

Feministisch gedachtegoed in de sexploitatiefilm

Ophelia Van Wijmeersch (1998) studeerde geschiedenis aan de Universiteit Gent en volgde een master film en televisie aan Falmouth University in Engeland, waar ze haar liefde voor het verleden combineerde met die voor de cinema.

Een genderanalyse van Stephanie Rothmans *The Working Girls* (1974)



De portrettering van vrouwen in de cinema wordt sinds het ontstaan van het medium film voornamelijk vormgegeven door de man. Het beruchte en hypermannelijke sexploitatie genre, een vorm van lagere budget-films, stond in de jaren zestig en zeventig bekend om de erotische en ondergeschikte weergave van de vrouw. Dit artikel illustreert aan de hand van de feministische sexploitatiefilm *The Working Girls* (1974) hoe Stephanie Rothman als een van de weinige vrouwelijke regisseurs toch feministische boodschappen kon verwerken in de patriarchale filmindustrie van de jaren zeventig.

Inleiding

Exploitatiefilms hadden als initieel doel de kijker te prikkelen of te choqueren en bestaan uit een verscheidenheid aan filmgenres (onder andere thriller, horrorfilm, 'women-in-prison film en 'martial arts'). De term verwijst dus eerder naar een label dan een genre op zich. De exploitatiefilm wordt gedefinieerd door de typische filmproductiemethode die de bedoeling heeft met een lager budget maximale winst te maken.¹ Toch wordt het door filmcritici en academici vaak als genre beschreven door de vaak herkenbare terugkerende (filmische) kenmerken.² Zoals het vertoon van (excessive) beelden van seks, geweld en taboeonderwerpen en de aanwezigheid van een misogynistische ondertoon en een lage productiewaarde (zwakke acteerprestaties, gebrekkig camerawerk en onuitgewerkte personages/script).³ Deze films speelden vaak in op het

The Working Girls (1974), filmposter. Bron: Wikimedia Commons

gebruik van sensationele elementen in een poging kijkers te trekken en waren voornamelijk gericht op een jong publiek (15-25 jaar).⁴ Dit genre was oorspronkelijk een typisch Amerikaans verschijnsel en bestaat al sinds de jaren twintig, maar werd voornamelijk populair in de (late) jaren zestig en zeventig door de verzwakking van de zelfcensuur.⁵

Uit dit exploitatiegenre ontstond ook het subgenre 'sexploitationefilm' dat zich onderscheidde door vooral toe te spitsen op het vertoon van naakt en gesimuleerde seksscènes met de bedoeling opwinding en entertainment te creëren voor de toeschouwer.⁶ Hierbij verschilt dit genre van pornografie door het behouden van een seksuele illusie en het nabootsen van seksuele daden in tegenstelling tot de pornografie die onmiskenbaar 'echte' seks in beeld bracht.⁷

Typerende voorbeelden van het misogynistische sexploitationefilm zijn onder andere Russ Meyers vrouwonvriendelijke film *Lorna* (1964) met een wrede verkrachtingsscène van het vrouwelijk hoofdpersonage in een rivier, Lou Campa's *Cool It Baby* (1967) waarin een fotograaf meisjes drogeert en dwingt om te participeren in seksfilms en orgiën, Jesús Franco's *Eugenie... The Story of Her Journey into Perversion* (1970) waarbij de vrouwelijke protagonist gedrogeerd, gemarteld en verkracht wordt en Gerardo de Leóns *Women in Cages* (1971) waarin vrouwen opgesloten worden in een gruwelijke gevangenis en ze sadistische straffen en onmenselijke zware arbeid moeten doorstaan.

Deze sexploitationefilms vertegenwoordigen een aantal complexe kwesties voor feministen. De meeste films in dit genre waren gericht op een mannelijk publiek en werden, zoals de meeste Hollywoodfilms in die tijd, ook door mannen gemaakt. Het filmgenre leunde op een overmatig gefetiseerd beeld van de vrouw. De voorstelling van vrouwen in sexploitationefilms als seksuele objecten was een stereotype dat sterk werd bekritiseerd door aanhangers van de tweede feministische golf, die ontstond in de jaren zestig.⁸

