

Mulvey's eendimensionale systeem

Bij dezen dan voor het laatst 'Visual Pleasure'

Inleiding

De feministische filmtheorie bestaat uit een vraag- en antwoordspel dat sinds haar verschijnen in het begin van de jaren zeventig in grote lijnen vaststaat. Dat is een stelling die ik elders al heb proberen te onderbouwen.¹ Hier wil ik deze stelling hernemen, zij het op een andere manier, en nogmaals terugkomen op wat de centrale tekst binnen de feministische filmtheorie is geworden: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* van Laura Mulvey.²

In 'Van horen zien' heb ik laten zien wat het doel van het door Mulvey geponeerde program is geweest. Zij stelt een strategie voor om de klassieke Hollywoodfilm vanuit een feministisch én theoretisch standpunt te bestuderen. Deze strategie is in staat geweest de instemming te verkrijgen van een hele generatie feministes – zowel binnen als buiten de filmtheorie. In dit artikel wil ik de andere kant van de zaak bekijken, door me af te vragen welke theoretische tactiek aan het programma ten grondslag ligt. Ik zal laten zien hoe Mulvey door het inzetten van het begrip 'castratie-angst' een waterdicht – maar eenzijdig – systeem tot stand heeft weten te brengen.

Ten tweede wil ik aangeven welke consequenties deze denkwijze heeft voor de behandeling van filmisch beeldmateriaal. Tot slot zal ik proberen de rekening op te maken: enerzijds door de theoretische impasse te beschrijven die met het massale onthaal van 'Visual Pleasure' binnen de huidige feministische filmtheorie is ontstaan; anderzijds door de vraag te stellen of er ná Mulvey nog een feministische filmtheo-

1. Zie H. de Mare, 'Van horen zien. "De vrouw" als onmogelijke categorie in feministies filmtheoreties onderzoek', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 27 (1986), pp. 302-321. Te zamen met dit artikel vormt het de neerslag van het doctoraal werkcollege 'Laura Mulvey en de feministiese filmtheorie', najaar 1985 bij Film en Opvoeringskunsten aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen.

2. L. Mulvey, 'Visual pleasure and narrative cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, 1975, pp. 6-18. De hierna in de tekst opgenomen paginacijfers verwijzen naar deze uitgave.

rie mogelijk is. Is er ná Mulvey eigenlijk nog vraag naar een andere feministische filmtheorie, zoals deze misschien geboden wordt door de artikelen van Claire Johnston?

1. Castratie-angst

'Visual Pleasure' heeft binnen de feministische filmtheorie de aandacht gemonopoliseerd, doordat het probeerde de positie(s) van de vrouw in de klassieke Hollywoodfilm op een meer theoretische wijze dan voorheen te verklaren.³

Mulvey heeft de vraag naar de samenhang tussen een viertal niveaus bevredigend weten op te lossen: het biologisch verschil tussen mannen en vrouwen; de maatschappelijke verhoudingen tussen mannen en vrouwen (waarin macht een belangrijke rol speelt); de constitutie van mannelijk en vrouwelijk in psychische zin; en mannelijk en vrouwelijk zoals deze zich in de film voordoen. Elk van deze terreinen van de werkelijkheid correspondeert met vormen van weten die niet tot elkaar zijn te herleiden. Zo kan de biologie geen uitspraak doen over mannelijk en vrouwelijk in de film, en kan de sociaal-politieke theorie geen uitsluitsel geven over de psychische wereld. Anders gezegd, elk van deze vier vlakken moet – om epistemologisch zuiver te blijven – van de andere worden onderscheiden.

De theoretische meerwaarde nu die Mulvey's programma belooft – haar pretentie een *theoretisch* in plaats van een louter empirisch verband tussen de vier genoemde dimensies te leggen – beantwoordt aan het verlangen van feministes die zich in de academische wereld bewegen. Want ook de behoefte aan 'meer theorie' is niet vanzelfsprekend en is zeker niet voor iedere vrouw uit de vrouwenbeweging aantrekkelijk. Het geloof willen hechten aan theorie refereert aan een verlangen van een heel specifiek deel van de vrouwenbeweging, dat zich eerst aan het begin van de jaren zeventig als zodanig manifesteert.

Mulvey had bij het formuleren van haar systeem dus niet alleen met theoretische argumenten te maken: vrouwenstudies en feministische theorie vinden hun grondslag nog steeds in vrouwenbeweging en feminisme. De ervaringen waaruit deze politieke beweging van vrouwen is voortgekomen moeten dan ook worden gehonoreerd. Anders gezegd: de ervaring van onderdrukking en het idee van de vrouw als slachtoffer

3. Dát de vrouw als toeschouwer en de vrouwelijke kijklust tot object van onderzoek worden is immers niet vanzelfsprekend, maar afhankelijk van de parameters die het denken bepalen. Deze op te sporen is van belang om de vraag naar de mogelijkheid (en wenselijkheid) van een (andere) feministische filmtheorie te kunnen beantwoorden.

