hand van een aantal films die gegroepeerd worden in drie categorieën corresponderend met de drie fasen van het dialektisch model, dat culmineert in «een nieuwe karakterisering van de vrouw waarmee een vrouwelijk publiek zich sociaal geïdentificeerd kan voelen».

Voorbeelden van de eerste of negatieve fase zijn «Wanda» (Barbara Loden), «Cléo de 5 à 7» (Agnes Varda) en «The Lizards» (Lina Wertmuller). De vrouw wordt hier voorgesteld als wat zij betekent voor de man of, bij gebrek aan een mannelijk personage om haar te definiëren, totaal zonder imago. Deze films bieden geen alternatief voor de traditionele rol van de vrouw. De tweede groep, die twee Hongaarse, een Tsjecho-Slawaakse en een Duitse (pre-Nazisme) film omvat, alle vier door vrouwen geregisseerd, illustreert het tweede sta-

dium, dat van de antithese. Het thema hier is «de vrouw in strijd» in tegenstelling met de afwezigheid van strijd in de films behorend tot de eerste categorie. Ofschoon een evolutie merkbaar is, slagen de protagonisten er nog niet in hun situatie het hoofd te bieden. Er wordt geen oplossing in het vooruitzicht gesteld. Het beeld van de vrouw blijft ambivalent: enerzijds vrijheid en onafhankelijkheid, anderzijds gebondenheid door de traditionele mythen. De laatste fase van de dialectiek, het moment van de synthese, geïllustreerd door Liliana Cavani's «The Year of the Cannibals» en twee films van Nelly Kaplan, «La Fiancée du Pirate» en «Papa Les Petits Bateaux», stelt de nieuwe cultuurheldin voor, die erin slaagt zowel de mythen van de vrouw bepaald door haar relatie met de man te overstijgen als de eigenschappen van de mannelijke held te ontkennen.

### Besluit

Uit bovenstaande tekst, zowel qua structuur als inhoud, blijkt duidelijk dat er momenteel (nog) geen sprake is van een coherente feministische benadering van film. Typerend voor de huidige stand van het onderzoek rond het thema feminisme en cinema is het gebrek aan consensus, zowel wat betreft de analysemethode als wat betreft de theoretische basis voor de studie van het vrouwbeeld in de film. Het enige punt waarop de theoretisch georiënteerde critici het eens zijn is de onaanvaardbaarheid — methodologisch en op het vlak van de bereikte conclusies — van de traditionele rollenstudies. Beide stromingen blijven evenwel naast elkaar bestaan, ofschoon de structuralistisch/psycho-analytisch geïnspireerde richting klaarblijkelijk veld wint.

(1) Het Britse pionierwerk dat de weg bereidde voor structuralistisch/psycho-analytisch geïnspireerde filmanalyse, heeft intussen elders navolging gevonden, o.a. in de V.S.A., waar feministische filmcritici aanvankelijk sterk steunden op inhoudsanalyse.

(2) JOHNSTON, C.: *Feminist Politics and Film History*, in *Screen*, vol. 16, 3, Autumn 1975, p. 115.

(3) ROSEN, M.: *Popcorn Venus, Women, Movies and the American Dream*, New York, 1973.

MELLEN, J.: *Women and Their Sexuality in the New Film*, New York, 1973.

HASKELL, M.: *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, New York, 1974.

(4) De term seksisme, naar analogie met racisme, verwijst naar het in vraag stellen van de veralgemening van de waarden, doelstellingen en strategieën van de dominante sociale groep, i.c. mannen, tot alle leden van de samenleving.

Bron STOLL, C.S. (ed.): *Sexism: Scientific Debates*, Reading (Mass.), 1973, p. 1.

(5) KAPLAN, E.A.: Interview with British Cine-Feminists, in KAY, K. & PEARY, G. (eds.): *Women and the Cinema. A Critical Anthology*, New York, 1977, p. 54.

(6) JOHNSTON, C.: *Op. Cit.*, in *Screen*, p. 121.

PLACE, J. & BURTON, J.: *Feminist Film Criticism*, in *Movie*, 22, Spring 1976, p. 59.

(7) KAY, K. & PEARY, G. (eds): *Op. cit.*, p. XVI

(8) ROSEN, M.: *Op. cit.*, p. 341

(9) HASKELL M.: *Op. cit.*, p. 330

(10) *Ibid.*

(11) *Ibid.*, p. 361

(12) JOHNSTON, C.: *Op. cit.*, in *Screen*, pp. 120-121

PLACE, J. & BURTON, J.: *Op. cit.*, p. 55.

(13) MELLEN, J.: *Op. Cit.*, pp. 27/18

(14) *Ibid.*, p. 24

(15) *Ibid.*, p. 30

(16) HASKELL, M.: *Op. cit.*, pp. 153-188.

(17) *Ibid.*, p. 379

(18) ROSEN, M.: *Op. cit.*, p. 364

(19) MELLEN, J.: *Op. cit.*, p. 48

(20) PLACE, J. & BURTON, J.: *Op. cit.*, p. 55.

(21) KAPLAN, E.A.: *Op. cit.*, p. 406

(22) PLACE, H. & BURTON, J.: *Op. cit.*

(23) JOHNSTON, C.: *Op. cit.*, in *Screen*.

(24) *Ibid.*, p. 122.

(25) *Ibid.*, p. 123

(26) JOHNSTON, C. (ed.): *Notes on Women's Cinema*, Screen Pamphlet 2, London, 1973.

JOHNSTON, C. (ed.): *The Work of Dorothy Arzner. Towards a Feminist Cinema*, London, 1975.

(27) JOHNSTON, CL: Dorothy Arzner: Critical Strategies, in JOHNSTON, C. (ed.): *Op. cit.*, 1975, pp. 1-8.

COOK, P.: Approaching the Work of Dorothy Arzner, in JOHNSTON, V. (ed.): *Op. cit.*, 1975, pp. 9-18.

(28) JOHNSTON, C.: Women's Cinema as Counter cinema, in JOHNSTON, C. (ed.): *Op. cit.*, 1973, pp. 24-31.

(29) MULVEY, L.: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in KAY, K. & PEARY, G. (eds.): *Op. Cit.*, pp. 412-428.

(30) GILBERT, N.: To Be Our Own Muse: The Dialectics of a Culture Heroïne, in JOHNSTON, C. (ed.): *Op. cit.*, 1973, pp. 5-13.