De tweede golf feministen wilden deze oude patriarchale stereotypen en codes van de Hollywood filmindustrie vernietigen en streefden naar de installatie van nieuwe soorten beelden van vrouwen als actieve subjecten. De implementatie van nieuwe filmische codes brengt moeilijkheden met zich mee, omdat het grote publiek de betekenis ervan niet begrijpt wanneer ze op een nieuwe manier worden gepresenteerd. Daarom wendden sommige feministen zich tot de filmtaal van het realisme om vrouwen op een realistische manier te portretteren. Zo werden vrouwen aan de hand van bewust gekozen kostuums, make-up en mise-en-scène (alle uiterlijke aspecten in het filmbeeld, zoals onder andere de decors en rekwisieten) realistischer, en niet als seksueel spektakel, in beeld gebracht. Feministische filmtheoretici Suzanne Moore en Zoe Dirse beweren daarnaast dat vrouwen de wereld anders zien en dat een vrouw achter de camera automatisch een vrouwelijk perspectief creëert. Ook humor speelde een belangrijke rol door het subversieve potentieel ervan. Zo probeerden vrouwelijke filmmakers de onderdrukende patriarchale ideologie, die voorheen inherent was aan dit filmgenre, te vervangen door die van het feminisme.⁹

De feministische schrijfster en regisseuse Stephanie Rothman gebruikte de Hollywoodcodes echter in haar voordeel.

In de door mannen gedomineerde productiewereld van exploitatiefilms was ze een uitzondering en buitenbeentje.¹⁰ Ze ondermijnde de filmische codes van de exploitatiefilm door ze te parodiëren en zo hun wortels in mannelijke fantasieën bloot te leggen. Daarom plaatsden academici Rothmans films in de traditie van de *women's counter cinema* die filmpraktijken van de dominante filmtradities tegengaan.¹¹ Feministische filmtheoretica Pam Cook erkende al in 1976 dat Rothmans werk betekenisvol is voor het feminisme door stereotypen en conventies in exploitatiefilms te subverteren.¹² Ook media academica Alicia Kozma beschouwt Rothmans manier van filmmaken als een kans en mogelijkheid om vrouwen een stem te geven in het vrouwonvriendelijke Hollywood van de jaren zeventig. Het is daarom belangrijk om onderbelichte films en productiecontexten zoals die van Rothman te bestuderen.¹³

Hoewel populair bij het bioscooppubliek, hield de filmindustrie haar tegen om verder carrière te maken en werd haar werk in het verleden vaak genegeerd door canoniserende filmcritici.¹⁴ Onderzoek naar vrouwelijke regisseurs van exploitatiefilms is altijd beperkt geweest. De weinige regisseuses die toen actief waren (waaronder ook Roberta Findlay, Catherine Hardwicke en Kathryn Bigelow) kregen over het algemeen minder aandacht van critici doordat hun werk overschaduwde werd door 'belangrijkere' mannelijke collega's, hun carrière te kort was of omdat hun oeuvre moeilijker eenduidig te definiëren viel.¹⁵ Exploitatie regisseuse Doris Wishman daarentegen werd door haar unieke regiewerk wel iets meer besproken in het verleden.¹⁶ Sinds de jaren 2000 is er meer aandacht gekomen voor andere vrouwelijke regisseurs zoals Rothman, maar toch blijft zij in het bijzonder nog steeds onderbelicht, mede doordat ze nooit volledig paste binnen de definitie van het exploitatiegenre door haar ongewone feministische aanpak.¹⁷

Een van Rothmans eerste films was *Student Nurses* (1970), die werd gedistribueerd als een van Roger Cormans eerste 'verpleegster' films als deel van zijn toen net nieuwe counter-cultural productiemaatschappij New World Pictures. Corman was een van de belangrijkste Amerikaanse producenten en regisseurs in het exploitatiegenre van de jaren vijftig tot in de jaren 2000 en heeft vele bekende regisseurs (onder andere Francis Ford Coppola, James Cameron en Martin Scorsese) geholpen met het zetten van hun eerste stappen in de filmindustrie.¹⁸ Zo was hij ook mentor van Rothman en liet haar toe om nog meer een eigen stempel te drukken op haar films.¹⁹ Met Cormans financiering maakte ze ook de horrorfilm *The Velvet Vampire* (1971).²⁰

Uiteindelijk verliet Rothman uit financiële overwegingen New World Pictures om samen met haar man Charles S. Swartz te gaan werken voor Dimension Pictures waar ze beiden ook een aandeel in hadden.²¹ Daar schreef en regisseerde ze meer exploitatiefilms zoals de actiefilm *Terminal Island* (1973), de komedie *Group Marriage* (1973) en de sexploitationefilm/komedie *The Working Girls* (1974). Rothmans ervaring tussen werken voor New World Pictures en Dimension Pictures was volgens haar niet zo verschillend. In beide gevallen waren de creatieve beslissingen die ze (samen met haar producer en man Schwartz) nam marktgericht. Bij beide

productiehuizen werden de films namelijk gefinancierd door de regionale subdistributeurs en zij legden altijd specifieke beperkingen of verwachtingen op voor dit genre. Zo moest er standaard naakt te zien zijn, maar dit mocht niet te obscene zijn zodat de films toch een R-rating²² konden verkrijgen.²³