moeten in de theorie weerkeren, omdat de theorie anders tot een breuk met de vrouwenbeweging zou kunnen leiden.⁴

Ik zal nu in een aantal stappen aangeven waaruit het feministisch verantwoorde systeem van 'Visual Pleasure' bestaat. Karakteristiek en ingenieus tegelijkertijd is, dat het denken van Mulvey zich in één en dezelfde beweging distantieert van een al te directe en vulgaire verwijzing naar de maatschappelijke (ondergeschikte) positie van vrouwen, door zich op een theorie als de psychoanalyse van Freud en Lacan te baseren, terwijl van de andere kant een dergelijke, meer theoretische (psychoanalytische) verklaring alleen wordt aanvaard voor zover deze verwijst naar de maatschappelijke werkelijkheid. Het gevolg van deze dubbele beweging is, dat zowel een feministisch als een theoretisch standpunt mogelijk wordt.

De problematiek van de castratie nu is het punt waar de feministische ervaring van onderschikking samenkomt met de psychoanalytische verklaring ervan. Het begrip castratie-angst vormt dan ook de spil waar het hele betoog van 'Visual Pleasure' om draait, zonder welke de rede-nering niet is vol te houden.

Mulvey introduceert het begrip castratie-angst door te stellen dat de vrouwelijke figuur (het vrouwbeeld, het vrouwelijke, 'de' vrouw) in de psychoanalyse een specifieke betekenis kent: 'She also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of a penis, implying a threat of castration and hence unpleasure. Ultimately, the meaning of woman is sexual difference, the absence of the penis as visually ascertainable, the material evidence on which is based the castration complex essential for the organisation of entrance to the symbolic order and the law of the father. Thus the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified' (p. 13). Deze beschrijving klinkt aannemelijk. Het is waar dat het de mannen zijn die een penis bezitten. Maar bij nadere beschouwing blijkt Mulvey's opvatting van het castratiecomplex en haar gebruik ervan voor een feministische filmtheorie een op vier gelijkstellingen gebaseerde constructie te zijn.

4. In Nederland is dit probleem slechts éénmaal theoretisch aan de orde geweest. Mieke Aerts verwees in 1981 naar soortgelijke problemen die binnen het Engelse tijdschrift *m/f* speelden: 'Het m/f-denken wordt immers vooral afgewezen omdat het de vrouwenbeweging schade zou doen, ja zelfs onmogelijk zou maken, namelijk wanneer feministische theorievorming niet (meer) zou uitgaan van vrouwelijke subjecten die onderdrukt worden.', M. Aerts, 'Het raam van de studeerkamer', in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 7 (1981), p. 370. Dat tot nu toe het politieke argument de doorslag heeft gegeven blijkt uit de theoretische stand van zaken, waarin deze kwestie niet verder is uitgewerkt.

1. Biologisch verschil = psychisch onderscheid

Mulvey legt de nadruk op een werkelijk aan- of afwezige penis – hét biologisch kenmerk dat mannen onderscheidt van vrouwen. Zij verliest daarmee uit het oog, dat het voor de realiteit van de castratiedreiging – als psychisch verschijnsel – niet noodzakelijk is dat er een feitelijke dreiging bestaat of heeft bestaan. Het castratiecomplex behoort tot het niveau van de voorstellingen. Bij Freud houdt de castratie verband met de voorstelling van het (biologisch) onderscheid tussen de seksen, en die is niet aan het mannelijk geslacht voorbehouden.⁵ Anders dan Mulvey, die het biologisch onderscheid tussen de seksen eenvoudig transponeert naar een parallelle psychische onderscheiding, stelt de Freudiaanse psychoanalyse dat beide geslachten zich in hun psychisch leven met het biologisch onderscheid uiteen moeten zetten. Freud benadrukt dat vrouwen – evenzeer als mannen – een bepaald traject moeten volgen teneinde het lichamelijk verschil te aanvaarden. Beide seksen moeten leren dit verschil te accepteren: mannen door de castratiedreiging te aanvaarden, vrouwen door te aanvaarden dat ze gecastreerd zijn.⁶ De wijze waarop mannen en vrouwen dit psychische probleem tot een oplossing trachten te brengen, kan voor beiden ‘mannelijk’ of ‘vrouwelijk’ zijn, afhankelijk van de situatie in het met het castratiecomplex samenhangende Oidipouscomplex.⁷

Dat mannen en vrouwen het probleem van het onderscheid tussen de seksen in concreto verschillend oplossen, betekent dus niet dat zij van nature psychisch verschillen – de verkorte conclusie die Mulvey

5. Het begrip *fallus* onderscheidt zich precies in dit opzicht van de penis: de penis is een anatomische, de *fallus* een symbolische realiteit. De *fallus* is met andere woorden de voorstelling van het mannelijk geslacht.

