

Stepford Wives

Update hier uw patriarchaatskritiek

Media, en cultuur in het algemeen, zijn meestal het object van wetenschappelijke of politieke kritiek. Minder vaak geven ze, omgekeerd, reden tot reflectie op het eigen intellectuele weten. Afgelopen jaar was er een reden die rollen om te draaien. Ik ging naar de bioscoop, en wat ik zag groeide, met een zekere incubatietijd, uit tot een kleine geschiedenis van het feminisme. De film in kwestie heeft in zekere zin vooral zichzelf tot onderwerp. Het gaat om een bewuste poging zichzelf als moment in de filmgeschiedenis neer te zetten, en een feministisch geënt verhaal over kennis en macht (opnieuw) mediaal vorm te geven. Dat gebeurt ook nog in verdacht trendy stijl – wellicht de precieze stijl voor het onderwerp. Met de film is een microhistorie geschreven van de beweging van patriarchaatskritiek naar emancipatiekritiek. Hij tematiseert nog een beweging: die van technologiekritiek naar een kritiek van de mechanica van de macht.

Ira Levin publiceerde zijn feministische klassieker *The Stepford Wives* in 1972, ingeklemd tussen zijn andere, en voor velen bekendere politieke thrillers als *A Kiss before Dying*, *The Boys from Brazil*, *Rosemary's Baby*, *Sliver* – allemaal verfilmd. *The Stepford Wives* is een satirische science-fiction van een kleine 200 pagina's. Je zou kunnen zeggen dat Levin een patriarchaatskritische variant van George Orwells *1984* schreef. Levins roman is tijdgenoot van de andere, het patriarchaat theoretiserende feministische klassiekers uit het begin

van de jaren zeventig, zoals Kate Milletts *Sexual politics*, Shulamith Firestones *The Dialectic of Sex*, of Eva Figes' *Patriarchal Attitudes* (alle 1970).

Het verhaal is zowel detective als science fiction. Joanna en Walter, beiden generatie Women's Lib, verruilen het hectische en bedreigende leven van de grote stad, 'the filthy, crowded, crime-ridden, but so-alive city' (Levin 1972, p. 20), voor een rustiger omgeving voor henzelf en hun kinderen. Het geijkte geruststellende bord 'Welcome to Stepford' staat op de dorpsgrens. Stepford is een op het oog vreedzaam en burgerlijk dorp, waar Joanna verder alleen de manische opgewektheid en huishoudelijke obsessie van de vrouwen opvalt. Joanna komt er langzaam achter dat het dorp gecontroleerd wordt door een manensociëteit. Pas als Bobby, haar enige, leuke en kritische, vriendin plotseling transformeert in een eveneens dwangmatig blijde huishoudelijke sloof, en er in de gewelddadige confrontatie geen bloed tevoorschijn komt, ontdekt ze de vreselijke waarheid. De sociëteit is de ontwerper van een meedogenloos complot waarin echtgenotes worden vermoord om ze te laten herrijzen als robots in de vorm van dienstbare huisvrouwen en stoeipoezen. Achter hun eigen vertrouwde uiterlijk hebben de vrouwen identieke persoonlijkheden gekregen. Ook Walter wordt reddeloos meegezogen in de mannenbond, en Joanna's einde is onafwendbaar.



In 2004 verscheen een nieuwe verfilming, in het hart van Hollywood – een tamelijk opmerkelijke gebeurtenis gezien het feit dat Levins radicaal-feministische inzet weinig populariteit meer lijkt te genieten, zeker niet op die plek. Niemand minder dan Nicole Kidman, Glenn Close en Bette Midler spelen de hoofdrollen. Zelden zijn we blij met remakes van klassiek geworden films. Te vaak liften ze machteloos mee met de oldtimer, en is hun hoop op kassucces geënt op de naamsbekendheid van de eersteling. Bij alles wat de toeschouwer ziet, werpt de herinnering schaduw over de nieuwe beelden; de acteurs doen hun best maar het netvlies weigert ze de glorieuze plaats te gunnen die hun rolmodellen er al hadden opgeëist. Maar Frank Oz' remake is ook wat betreft zijn vorm en inhoud intrigerend, en doet iets wat films eigenlijk niet mogen, maar wat hier toch inventief en welkom is: hij vervangt het boek, in het creëren van een nieuwe taal en nieuwe beelden voor het verhaal ervan. Het moet, tegenstribbelend, gezegd: Oz' remake van *The Stepford Wives* is anders, er is over nagedacht. De film speelt meesterlijk met het gegeven dat film tegelijkertijd representatie van en vormgever aan de ervaren werkelijkheid is.