In dit artikel onderzoek ik aan de hand van een genderanalyse en bestaande interviews met Rothman hoe de regisseuse erin slaagde het heersende klimaat van misogynie in het studiosysteem en de conventies van het sexexploitatiegenre te subverteren, zodat er toch een mogelijkheid ontstond om deze films een feministische bijklank te geven. Hoe hebben in die tijd populaire feministische ideeën haar daarbij geholpen? Dit onderzoek ik hier aan de hand van Rothmans laatste langspeelfilm *The Working Girls* (1974) die ze zowel schreef als regisseerde. Ik heb gekozen voor deze film als casus omdat haar unieke inbreng in het hypermannelijke sexexploitatiegenre deze film complex en interessant maakt voor een genderanalyse. Daarnaast is de film ook een komedie. Door het gebruik van humor wordt een subversief potentieel aan feministische filmmakers geboden.²⁴ In het (weinige) onderzoek dat er bestaat over Rothman wordt *The Working Girls* vaak onderbelicht.²⁵ Deze R-rated film richt zich op stereotiepe verwachtingen, vriendschap en seksualiteit van drie jonge vrouwen die kamergenoten zijn in een appartement in Los Angeles. De drie hoofdpersonages zijn ambitieus en vastberaden om het te maken in de door mannen gedomineerde wereld van Los Angeles, maar ze komen in gevaar door de illegale en duistere activiteiten van hun minnaars.²⁶

In de jaren zeventig werden vrouwelijke personages in de meeste Hollywoodfilms voornamelijk in ondergeschikte rollen geplaatst en voorgesteld als lustobject voor de man.²⁷ Rothman wilde de manier waarop vrouwen in alle filmgenres werden geportretteerd veranderen, zelfs als dat betekende dat ze in het beruchte genre van de exploitatiefilms werden afgebeeld. Daarom omzeilde ze soms de filmische conventies door naaktheid van mannen naast die van vrouwen te tonen. “Ik wilde – net als in de echte wereld – een gelijkwaardiger en rechtvaardiger machtsevenwicht tussen de seksen creëren”.²⁸ Toch kunnen Rothmans films door het misogynistische format dat inherent is aan de exploitatiefilm niet als ‘pure’ feministische films beschouwd worden.²⁹ Door deze tegenstrijdigheid en de kenmerken (lage productiewaarde en onrealistische verhaallijnen) die bij het exploitatiegenre primeren, kunnen mogelijke feministische boodschappen moeilijk naar boven komen drijven.³⁰

Als vrouw in een mannenwereld

Ondanks de druk om enkele onrealistische verhaallijnen te ontwikkelen, probeerde Rothman haar vrouwelijke personages altijd neer te zetten als onafhankelijke intelligente vrouwen die hun eigen beslissingen nemen. “Ik kon niet altijd de onderwerpen van de film kiezen, maar ik had wel controle over de houding tegenover en de behandeling van de onderwerpen. In dat opzicht voelde ik me niet gecompromitteerd of beperkt.”³¹ Ze legt uit dat ze geen bezwaar heeft tegen geweld of naaktheid, maar ze vindt het gewoon niet leuk dat het beoogde publiek alleen voor dat soort dingen kwam. “Mijn strijd was om te proberen dergelijke scènes dramatisch te recht-

vaardigen en ze transgressief, maar niet afstotelijk te maken. Ik probeerde dit te bereiken door de stijl waarin ik scènes opnam.” Rothman gebruikte ook het genre van de komedie om te ontsnappen aan de conventies van het exploitatiegenre en kritiek te leveren op de stereotiepe personages en plotlijnen.³²

De subversieve strategieën van Rothman kwamen tot uiting in een reeks regels waaraan zij zich hield bij het maken van exploitatiefilms. Naast het opnemen van gelijke hoeveelheden mannelijk en vrouwelijk naakt, omvatten haar regels ook: het vermijden van verkrachtingsscènes (en wanneer ze onder druk werd gezet om dergelijke scènes op te nemen ze te filmen in een niet-voyeuristische manier door het gebruik van statisch camerawerk), het vermijden van naaktheid als een vorm van wraak, het vermijden van geweld en alle beslissingen die vrouwelijke protagonisten nemen moeten buiten hun relatie met mannen plaatsvinden.³³