6. Lacan staat in zijn opvattingen van de castratie nog verder af van die genitale connotatie. Bij hem geeft de castratie de splijting aan die het (sprekend en verlangend) subject doet ontstaan. Het begrip *fallus* krijgt dan de betekenis van het verloren object waarnaar wordt verlangd. Castratie-angst – niet voorbehouden aan het mannelijk geslacht – duikt overal op waar verlies dreigt en waar de (imaginaire) eenheid van het subject wordt gekrenkt.

7. ‘Wat Freud nu een volledig oïdipouscomplex noemde (ter onderscheiding van zijn vroegere schematische begrip, dat bijna letterlijk op Koning Oïdipous was gebaseerd), stelde de tweeledige aard van de situatie in het licht. De jongen kan ook op vrouwelijke wijze reageren: de vader als liefdesobject nemen en zich, met alle ambivalentie van de rivaliteit, met de moeder identificeren (zoals de Wolfenman bijvoorbeeld). Ook komt het voor dat het meisje, nadat ze de vader als liefdesobject heeft moeten opgeven, zich met hem identificeert en zo de “mannelijkheid” dominant maakt (zoals het meisje in Ueber die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität). Bij de ondergang van het oïdipouscomplex zullen alle vier de mogelijkheden (beide ouders worden als liefdesobject genomen en beide ouders fungeren als identifikatiefiguur) in verschillende sterkte vertegenwoordigd zijn.’ J. Mitchell, *Psychoanalyse en feminisme. Deel 1. Psychoanalyse en vrouwelijkheid*. Nijmegen (SUN) 1981, p. 95. (oorspronkelijke Engelse versie verscheen in 1974.)

hieruit trekt⁸ – maar dat zij door middel van vergelijkbare, psychische (onbewuste) processen zich hun plaats als één van beide seksen eigen maken. Of zoals Juliet Mitchell het stelt: ‘De noodzakelijkerwijs verschillende houding die man en vrouw ten opzichte van het castratiecomplex aannemen, laat zien hoe zij – door de eigenschappen van de andere sekse te verdringen – zich de sociale betekenis van hun biologische sekse met meer of minder (maar nooit volledig) succes psychisch kunnen eigen maken. Deze verdringing is (...) geen biologisch, maar een psychologisch proces.’⁹ De erkenning van de castratie door het meisje en de erkenning van de castratiedreiging door de jongen betekent voor beiden een intrede in de culturele orde met een (sociaal) onderscheid tussen de seksen. Anders gezegd, het castratiecomplex is voor beide seksen doorslaggevend voor hun opname als ‘normale’ vrouw en ‘normale’ man in de maatschappij, en geldt niet slechts voor de man, zoals Mulvey suggereert.

2. Psychische voorstelling = filmisch beeld

Door de psychische dimensie te miskennen – door voortdurend de castratie-angst te verbinden met het hebben van de penis – verdwijnt nog een tweede dimensie. Mulvey laat namelijk de psychische voorstelling van de castratie (die alleen bij mannen zou voorkomen, samenvallen met het filmische beeld, ‘the female image as a castration threat’ (p. 18). Daarbij brengt Mulvey de werking van de psyche terug tot datgene wat bewust is waar te nemen. Datgene wat uit onbewuste processen als loochening, verschuiving, verdringing van het castratiecomplex en dergelijke resulteert, ziet Mulvey ten onrechte aan voor het wezenlijke van wat zij de mannelijke psyche noemt. Het filmische vrouwbeeld wordt dan eenvoudig gelijkgesteld aan ‘de fantasie’ van mannen, waardoor elk materieel onderscheid tussen filmische en psychische werkelijkheid verdwijnt. Of zoals Mulvey zegt, ‘the female form displayed for his enjoyment (connoting male phantasy)’ (p. 13).

Mulvey projecteert het biologische onderscheid tussen de geslachten op de psychische werkelijkheid en op de filmische realiteit. De castratie-angst – als typering van de psychische realiteit van mannen – moet bezworen worden. De klassieke Hollywoodfilm zou één van de vormen zijn waarin dit gebeurt, en wel door het vrouwbeeld dat daar is ontwikkeld. Mulvey maakt de dreiging van de castratie (voor mannen)

8. ‘We are still separated by a great gap from important issues for the female unconscious which are scarcely relevant to phallogocentric theory...’ (p. 7) en ‘The male unconscious had two avenues of escape from this castration anxiety...’ (p. 13), (curs. H.d.M.).

9. J. Mitchell, *Psychoanalyse en feminisme*, a.w., p. 165.

en de (tijdelijke) opheffing ervan dan ook vast aan het filmische beeld van de vrouw; 'Hence the look, pleasurable in form, can be threatening in content, and it is woman as representation/image that crystallises this paradox' (p. 11).