Oz' film begint met ons een blijde huishoudelijke bedrijvigheid van de jaren vijftig voor te toveren, in een lange serie gestileerde shots

van vrouwen in kuitlange klokrokken dansend rond hun ovens en wasmachines, alles weergegeven in de heldere pastels van het Regoutkeukenaardewerk uit dezelfde tijd. Direct daarop worden we de huidige wereld van hard en op groot geld mikkend mediageweld ingeslingerd. Een *all-American* topvrouw (Kidman) leidt haar televisie-*network* met ijzeren precisie en stalen mediale opgewektheid naar de toppen van de commerciële ambitie. Ze maakt de programma's die we op SBS en RTL kunnen zien: shows die zich voor de sensatiebehoefte van de massa nu eens op het privé-leven van de gewone man/vrouw storten, shows waarin relaties en trouw via professionele verleiders op de proef worden gesteld, shows waarin mannen en vrouwen zich nog eens bekwamen in de individualistische lustbevrediging die de hoogkapitalistische vrije markt ze normaal al afsmeekt. 'I can do better' is het motto van haar show. De shows belichamen de media-fantasie van de 'war between the sexes', een Hobbesiaanse oorlog van allen tegen allen waarin ditmaal – yes! – de vrouwen zich nogal eens de winnaar betonen, geiler en succesvoller dan hun eega – '*plus hommes que les hommes*' om de achttiende-eeuwse filosoof Jean-Jacques Rousseau te parafaseren (die zich zorgen maakte om mannen die '*plus femmes que les femmes*' werden).

Pardon, zitten we nog in Levins roman? Die radicaal-feministische patriarchaatskritiek, die jaren-zeventig-bezorgdheid om technologie-als-overheersing? Het antwoord moet een gekwalificeerd 'ja' zijn. De film is er, als gezegd, een *update* van. Het blijkt een geslaagde greep, de vertaling van de suburbane horror van Levins Stepford naar het hedendaagse kosmopolitische mediageweld, van Levins Stepford als doorgeprikte dorpse idylle naar Stepford als een *gated community* met haar eigen vormen van geweld, van het gezapige leven van een overwegend blanke heteroseksuele middenklasse naar een idem yuppen-gemeenschap opgeleukt met een – weliswaar ernstig clichématig – mannelijk homo-stel. Waarbij de *pun* natuurlijk is dat de ene helft van het stel gedomd is net zo'n robot-*Hausfrau* te worden. Niemand ontsnapt. Nog een 'grap': één van de stoeipoezen is meteen maar geschikt gemaakt als pinautomaat zodat ze haar man ook voor zijn contacten op zijn wenken kan bedienen.

Beide films hebben de vrijheid genomen te spelen met het einde van Levins roman. Van de eerste verfilming, uit 1974 door regisseur Bryan Forbes, is één zin me altijd bijgebleven, een toevoeging van de film zelf die niet in het boek te vinden is. Als Joanna de waarheid achter de Kafkaïaanse *Verwandlung* van haar dorpsgenotes kent, en het mannenhuis is binnengedrongen op zoek naar haar kinderen met wie ze Stepford wil ontvluchten, wordt ze betrappt door de leider. Ze beseft haar eigen einde en stelt haar laatste, wanhopige en verbijsterde, vraag: 'Why?'. Het antwoord is een droog 'Because we can'. In dat antwoord verdraagt de film een universeler statement te willen maken over kennis en macht: hij verbeeldt behalve de samenvallende sociale en technologische macht van de mannen, ook de amoraliteit van een quasi-naïef kunnen, dat geniet van haar eigen vermogen, nog los van het plezier dat het resultaat oplevert. Levins roman en de eerste verfilming ervan behelzen dan ook evenzeer een dystopisch beeld van technologi-

sche vooruitgang als een pessimistisch radicaal-feminisme.