Een van de hoofdkenmerken van de exploitatiefilm zijn slecht acteerwerk en gesimplificeerde personages en verhaallijnen. Toch zijn het juist dergelijke kenmerken die zulke films een subversief potentieel geven.³⁴ Rothman kon dit al eerder verkennen met haar exploitatiefilm *The Student Nurses* (1970). Deze film incorporeerde een controversiële discussie over (veilige) abortus in een tijd dat dit illegaal was in de Verenigde Staten. Rothman vond het aankaarten van zulke maatschappelijke onderwerpen enorm belangrijk: “Ik heb me altijd afgevraagd waarom de grote studio’s geen films maakten over deze onderwerpen. Wat voor beperkingen speelden er bij hen? Ik denk dat het niets anders was dan het bevoorrechte leven, de beperkte nieuwsgierigheid en de beperkte geest van de mannen - en in die tijd waren het altijd mannen die beslisten welke films gemaakt zouden worden.”³⁵

New World Pictures gaf haar bij het maken van deze film veel creatieve vrijheid. Rothman schreef en produceerde deze film samen met haar man, Charles Swartz. Ze waren vrij om het verhaal te maken dat ze wilden, “zolang er maar genoeg naaktheid en geweld in zat”.³⁶ Op deze manier kon Rothman adresseren wat haar interesse wekte, namelijk de “politieke en sociale conflicten en de veranderingen die ze teweegbrengen”.³⁷

Tussen feminisme en misogynie

Feministische films bevatten vaak sterk uitgesproken feministische boodschappen met de bedoeling de nog steeds niet verkregen gendergelijkheid aan te kaarten en zo bewustwording te creëren.³⁸ Vandaar dat het voor feministische filmmakers soms gemakkelijker is om codes te gebruiken die al geaccepteerd zijn binnen de dominante (mannelijke) maatschappij, zoals het inhuren van mooie actrices en het vertoon van aantrekkelijke kostuums. De toegankelijkheid en vertrouwelijkheid die deze methode met zich meebrengt, zorgt ervoor dat kijkers zich sneller openstellen voor de revolutionaire boodschappen.³⁹

Rothmans *The Working Girls* is een perfect voorbeeld van een film die zich tegelijkertijd onderwerpt aan de patriarchale filmische conventies én deze ondermijnt. In deze film worden de drie vrouwelijke hoofdpersonen geportretteerd als zowel mooie, slimme én ambitieuze vrouwen die hun eigen beslissingen nemen. Honey (Sarah Kennedy) heeft een diploma in

boekhouding, Jill (Lynne Guthrie) is een rechtenstudente met aspiraties om advocaat of rechter te worden en Denise (Laurie Rose) is een bekwame schilderes die appartementen verhuurt. Toch worden deze vrouwen in de gebruikelijke jaren zeventig filmreclame afgeschilderd als dom en promiscue. Op de poster zien ze eruit als ondeugende verleidsters die “alles zouden doen voor geld” (zoals op de poster vermeld staat), waardoor de film onmiddellijk een misogynistische bijklank kreeg.

Honey is een atypische voorstelling van een ambitieuze ‘verleidster’ die enorm goedgelovig is, maar mannen manipuleert om te krijgen wat ze wil, namelijk geld en een serieuze baan. Ze is erg knap, heeft kort blond haar, een tenger figuur en een tomboy-uitstraling. Zo is ze eenvoudig gekleed met een dichtgeknoopte blouse en een lange spijkerbroek. Wanneer Honey in Los Angeles aankomt, heeft ze geen baan of een woning, maar al snel maakt ze nieuwe vrienden, Denise en Jill, en trekt bij hen in. Via een advertentie in de krant ontmoet ze miljonair Vernon (Solomon Sturges) die haar inhurt als zijn gezelschapsdame, maar Honey gebruikt haar charmes en intelligentie om hem ervan te overtuigen haar meer verantwoordelijkheid te geven in haar taken. Ze heeft een idee om wat van Vernons geld te investeren en wanneer hij haar uiteindelijk haar gang laat gaan, blijkt dat ze een goede keuze heeft gemaakt. Zo werkt Honey de vooroordelen die rond haar personage hangen tegen.

Rechtenstudente en stripper Jill is ook een goed voorbeeld van een subversief vrouwelijk personage. Jill is uiterst aantrekkelijk, met lang blond haar, en is net als Honey ambitieus en intelligent. In haar scènes als stripper wordt ze in lingerie als lustobject weergegeven, maar het wordt al snel duidelijk dat ze deze baan enkel uitoefent om haar studie Rechten te kunnen betalen. Jill wil oprecht carrière maken als advocaat en gebruikt haar lichaam om aan het benodigde geld te komen. Ze is erg trots op haar intellect en rechtvaardigheidsgevoel. Nadat Jill ontdekt dat haar vriend betrokken is bij illegale zaken heeft ze een ernstig gesprek met hem over hun relatie. Ze gelooft niet dat ze goed bij elkaar passen omdat ze veel te serieus en slim voor hem is.