Wanneer we de draad opnemen van de Freudiaanse theorie zoals deze onder punt a uiteengezet is, kan opnieuw een verschil worden aangegeven met Mulvey's interpretatie. De psychoanalyse stelt weliswaar dat het jongetje en het meisje ten aanzien van het castratiecomplex tot een verschillende oplossing komen, maar ook, dat het er bij beiden om gaat zich te verhouden tot de Wet van de Vader. Het is niet de vrouw (of het meisje) maar de Vader van wie de castratiedreiging uitgaat. Zowel bij het jongetje als bij het meisje staat de tegenstelling tussen 'mannelijk genitaal' of 'gecastreerd zijn' centraal. Voor het jongetje gaat de dreiging uit van de Vader, die de macht heeft het jongetje voor zijn seksuele handelingen te straffen. Met de erkenning van het jongetje dat deze dreiging bestaat, wordt tevens de Wet van de Vader erkend. Hierdoor is het voor het jongetje mogelijk een 'normale' man te worden. Voor het meisje ligt het inzoverre anders, dat zij zich met diezelfde Wet van de Vader moet uitzetten, maar moet erkennen dat zij niet het mannelijk geslacht bezit en dus gecastreerd is. Op deze wijze onderwerpt het meisje zich aan de Wet – een Wet waaraan trouwens ook haar vader en moeder onderworpen zijn – en wordt zij een 'normale' vrouw.

Door deze verhalen te vergeten en de psychische onderwerping van het jongetje en het meisje aan de Wet van de Vader te verkorten tot een strijd tussen het jongetje (de man) en het meisje (de vrouw), kan Mulvey alle aandacht richten op het vrouwbeeld als de veroorzaker van de castratie-angst in plaats van op de Vader. De klassieke Hollywoodfilm wordt vervolgens het prototype van de verschillende wijzen waarop de mannelijke psyche de castratie-angst door middel van een vrouwbeeld bezweert: 'The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety: preoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object (an avenue typified by the concerns of the *film noir*); or the complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous (hence over-valuation, the cult of the female star). This second avenue, fetishistic scopophilia, builds up the physical beauty of the object, transforming it into something satisfying in itself. The first avenue, voyeurism, on the contrary, has associations with sadism: pleasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with

castration), asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness.' (pp. 13-14)

Voor Mulvey betekent elk vrouwbeeld in de klassieke Hollywoodfilm dan ook alleen 'castratie-angst', hetgeen benadrukt wordt door haar ongeïnteresseerdheid ten aanzien van de aard van het beeld: zij spreekt in haar artikel alleen in globale termen – zoals 'female figure' en 'female form' – over het vrouwbeeld in de film. Het zijn vooral deze termen die verwijzen naar een biologische context: het niet bezitten van een penis. Dat dit gevolgen zal hebben voor een filmanalyse zal duidelijk zijn.

3. Filmisch onderscheid = maatschappelijk onderscheid

Mulvey gaat met haar gelijkstelling nog een stap verder. In haar bestudering van de klassieke Hollywoodfilm blijkt de mannelijke psyche belichaamd in maatschappelijke 'mannen', in casu de regisseurs van de klassieke Hollywoodfilms. Volgens Mulvey investeren mannelijke regisseurs hun castratie-angst direct in hun films: 'While Hitchcock goes into the investigative side of voyeurism, Sternberg produces the ultimate fetish...' (p. 14). Dat het Mulvey hier uitdrukkelijk om bewuste problemen gaat (en niet om onbewuste processen), wordt door haar nog eens onderstreept wanneer ze zegt: 'Hitchcock has never concealed his interest in voyeurism, cinematic and non-cinematic' (p. 15).

De castratie-angst, zoals Mulvey deze begrijpt, is niet alleen de motor achter de productie van mannelijke regisseurs. Hij werkt ook bij de toeschouwers en de protagonisten van het mannelijk geslacht. De klassieke Hollywoodfilm organiseert namelijk de blik van 'the spectator fascinated with the image of his like set in an illusion of natural space, and through him gaining control and possession of the woman within the diegesis' (p. 13, curs. H.d.M.). Behalve de toeschouwer en de regisseur, wordt ook de protagonist in de klassieke Hollywoodfilm als 'mannelijk' beschouwd. Deze vorm van mannelijkheid staat op één lijn met maatschappelijke activiteit. 'In contrast to woman as icon, the active male figure (...) demands a three-dimensional space' (pp. 12-13). Het is in deze driedimensionale illusie van de werkelijkheid dat de mannelijke hoofdrolspeler de wensen van de mannelijke regisseur en toeschouwer in vervulling doet gaan. 'The male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action' (p. 13).

Tegenover de mannelijke pool in de klassieke Hollywoodfilm – de pool die de maatschappelijke werkelijkheid vertegenwoordigt – staat het vrouwelijke aspect. Het vrouwbeeld is een produkt van de paradoxale fantasie van mannen. Enerzijds kan de man in de film zich een schijnwerkelijkheid scheppen waarin hij de vrouw kan bezitten – 'gai-

ning control and possession of the woman within the diegesis' (p. 13). Anderzijds houdt het vrouwbeeld een (castratie)dreiging in die deze schijnwereld kan vernietigen: 'the female image as a castration threat constantly endangers the unity of the diegesis and bursts through the world of illusion as an intrusive, static, one-dimensional fetish' (p. 18).