In Oz' remake ontdekt Joanna door een Google-onderzoekje dat alle Stepford-vrouwen vroeger hoge posities in bedrijfsleven, wetenschap, en maatschappij hadden. De robotisering, begrijpt ze, is de wraak van de mannen op hun carrièrevrouwen die hen gingen overvleugelen. Het einde lijkt ook hier te zullen zijn dat Joanna's lot bezegeld is. Maar in deze versie verzet het echtpaar zich, en Joanna blijkt aan het einde niet gerobotiseerd. Walter zegt: 'I couldn't do it', een aardige riposte op de zin in de eerste filmische versie. Terwijl Joanna, de leider afleidend, haar verwachte robot-rol speelt, bevrijdt Walt in het zenuwcentrum van de *Men's Association* de andere vrouwen van hun nanochip-besturing. Een verdere onverwachte wending is dat tenslotte de leider zelf een robot blijkt: het is de door de man belazerde en gefrustreerde vrouw van de leider (Close) die achter het complot zit. Dit is niet helemaal de geijkte 'eigenlijk heeft de vrouw-achter-de-man de macht' boodschap. Voor de vrouw betekende haar actie een protest tegen haar eigen positie: als succesvolle vrouw verlaten voor het jonge ding, notabene haar eigen onderzoeksassistente. Haar particuliere complot draaide om haar besef dat andere mannen haar charismatische man kritiekloos zouden volgen – een sociaal mechanisme dat hun robotisering verder overbodig maakte. Al dit en ander 'weten' heeft de top-wetenschapster in dienst gesteld van haar eigen utopische droom van een wereld waarin we conflictloos en letterlijk romantisch walsend kunnen bestaan. Haar frustratie met wat voor haar in sociale zin een robotbestaan was geworden, heeft ze omgezet in het letterlijk tot robot maken van haar man, naast natuurlijk al de vrouwen – ook hun robotisering was nodig om haar persoonlijke utopie te realiseren. Door een van de stemloze personages uit Levins boek 'leven te geven', breidt Oz' film het politieke spectrum aan genderposities uit – naast de expliciet feministische en de 'gewoon' daar-

in weinig geïnteresseerde vrouwen verschijnen ook de maar al te werkelijk bestaande conservatieve c.q. reactionaire vrouwen, die al dan niet een eigen complexe relatie tot feministische thema's hebben: de Anita Bryants, Phyllis Schlafly's, Martha Stewarts cum suis. De antifeministische 'oplossing' van de door Close gespeelde rol is een oude bekende, maar krijgt hier toch een eigen draai. De verschillende dames hebben meer gemeen dan ze dachten.

De gekte van de mediawereld spiegelt de gekte van het suburbane huisvrouwenbestaan, de emancipatie spiegelt de traditionaliteit. De vrouwen lijken slechts de keuze te hebben tussen de ene of de andere robotpositie, en de verandering van het ene Stepford in het andere Stepford, de vlucht uit de chaos van de urbane wereld naar de krampachtige veiligheid van de *gated community*, is niet de oplossing. De beweging van huisslavinnen naar mediabitches komt als een boemerang op dezelfde plek uit. De mechanische 'domheid' van het *fifties*-huisvrouwenbestaan is overgegaan op de verwante 'domheid' van dat van de *corporative woman*.

Hoewel het verhaal hiermee een eigentijdse draai heeft gekregen, is de boodschap niet simpel, en blijven diverse zaken in de remake knagen. Het cliché van mannen als slachtoffer van succesvolle vrouwen wordt in de film flink geïroniseerd. Of niet? Rijst die interpretatie alleen in de lezing van een bepaalde toeschouwer en is die helemaal niet inherent aan de film? Houdt Oz' film zich juist, en geheel in tegenpraak met Levins roman, op de vlakke door elke verdere interpretatie uit te leveren aan de vrije, arbitraire receptie in een ongecontroleerd medialandschap? Dezelfde vragen gelden de 'hysterie' van de succesvolle vrouw, of de 'huisvrouw'-potentie van één van beide homopartners. Ironie is een sleutelstrategie in deze film. Ironie is het één zeggen om het andere duidelijk te maken – het is een tegelijk potentieel kritisch als moeilijk te verstaan en potentieel evasief stijlmiddel. Een stijlmiddel dat moeilijke onderwerpen verteerbaar, inderdaad:

mediageniek, maakt. Ofwel Oz' thema – onze robotisering door een luidruchtige, grootkapitalistisch bestuurd Media Carta die al door vele globaliseringstheoretici aan de kaak is gesteld – bijt zichzelf in de staart, ofwel het openbaart een Droste-effect van de mediale representatie als zodanig: kritiek op de massamedia is slechts te leveren in de vorm van een massamediaal product dat reflecteert op de massamedia in de vorm van het ensceneren van massamediale producten.

Je zou kunnen zeggen dat de film niet meer over feminisme gaat, maar het thema hoogstens laat meeliften in een wat platgetreden, niet-meer-heel-originele satire op een door de media beheerste cultuur en *consumerism*. Toch zitten er goede angels in dit verhaal. In het populaire concept van 'seksestrijd' spelen geen machtsverschillen, maar is de sekseverhouding een robbertje onder gelijken. De film bevestigt dit cliché niet, maar laat de productie van dat concept in medialand zien. Als we mét Kidman tenslotte in Stepford belanden, waar het 'eigenlijke' verhaal van de film speelt, ontstaat een 'achterkant' bij dat beeld – de vrouwenhaat waar je, zoals Joanna, als een detective naar op zoek moet gaan om hem te vinden achter de schone schijn, oftewel de humanistische gelijkheidsillusie die de media helpen te produceren als alternatief voor feminisme.

De film brengt op interessante wijze verschuivingen aan in Levins perspectief. De schuld is niet meer de blinde technologische vooruitgang, maar de blinde technologische massacultuur. Haar individualistische pathos verhult universele gelijkschakeling, robotisering. Iedereen m/v wordt er tot robot. De middleclass horror van de eerste film is de upperclass horror van de tweede film geworden. Ook de welgestelde *gated community* heeft haar feministische problematiek. Oz' film is een gelijke film met gelauwerde actrices maar zeker ook een mooie parabel van de postmoderne urbane samenleving. Hyperbolen of metaforen zijn niet minder interessant dan realisme om

feministische thema's over het voetlicht te brengen. De film is minstens een barometer van de huidige mediareceptie van het feminisme.

Het ridiculiseren van het suburbane leven is op zichzelf natuurlijk geenszins innovatief; andere films gingen die van Oz hierin voor, en in bepaalde, cinematografische zin misschien wel beter of doeltreffender. Denk voor alleen al recente voorbeelden aan het genre van *American Beauty*, *Happiness*, of *Festen*. *The Stepford Wives* is desalniettemin bijzonder en onderscheidt zich van deze andere voorbeelden, juist omdat expliciet een continue verhaallijn wordt geconstrueerd met het politieke statement dat Levins en Forbes' *The Stepford Wives* vormden. Het thema van de film blijft, als in de eerdere verhaalversies, de machine. De letterlijke robotisering van de vrouwen heeft zijn pendant in een sociale metafoor van de werking van onderdrukking en dominantie: de intentionele vrouwenhaat van de Levinmannen is *machine-like*, maar ook de serieel geproduceerde variant van het culturele systeem waarin eenzelfde hypomanie als van de huisvrouwen nu de gezichten van de massaculturele bobo's tekent. *Smile!* Als het niet voor de man is, dan voor de dollar. Patriarchaat en kapitalisme gaan, ondanks de eventuele emancipatie van sommige vrouwen erbinnen, nog gelijk op, vertelt ook deze *Stepford* variant ons weer.