Jill: “Dus we zijn incompatibel.
Ik word advocaat en jij bent een oplichter.”

Dit contrasteert en refereert onmiddellijk naar een verhaallijn uit *Women in Cages* (1971) van Gerardo de León, waarbij de vrouwelijke protagonist onwetend is van haar vriend zijn illegale activiteiten en dan ook nog eens moet opdraaien voor zijn misdaden en zo in een mensonwaardige gevangenis belandt. Bovendien adresseert Jill ook onmiddellijk het moment waarop haar vriend haar beschouwt als zijn eigendom.

Man 1: “Je bent nog steeds mijn vrouw, of niet?”
Jill: “Ik ben mijn eigen vrouw.”

De mannen in deze film zijn zeer dominant, en hoewel de drie vrouwelijke personages enkele obstakels moeten overwinnen om onafhankelijk te blijven, bevinden ze zich gedurende de hele film buiten de traditionele ondergeschikte rollen van vrouwen. Rothman slaagde er met *The Working*

Girls in vrouwelijke personages te creëren die zowel deels geobjectiveerd worden, iets dat hun positie als vrouw in de maatschappij reflecteert, als agency bevatten.

Het juiste evenwicht

Ook al slaagde Rothman erin de patriarchale conventies in haar films te ondermijnen, toch was ze niet tevreden: “Ik was nooit gelukkig met het maken van exploitatiefilms. Ik deed het omdat het de enige manier was waarop ik kon werken.”⁴⁰ Ze moest voldoen aan de verwachtingen van het publiek en was dus verplicht een bepaalde hoeveelheid geweld en naaktheid te tonen. Omdat Rothman exploitatiefilms schreef en regisseerde met onbekende acteurs, werd ze genoodzaakt meer naakt te tonen dan de grote Hollywood studio's zouden doen, maar minder dan in het filmgenre porno (waarbij seksscènes op een niet-simulerende manier en veel grafischer worden weergegeven).⁴¹ Daarom was Rothman gedwongen om zeer aantrekkelijke acteurs te casten en kon ze niet altijd de meest getalenteerde mensen kiezen, iets wat ze een ernstige beperking vond.⁴²

Om diezelfde reden worden er in *The Working Girls* meerdere stripteases getoond. Deze duren enkele minuten en portretteren Jill en Jills stripper-collega Katya (een bijrolletje gespeeld door actrice Cassandra Peterson) als puur een object van mannelijk verlangen. Ondanks het statische en afstandelijke camerawerk worden Jill en Katya, in tegenstelling tot de andere vrouwelijke personages, als lustobject in beeld gebracht. Door hun beroep als stripper zijn ze schaars gekleed (soms hebben ze enkel lingerie aan) en dragen ze verleidelijke make-up. Petersons personage wordt zelfs in de promotie van de film als ultiem seksymbool vertoond door haar te fotograferen in enkel haar onderbroek en hoge hakken. Het merendeel van Jills scènes vinden bovendien plaats in de obscure setting van een nachtclub waar Rothman aan de hand van warme belichting haar als erotisch object in beeld brengt. In tegenstelling tot traditionele exploitatiefilms zoals *Lorna* (1964) van Russ Meyer waar het vrouwelijke personage plots slachtoffer wordt van een verkrachting wanneer ze wil zwemmen in een rivier, wordt in *The Working Girls* de keuze gemaakt om in Jills zwembadscene geen seksueel misbruik te laten plaatsvinden.

Door dit openlijke gebruik van naakt wordt *The Working Girls* wel bestempeld als een sexexploitatiefilm. In de reclamecampagne van de film worden alle vrouwen op de poster met veel bloot voorgesteld, terwijl het in de film zelf vooral Jill en Katya zijn die worden geobjectiveerd. Dit ligt in de lijn met het exploitatiegenre waarbij de producenten meer naakt en plezier beloven aan de kijkers dan dat ze eigenlijk krijgen te zien.⁴³ Rothman worstelde in haar werk altijd met het evenwicht tussen de beperkingen van het genre en haar creatieve vrijheid: “Ik zou dezelfde onderwerpen hebben behandeld, maar de films heel anders hebben gemaakt, als ik deze beperkingen niet had gehad.”⁴⁴ Rothman wilde en probeerde regiewerk te vinden buiten het exploitatiegenre, maar dit was niet gemakkelijk omdat ze werd gestigmatiseerd door haar eerdere films en het feit dat ze een vrouw was. “Niemand vertelde het me direct, maar ik hoorde vaak indirect dat dit de doorslaggevende reden was waarom veel produ-

centen niet met me wilden afspreken.”⁴⁵ Tijdens Rothmans actieve jaren, van 1965 tot 1974, was ze vaak zelfs de enige vrouwelijke regisseur.⁴⁶ Toch probeert Rothman het positieve in haar films te zien:

“[...] de les die Roger [Corman] uit het succes van mijn film trok, was dat je exploitatiefilms kunt maken met controversiële sociale thema’s, waaronder feminisme, en hij moedigde zijn regisseurs dan ook aan om dat te doen.”⁴⁷

Rothman is dus duidelijk in haar thematieken beïnvloed door het feminisme (zoals controle over het eigen lichaam en een actieve portrettering van de vrouw in film). Rothman maakte haar films in een tijd waarin de feministische ideeën van de tweede golf, die in de jaren zestig ontstonden, zowel op politiek als op creatief niveau nog voelbaar waren. Het feminisme van de tweede golf was enorm begaan met de soevereiniteit van de vrouw over haar lichaam. De vrouwenbeweging vertaalde deze zorg in een strijd voor betere gezondheidszorg, inclusief het recht op anticonceptie en abortus, en het aanpakken van onrealistische beelden van vrouwen in de media.⁴⁸

Seksuele macht

Rothman wist in haar films ook een authentiek vrouwelijk perspectief te creëren door haar vrouwelijke personages via hun seksualiteit en hun lichaam, agency en macht te laten verkrijgen.⁴⁹ In *The Working Girls* gebruiken de vrouwelijke personages hun eigen lichaam op de een of andere manier als wapen tegen de mannelijke personages. In deze film zijn de vrouwelijke personages allemaal mooie jonge vrouwen die er voor kiezen om macht en zeggenschap te ontnemen aan hun seksualiteit. Alle vrouwen in deze film gebruiken hun lichaam om plezier te hebben of te bereiken wat ze willen. Honey ziet er onschuldig uit (bescheiden kledij, kort haar en een naturel make-up look), maar is zich zeer bewust van haar seksualiteit. Zo neemt ze bijvoorbeeld een jongen die ze net in het park heeft ontmoet mee naar huis:

Man 2: “Heb je hier vrienden?”

Honey: “Nee, nog niet.”

Man 2: “Wel, ik zal je vriend zijn als je dat wil.”

Honey: “Dat is niet wat ik wil.”

Man 2: “Dat is het niet?”

Honey: “Ik zal je vertellen wat ik wil.”

Dan fluistert Honey iets in het oor van de man en hij lijkt zowaar geschokt. Honey is hier degene die de controle heeft over haar lichaam en daardoor domineert ze ook de situatie. Hoewel de man die ze ontmoet zelf erg dominant is, laat ze zich niet door hem intimideren. En ondanks dat ze wat goedgelovig overkomt, wordt ze nooit gestraft voor haar naïviteit. Dit staat in contrast met exploitatiefilms geregisseerd door mannen zoals Lou Campa’s *Cool It Baby* (1967) en Jesús Franco’s *Eugenie... The Story of Her Journey into Perversion* (1970) waar vrouwen keer op keer in een ondergeschikte positie worden geplaatst en misbruikt worden.

Ook Jill gebruikt haar lichaam op een actieve manier. Ze wil carrière maken als advocaat en wordt stripper om het geld te verdienen dat ze nodig heeft om haar studie te beta-



Filmstill uit *The Working Girls*

len. Op het eerste gezicht lijkt zo’n verhaallijn erg seksistisch, maar aangezien *The Working Girls* eigenlijk een sexploitation film hoort te zijn, is het uitzonderlijk dat Rothman dit personage juist veel agency toekent. Jill is, net als Honey, degene die de touwtjes in handen heeft. Ze buit het verlangen van mannen om naar naakte vrouwen te kijken uit en gebruikt het in haar voordeel. Rothman slaagde erin om haar aantrekkelijke vrouwelijke personages door middel van hun seksualiteit een autonome positie te geven. Ze plaatst ze nooit in een situatie waarin een man de bovenhand heeft. De focus van deze film op het verkrijgen van vrouwelijke macht via seksualiteit is in overeenstemming met de in de tweede feministische golf ontstane strijd voor de soevereiniteit van vrouwen over hun eigen lichaam.⁵⁰

Conclusie

Gezien de misogynistische kenmerken inherent aan het sexploitationgenre zijn, is het, net zoals andere feministische filmtheoretici al beaamden, enorm complex om Stephanie Rothmans oeuvre volledig binnen die van de feministische film te plaatsen. En hoewel Rothman zelf nooit tevreden was met haar beperkte macht in haar positie als vrouwelijke schrijver en regisseur in het patriarchale Hollywood, slaagde ze er met *The Working Girls* toch in om de mainstream seksistische conventies van het sexploitationgenre te ondermijnen en maatschappelijke thema’s in haar films te verwerken. Door het tot stand brengen van sterke vrouwelijke personages die niet gedomineerd worden door de mannen in hun leven en deze problematische houding naar vrouwen toe zelfs te bekritisieren, lukte het haar om dit filmgenre een feministische bijklank te geven