Door de angst voor de castratie zijn zowel mannen als sociale actoren maar ook de mannelijke protagonist aan het vrouwbeeld van de klassieke Hollywoodfilm geklonken. Het gevolg van deze verbinding tussen mannen als sociale categorie en de mannelijke protagonist is, dat hun driedimensionale werkelijkheid komt te staan tegenover de eendimensionaliteit van de vrouwelijke pool. Anders gezegd, aan het vrouwelijke aspect in de klassieke Hollywoodfilm kent Mulvey geen eigen werkelijkheid toe, het blijft de fantasie van mannen. Het equivalent van een werkelijkheid van vrouwen is bij Mulvey virtueel aanwezig: zij zinspeelt op een eigen vrouwelijk onbewuste en op een eigen vrouwbeeld.¹⁰ Navolgers van Mulvey hebben deze 'leemte' in het programma van Mulvey later letterlijk ingevuld door de aandacht te richten op de vrouw als regisseur, acteur en toeschouwer.¹¹

Door op deze manier de filmische dimensie te verweven met de maatschappelijke dimensie, construeert Mulvey een asymmetrie tussen de mannelijke en vrouwelijke pool die voor het feminisme cruciaal is. Door de mannelijke kant van de zaak als (driedimensionale) werkelijkheid te beschouwen – zowel buiten als binnen de film – plaatst zij de vrouwelijke kant van de zaak erbuiten. Mulvey construeert de asymmetrie zodanig, dat het vrouwelijke is uitgesloten van de maatschappelijke werkelijkheid. In dat opzicht stroken haar opvattingen geheel met die van het feminisme, waarvoor de gelijkstelling van de maatschappelijke werkelijkheid (en macht) met de mannelijke pool, en de

10. Zie noot 7. Voorts: 'Women, whose image has continually been stolen...' (p. 18).

11. Zie H. de Mare, 'Van horen zien', a.w., pp. 311-314. Zie voor de behandeling van de vrouwelijke regisseur o.a. Bernadette van Dijck en Anneke Smelik, *Dutch women's movies: developments and interrelations*. Utrecht, febr. 1986, p. 40: 'Finally, in the last few years, women directors not only try to present new stories from a female point of view, but also try to establish new ways of telling these stories. The searching and researching of new film forms started. The prescriptive and programmatic norms of the Women's Films have been left behind to make place for a tentative quest after female desire and female pleasure.' Zie voor een recent voorbeeld van de vrouwelijke (lesbische) toeschouwer: Margriet Kruijver, 'Vrouwen en film. Hoe vrouwelijk is het kijkplezier?', in: *Homologie*, sept./okt. 1986, m.n. p. 19: 'Toch blijft het de vraag hoe het nu eigenlijk zit met het vrouwelijk kijkplezier. Het zit het bijvoorbeeld met die vrouwelijke kijkdrift? Bezit een vrouw deze in dezelfde mate en op een vergelijkbare manier als een man?' Tenslotte geeft ook de titel van het boek van E.A. Kaplan precies aan waar de feministische filmtheorie zich mee bezighoudt: *Women & Film. Both sides of the camera*. New York 1983.

uitsluiting uit die werkelijkheid van de vrouwelijke pool, zo wezenlijk is. De waardering die het feminisme hecht aan deze asymmetrie (mannen bezitten de macht, zowel buiten als binnen de film) keert terug in de filmtheorie.¹² Ook aan de hand van de klassieke Hollywoodfilm kunnen nu de mannelijke psyche en de biologische man aangeklaagd worden.

4. Maatschappelijke verhouding = biologisch onderscheid

De klassieke Hollywoodfilm representeert in de ogen van Mulvey de maatschappelijke verhouding van mannen en vrouwen: het zijn mannen die de werkelijkheid beheersen en vrouwen die geen eigen werkelijkheid toegekend krijgen. Deze man-vrouwverhouding is volgens haar typerend voor de patriarchale cultuur: 'Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning' (p. 7).

Wat we tot slot zien gebeuren is dat Mulvey mannelijk en vrouwelijk in maatschappelijke zin gelijkstelt aan mannelijke en vrouwelijke lichamen in biologische zin. Ongemerkt is de redenering weer terug bij haar uitgangspunt. Zoals het biologisch onderscheid tussen de geslachten het psychisch verschil determineert (mannelijke lichamen hebben castratie-angst) en het filmisch verschil bepaalt (de castratie-angst vindt zijn bron in het vrouwbeeld), zo bepaalt het uiteindelijk ook dat mannen hun eigen werkelijkheid maken, de macht hebben en vrouwen onderdrukken. Dit terwijl het de bedoeling van Mulvey was, zich te distantiëren van het vulgair feministisch standpunt zoals dat zich in het begin van de jaren zeventig op het gebied van de filmkritiek manifesteerde. Door een vermeend psychoanalytisch begrippenapparaat in te zetten, is zij in staat de voor-Freudiaanse positie die zij inneemt te maskeren. Mannen (als sociaal-biologische wezens) worden in 'Visual Pleasure' min of meer toevallig de belichaming van de mannelijke psyche. Vrouwen figureren zo op een even toevallige wijze toch weer als *slachtoffer*: ze bezitten geen penis, ze hebben geen eigen psyche, ze hebben geen eigen beeld en geen eigen werkelijkheid.