De idee dat het begrip van de mechanica niet alleen op de wereld van objecten maar ook op de sociale wereld van toepassing is, heeft minstens sinds de achttiende eeuw een actief bestaan; Aristoteles had het al over de slaaf als een levend, 'geanimeerd' gereedschap. Het thema van de machinale kwaliteit van het moderne, en specifiek van het moderne vrouwenbestaan, heeft een lange traditie in het denken over moderne cultuur. Een bekende, en ambivalente, criticus van de moderne cultuur en haar 'automatismen' is Walter Benjamin (1892-1940), lid van de Frankfurter Schule, een kritische stroming van neomarxistische sociale

filosofie. Hij schreef in zijn *Passagen*-werk ondermeer over de opkomst van mechanische poppen, en hoe deze hun *doubles* lijken te krijgen in levende vrouwen. 'Op zeker moment verkrijgt de pop sociaal-kritische relevantie', merkte hij op. Later zou Foucaults Franse begrip *discipline*, ook stammend uit de jaren zeventig, binnen een geheel andere denktraditie het idee van een mechanica van de macht weer opnemen. Al ver daarvoor had Freud natuurlijk de idee van een niet-voluntair werkende structuur van de psyche geïntroduceerd. Al deze richtingen hebben hun feministische receptie en verwerking gekregen, en waren ongetwijfeld zelf al mede door het feminisme geïnspireerd. Toch lijkt het me toe dat binnen feministische theorieën, nadat de patriarchaatsdiscussie een zekere dood vond en de idee van vrouwelijk slachtofferschap om goede en minder goede redenen ernstig impopulair werd, een gedurige huiver voor mechanische metaforen is ontstaan. Aan de ene kant zou Oz' film verweten kunnen worden zich aan de ontwikkelingen binnen feministische theorie weinig gelegen te laten liggen. Aan de andere kant heeft de film wellicht de deugd eens te herinneren aan de eigen politiek- en cultuurkritische traditie waarin binnen een antihumanistisch, antivoluntaristisch begrippenkader nagedacht wordt over onderdrukking en dominantie.

Binnen feministische theorieën heeft de technologiekritiek na een technofobisch begin zich in het bijzonder sinds het werk van Donna Haraway juist op de relatie van natuur- en sociale wetenschappen gericht, en sinds haar *Cyborg Manifest* specifiek op het gelijktijdig organische, technologische, en sociale lichaam. Een welkome en fascinerende wending, waarmee, echter, het cyberneticathema gekaapt lijkt te zijn door de wetenschapsstudies. De feministische aandacht voor de verschillende vormen van cybernetische en post-moderne 'identiteitspolitieken' heeft nu vooral beslag gekregen op het vlak van de wetenschap en theorie van het lichaam, terwijl de politiek-

theoretische metafoor van de machine voor brede sociale processen uit de gratie is – ten gunste van een sterk liberaaltheoretisch of algemener democratiethoetisch emancipatievertoog. Ik heb een bruin vermoeden dat het die context is, meer dan enige cinematografische kwaliteit van de film, die voor de lauwe receptie van Oz' film zorgde. En juist in die context, van enerzijds een sterk 'redelijk' feministisch gelijkheidsdenken en anderzijds de mediale productie van een onbedoelde variant daarvan, is de film een origineel geluid – dat precies op die context reageert. Oz' mediagenieke update van het *Stepford*-verhaal, die zich beweegt tussen pastiche en politiek-cultureel pamflet, zou naar vorm en inhoud wel wat meer weerklank in het feministische publieke debat mogen hebben.

Levins boek en de eerste film zijn aanzienlijk bozer en grimmiger dan Oz' wereld, vooral vanwege hun 'unhappy end'. Oz' film valt in dat opzicht toch in de zelf gegraven kuil, en heeft een typisch Hollywood-einde. In de laatste scène, waarin de dames hun verhaal mogen doen in een talkshow, babbelt Midlers personage (Bobby) nog vrolijk 'Men are pigs' – in een plastic poging wat feminisme neer te zetten, en Oz' eigen boodschap wegblazend dat niet (alleen) in mannelijk intentionalisme maar juist in een zelfsturend cultureel-economisch mechaniek de feministische dilemma's ontstaan. Deze nieuwe Bobby negeert dat er binnen het verhaal waar ze zelf in zit, ook nog een heel Murdochiaans mediagigantisch sociaal circus bestaat dat als de *pig* beschouwd mag worden. Een circus dat haar op datzelfde moment alleen het uiten van dit soort nepkritiek toestaat. Maar misschien is dat ook het moment dat juist de toeschouwer nog de enig mogelijke regisseur is van de ironische receptie van haar wereld.

Welcome to Stepford.

Judith Vega

Beeldmateriaal

Dreamworks home entertainment.