Het gebruik en ondermijnen van de dominante Hollywood-codes en conventies spelen hier in haar voordeel. *The Working Girls* lijkt namelijk in een oppervlakkige benadering niet feministischer dan ieder andere sexploitationfilm, maar als men de verhaallijn en (visuele) voorstelling van de vrouwelijke personages blootlegt, komt de feministische boodschap tot uiting. Rothman is in haar verhaalkozen en portrettering van de vrouw ongetwijfeld beïnvloed geweest door de tweede feministische golf. Zo haalt ze in deze film meermaals problemen aan met betrekking tot de soevereiniteit van de vrouw over haar eigen lichaam. Dit doet ze onder andere door hoofdpersonage Honey bescheiden te kleden en haar seksualiteit in eigen te handen te laten nemen en autonoom

te laten beslissen wat zij wel of niet wil doen met een man. Jill wordt daarentegen wel verleidelijk voorgesteld, maar wordt ook gedefinieerd door haar intelligentie en wijst beoeningen van de vrouw als eigendom van de man zonder meer af. Dit staat in sterk contrast tot sexploitationfilms geregisseerd door mannen in de jaren zestig en zeventig waar vrouwelijke personages meestal in ondergeschikte rollen worden geplaatst en verkracht, gefolterd, gedrogeerd en/of misbruikt worden.

In een meer complexe lezing, kan dit zelfs doorgetrokken worden tot de strijd voor een betere gezondheidszorg (zoals het recht op anticonceptie en veilige abortus), en het adresseren van een onrealistische beeldvorming van vrouwen in de media. De gesubverteerde voorstelling van de vrouw in *The Working Girls* (1974) kan dus gelinkt worden aan de tweede feministische golf en dient als spiegel voor de hindernissen die vrouwen in de jaren zeventig moesten overwinnen. Rothman bereikt dus haar doel om het publiek een feministisch alternatief op de misogynistische sexploitationfilm te bieden en zo op een toegankelijke manier haar feministische boodschappen te verspreiden.