12. Deze opvatting van macht – als een vorm van uitsluiting, onderdrukking, beroving – is eigen aan degenen die haar niet bezitten. Met deze negatieve opvatting van macht is het onmogelijk geworden iets naders te zeggen over hoe macht werkt. M. Foucault heeft het begrip macht opnieuw geformuleerd door de nadruk te leggen op de technieken waarmee de macht wordt uitgeoefend en op de werkelijkheid die de macht produceert. Met andere woorden, hij hanteert een positieve opvatting van de macht.

'Mannelijk' en 'vrouwelijk' hebben bij Mulvey uiteindelijk een biologische betekenis – elke dimensie die zij behandelt wordt hierdoor bepaald. Maar dan wel voorzien van een (feministische) waardering van dit onderscheid: het hebben van de penis wordt gelijkgesteld aan het hebben van macht. Het feminisme wil beide toeëigenen. Omdat dit biologisch niet lukt, moeten degenen die de penis bezitten op symbolische wijze worden geattaqueerd. Hierdoor worden de verschillende betekenissen die 'mannelijk' en 'vrouwelijk' kunnen hebben (bijvoorbeeld op psychisch niveau en binnen de film) uitgesloten. Kortom: de verschillende waarheden die met de genoemde vier dimensies zijn verbonden worden door de gelijkstellingen in 'Visual Pleasure' ondergeschikt gemaakt aan één Waarheid. Het toverwoord om alle epistemologische grenzen te overschrijden is 'castratie-angst'.¹³ Het is dit begrip dat Mulvey op vernuftige wijze gebruikt om een systeem te creëren waarin alles weer klopt. De slachtofferrol van vrouwen blijft behouden, en een 'meer aan theorie' lijkt gewaarborgd, zodat zowel de vrouwenbeweging alsook de feministes uit academische kringen zich in haar concept kunnen vinden. Toch is in de denkbeweging van Mulvey de gelijkwaardigheid tussen een feministisch standpunt en een theoretisch standpunt slechts schijn: in werkelijkheid prevaleert het feministisch standpunt en moet de Freudiaanse theorie – die met dat standpunt op gespannen voet staat – opgeofferd worden.

II. Het filmisch beeldmateriaal

In deze paragraaf wil ik de consequenties van onderhavige feministische filmtheorie eens op een ander punt bekijken. Hoe behandelt Mulvey het filmisch beeldmateriaal en vanuit welke uitgangspunten leest zij het? Wat is haar conceptie van de verhouding van filmisch beeldmateriaal en maatschappelijke werkelijkheid?

Mulvey beschouwt de klassieke Hollywoodfilm als een monolithisch geheel (p. 7), dat in 'its formal preoccupations reflects the psychical obsessions of the society which produced it' (p. 8). Als patriarchaal product zijn het de 'neurotic needs of the male ego' die de Hollywoodcinema in haar klassieke periode regeren (p. 18). Wat mannen in hun werkelijke leven tekort komen, dat vinden ze in de 'complementary

13. Dit begrip spreekt blijkbaar ook zonder de oorspronkelijk psychoanalytische context zeer tot de verbeelding. Het verliezen van het mannelijk genitaal stelt men zich kennelijk probleemloos voor. Het beeld van de vrouw wordt daarom beangstigend voor mannen gevonden.

phantasy world' van de film (p. 11). 'In the highly developed Hollywood cinema it was only through these codes [mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order] that the alienated subject, torn in his imaginary memory by a sense of loss, by the terror of potential lack in phantasy, came near to finding a glimpse of satisfaction: through its formal beauty and its play on his own formative obsessions.' (p. 8) Dit betekent dus dat de fantasiewereld zoveel mogelijk op de werkelijkheid buiten de cinema moet lijken. De Hollywoodcinema toont dan ook 'a convincing world in which the spectator's surrogate can perform with verisimilitude' (p. 18).

Tegenover de vrijheid van handelen van mannen (in de cinema meer nog dan daarbuiten) stelt Mulvey de onvrijheid van de vrouw. In tegenstelling tot mannen is zij in de film passief, zij is erotisch object voor zowel de mannelijke protagonist als de toeschouwer.¹⁴ Juist in deze hoedanigheid wordt aan de vrouw een driedimensionaliteit ontzegd. Zij is verworden tot icoon (p. 12), tot 'an intrusive, static, one-dimensional fetish' (p. 18). De fetisjering van de vrouw is volgens Mulvey noodzakelijk om de castratie-angst te bezweren, alsook om het onderbreken van de narratieve ontwikkeling door dit vrouwbeeld op te vangen: 'as soon as fetishistic representation of the female image threatens to break the spell of illusion, and the erotic image on the screen appears directly (without mediation) to the spectator, the fact of fetishisation, concealing as it does castration fear, freezes the look, fixates the spectator and prevents him from achieving any distance from the image in front of him' (p. 18).

Hoe wordt volgens Mulvey de mannelijke fantasie van de volmaakte werkelijkheid in de klassieke Hollywoodfilm tot stand gebracht? Wat de film moet doen 'is to reproduce as accurately as possible the so-called natural conditions of human perception' (p. 13). Door middel van de techniek die in de klassieke Hollywoodfilm is ontwikkeld, is het mogelijk 'an illusion of natural space' (p. 13) te creëren die aansluit bij het 'normal viewing process' (p. 15). Mulvey wijst op verschillende technische ingrepen die garant zouden staan voor de driedimensionale

14. 'In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking had been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (...) Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen' (pp. 11-12).

werkelijkheid in de cinema. 'Camera technology (as exemplified by deep focus in particular) and camera movements (determined by the action of the protagonist), combined with invisible editing (demanded by realism) all tend to blur the limits of screen space' (p. 13). Om de nadruk te leggen op de illusoire werkelijkheid van de mannelijke protagonist, is het noodzakelijk om de camerablik op de pro-filmische situatie én de blik van het publiek op het filmdoek hieraan te onderschikken (p. 17).

In haar ijver om de patriarchale Hollywoodcinema te ontmaskeren, en om de uitsluiting van vrouwen uit die patriarchale werkelijkheid te verklaren, moet Mulvey de werkelijkheid die zij aan de mannelijke protagonist toekent ook zelf geloven: 'The camera becomes the mechanism for producing an illusion of Renaissance space, flowing movements compatible with the human eye, an ideology of representation that revolves around the perception of the subject; the camera's look is disavowed in order to create a convincing world in which the spectator's surrogate can perform with verisimilitude' (p. 18). Wat zijn nu de vooronderstellingen op basis waarvan zij de uitsluiting van het vrouwbeeld uit de driedimensionale (illusoire) werkelijkheid van de man(nelijke protagonist) kan claimen?

Mulvey moet – om de indruk van werkelijkheid te onderbouwen – uitgaan van de menselijke vorm, het menselijk oog, de Renaissance-ruimte als *natuurlijke* gegevens en als *universele* constanten. Haar verwijzing naar het functioneren van een Renaissance-perspectief in de film van de twintigste eeuw suggereert, dat het menselijk oog de werkelijkheid sinds die tijd op dezelfde wijze waarneemt. Natuurlijk is het zo dat biologisch gezien het menselijk oog gelijk is gebleven – maar het is niet de biologie waarmee we ons hier bezighouden. Dat het menselijk oog biologisch onveranderd is gebleven, betekent namelijk niet dat de menselijke waarneming steeds hetzelfde is.

Het enige onderscheid tussen een Renaissance-schilderij, waarin het perspectief gehanteerd wordt, en een klassieke Hollywoodfilm is volgens Mulvey, dat de laatste in vergelijking met de eerste 'an advanced representation system' is (p. 7). Dit terwijl het georganiseerde blikken-spel tussen toeschouwer en beeldmateriaal in de klassieke Hollywoodfilm toch een zeer eigen karakter heeft: 'Here', zo formuleert Panofsky de situatie in de cinema, 'the spectator occupies a fixed seat, but only physically, not as the subject of an aesthetic experience. Aesthetically, he is in permanent motion as his eye identifies itself with the lens of the camera, which permanently shifts in distance and direction. And as movable as the spectator is, as movable is, for the same reason, the space presented to him. Not only bodies move in space, but space itself does,

approaching, receding, turning, dissolving and recrystallizing as it appears through the controlled locomotion and focusing of the camera and through the cutting and editing of the various shots – not to mention such special effects as visions, transformations, disappearances, slow-motion and fast-motion shots, reversals and trick films.¹⁵ De menselijke waarneming als cultureel produkt – verschillend in de renaissance en in de twintigste eeuw – bestaat niet in het denken van Mulvey. De verschillen tussen de renaissancistische schilderkunst en een klassieke Hollywoodfilm, laat staat verschillen tussen Hollywoodfilms onderling, zijn dan natuurlijk minder interessant. Uiteindelijk beschouwt Mulvey de klassieke Hollywoodfilm als de weerspiegeling van een daaraan voorafgaande werkelijkheid. Zij suggereert dat de werkelijkheid in haar totaliteit steeds aanwezig is, namelijk als 'pro-filmic event' (p. 17).