- 1 D. Roche, 'Exploiting Exploitation Cinema: an introduction', *Transatlantica* 2 (2015) 1-2.
- 2 R. Altman, *Film/Genre* (Londen 1999) 84.
- 3 Roche, 'Exploiting Exploitation Cinema', 1-2.
- 4 E. Schaefer, 'Bold! Daring! Shocking! True!' A History of Exploitation Films, 1919-1959 (Durham 1999) 3-4; Roche, 'Exploiting Exploitation Cinema', 1-2.
- 5 E. Mathijs en J. Sexton, red., *The Routledge Companion to Cult Cinema* (Londen 2019) 15-6; E. Muller en D. Faris, *That's Sexploitation!: The Forbidden World of 'adults Only' Cinema* (New York 1997) 9, 117.
- 6 Schaefer, 'Bold! Daring! Shocking! True!', 338.
- 7 D. Church, *Disposable Passions: Vintage Pornography and the Material Legacies of Adult Cinema* (New York 2016) 6.
- 8 P. Cook, 'Film Culture: 'Exploitation' films and feminism,' *Screen* 17:2 (1976) 122-127.
- 9 P. Cook, *The Cinema Book* (Londen 2007) 122-3; S. Moore, 'Here's Looking at You, Kid!' in: L. Gamman en M. Marshment (red.), *The Female Gaze* (Seattle 1989) 44-59.
- 10 A. Kozma, 'Stephanie Rothman Does Not Exist: Narrating a Lost History of Women in Film', *Camera Obscura* 32 (2017) 179-186.
- 11 Cook, *The Cinema Book*, 123; M. Baumgarten, 'Exploitation's Glass Ceiling. Feminist filmmaker Stephanie Rothman on her short but brilliant run making B-movies', *The Austin Chronicle* (2006). Geraadpleegd op 13 augustus 2022: <https://www.austinchronicle.com>.
- 12 Cook, 'Film Culture', 126; P. Cook, 'The Pleasures and Perils of Exploitation Films', in: P. Cook (red.), *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* (Londen 2005) 52-64.
- 13 Kozma, 'Stephanie Rothman Does Not Exist', 179-186.
- 14 S.n., 'Sight & Sound: the July 2019 issue', *Sight & Sound*. Geraadpleegd op 13 augustus 2022: <https://www.bfi.org.uk>.
- 15 E. Mathijs en J. Sexton, *Cult Cinema. An Introduction* (Malden 2011) 74.; Mathijs en Sexton (red.), *The Routledge Companion to Cult Cinema*, 380.
- 16 Mathijs en Sexton, *Cult Cinema*, 74.
- 17 Mathijs en Sexton (red.), *The Routledge Companion to Cult Cinema*, 19-20.; Kozma, 'Stephanie Rothman Does Not Exist', 179-186.; T.C. Fox, 'Fully Female', *Film Comment* 12:6 (1976) 46.
- 18 Mathijs en Sexton, *The Routledge Companion to Cult Cinema*, 12, 18-19.; W.W. Dixon, 'In Defense of Roger Corman', *Velvet Light Trap* 16 (1976) 11-14.
- 19 H. Jenkins, 'Exploiting Feminism: An Interview with Stephanie Rothman (Part One)', *Confessions of an Aca Fan*. The Official Weblog of Henry Jenkins. Geraadpleegd op 17 augustus 2022: <http://henryjenkins.org.>; Cook, 'Film Culture', 125.
- 20 Cook, 'Film Culture', 126.
- 21 Kozma, 'Stephanie Rothman Does Not Exist', 179-186; C. Kelsey, 'The Cult of Stephanie Rothman', *Interview Magazine* (2016).
- 22 Na de afschaffing van de Hays Code in 1968 installeerde de Motion Picture Association of America bij de distributie van films in de Verenigde Staten een 'rating system' waarbij 'R' betekende dat kijkers onder zestien jaar in de cinema moesten vergezeld zijn door een ouder of voogd. Enkel bij 'X-rated' films mochten kinderen helemaal niet binnen.
- 23 B. Sher, *Q & A with Stephanie Rothman* (Los Angeles 2008). Geraadpleegd op 18 september 2022: <https://escholarship.org>.
- 24 P. Chamberlain, *The Feminist Fourth Wave. Affective Temporality* (Londen 2017) 139-41.
- 25 Cook, 'Film Culture', 126; R. Wood, 'Neglected Nightmares. In Defense of a Subversive genre and Its Four Undersung Auteurs: Craven, Rothman, Clark, and Romero,' *Film Comment* 16:2 (1980) 28-30.
- 26 S. Rothman, *The Working Girls* [DVD] (USA: Dimension Films, 1974); S. Vaughn, 'Morality and Entertainment. The Origins of the Motion Picture Production Code,' *The Journal of American History* 77:1 (1990) 39-65; T. Doherty, *Hollywood's Censor. Joseph I. Breen & the Production Code Administration* (New York 2007) 248-50.
- 27 S. Chaudhuri, *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed* (New York 2006) 2.
- 28 Baumgarten, 'Exploitation's Glass Ceiling', 1.
- 29 Cook, 'Film Culture', 127.
- 30 E. Gorfinkel, 'Cult Film or Cinephilia by Any Other Name', *Cineaste* (2008) 34; Wood, 'Neglected Nightmares', 29.
- 31 Baumgarten, 'Exploitation's Glass Ceiling', 1.
- 32 Jenkins, 'Exploiting Feminism.'
- 33 Kozma, 'Stephanie Rothman Does Not Exist', 179-186.
- 34 Roche, 'Exploiting Exploitation Cinema', 1-2.
- 35 Baumgarten, 'Exploitation's Glass Ceiling', 2.
- 36 V. Selavy, 'Cheap thrills: women of exploitation talk,' *Electric Sheep Magazine*. Geraadpleegd op 13 juni 2020: <http://www.electricsheepmagazine.co.uk>.
- 37 Selavy, 'Cheap thrills.'
- 38 M. Walters, *Feminism. A very short introduction* (New York 2005) 1-5.
- 39 Cook, *The Cinema Book*, 123.
- 40 Jenkins, 'Exploiting Feminism.'
- 41 Church, *Disposable Passions*, 5-7.
- 42 Baumgarten, 'Exploitation's Glass Ceiling', 2.
- 43 Mathijs en Sexton, *The Routledge Companion to Cult Cinema*, 12.
- 44 Jenkins, 'Exploiting Feminism.'
- 45 Baumgarten, 'Exploitation's Glass Ceiling'; Kozma, 'Stephanie Rothman Does Not Exist', 179-186.
- 46 Baumgarten, 'Exploitation's Glass Ceiling', 1.
- 47 Jenkins, 'Exploiting Feminism.'
- 48 Walters, *Feminism*, 105-106.
- 49 K. Canning, *Gender history in practice. Historical perspectives on bodies, class & citizenship* (Ithaca 2006) 69-78.
- 50 I. Whelehan, *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to Post-Feminism* (Edinburgh 1995) 5-6.