Hier komen we bij het laatste aspect terecht, de kwestie van de menselijke vorm die karakteristiek zou zijn voor de aard van de klassieke Hollywoodcinema: 'The conventions of mainstream film focus attention on the human form. Scale, space, stories are all antropomorphic. Here, curiosity and the wish to look intermingle with a fascination with likeness and recognition: the human face, the human body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world' (p. 9). Mulvey gelooft in de filmbeelden, als zouden zij eenvoudigweg de menselijke vorm in de driedimensionale werkelijkheid tonen. Daarbij vergeet Mulvey dat dit geloof niet vanzelf spreekt en dat het de cinema tientallen jaren heeft gekost om dit 'herkennings-effect' tot stand te brengen. Niet voor niets zijn er verschillende codes en vele kunstgrepen nodig – ritme in de shots, montage, de handelingen van acteurs – om de toeschouwer 'mannen en vrouwen' in de film te laten herkennen en van elkaar te laten onderscheiden. Dát Mulvey overal in de film mannen en vrouwen 'herkent' is een symptoom van het humanistisch verlangen dat aan het feminisme eigen is.¹⁶ De schaal en de fragmentatie van de filmische beelden in ogenschouw

15. E. Panofsky, 'Style and Medium in the Motion Pictures', in: D. Talbot, *Film: An Anthology*. (1934), New York 1959, p. 19.

16. Dat een sociaal-politieke beweging zich bedient van een humanistische ideologie is licht voorstelbaar, het vormt de basis van de beweging. Maar of feministische theorievorming deze tot uitgangspunt kan nemen, zonder in haar eigen denken verstrikt te raken – door de beweging te willen ondersteunen én zich theoretisch over de door de beweging gevraagde kennis te willen buigen – is een vraag die ontkennend moet worden beantwoord, zeker wanneer men film (of andere culturele fenomenen) als object van onderzoek heeft. Het is heel goed mogelijk een anti-humanisme als theoretisch uitgangspunt te nemen, zonder daarmee het bestaan van een beweging te ondermijnen. Zie bijv. E. Borms, *Humanisme-kritiek in het hedendaagse Franse denken*. Nijmegen (SUN) 1986. Zie ook noot 3.

nemend, kan men toch nauwelijks menen dat het om afbeeldingen van mensen buiten de cinema gaat. Mulvey hecht echter aan die fragmentatie een heel andere betekenis. 'One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative, it gives flatness, the quality of a cut-out or icon rather than verisimilitude to the screen' (p. 12). Juist omdat zij de film ziet als een medium om de (driedimensionale) werkelijkheid te tonen, beschouwt zij het filmbeeld ook als een – niet gefragmenteerde – uitsnede uit die werkelijkheid. Waar fragmentatie optreedt, betreft dit volgens Mulvey altijd het vrouwelijke, dat daarmee uitgesloten wordt uit diezelfde werkelijkheid.

Wanneer we echter proberen de film te zien als een cultureel verschijnsel dat zelf een werkelijkheid tot stand brengt – en wel een werkelijkheid die aanzienlijk verschilt van die van het Renaissance-schilderij – dan richten we ons niet op de inmiddels vanzelfsprekend geworden indruk van geloofwaardigheid van het filmische beeld. We proberen dan te ontdekken met behulp van welke codes en regels in de verschillende films die indruk van vanzelfsprekendheid bewerkstelligd wordt. In de film wordt, zowel qua situering als qua schaal, het oog voortdurend verplaatst en wel op een manier die daarvóór nog niet was vertoond en die ook geenszins beantwoordt aan gegeven 'flowing movements compatible with the human eye' (p. 18). De close-up illustreert het verschijnen van een andersoortige werkelijkheid. 'In showing us', aldus Panofsky, 'in magnification, either the face of the speaker or the face of the listeners or both in alternation, the camera transforms the human physiognomy into a huge field of action where – given the qualification of the performers – every subtle movement of the features, almost imperceptible from a natural distance, becomes an expressive event in visible space and thereby completely integrates itself with the expressive content of the spoken word...' ¹⁷ Dát de toeschouwer hedentendage zowel de schaal van het gelaat als slagveld der emoties begrijpt als de schaal van een veldslag op ware grootte, zegt iets over de visuele subjectiviteit van de toeschouwer. Evenzo zegt het renaissance-schilderij iets over de toenmalige toeschouwer. Met twintigste-eeuwse ogen – gevormd door film (en later de tv) – een vroegere beeldproductie bekijken, is dan ook riskant. De cinema brengt een nieuwe werkelijkheid tot stand en het is geen 'betere' (in vergelijking met het renaissance-schilderij) registratie van iets wat buiten de cinema op herkenning en uitbeelding wacht. Juister zou het zijn, de verhouding tussen beelmateriaal en subjectiviteit te beschouwen als een zich historisch wijzigende verhouding, een ver-

17. E. Panofsky, 'Style and Medium', a.w., p. 21.

houding die ik zou willen benoemen met het begrip *blik*. Door deze verhouding te bestuderen wordt recht gedaan aan het verschil in subjectiviteit én aan het verschil in beeldmateriaal.

Mulvey's opvatting van de relatie tussen film en (maatschappelijke) werkelijkheid blijkt uit haar interpretatie van enige fragmenten uit twee verschillende films. Volgens haar tonen de betreffende filmfragmenten *hetzelfde*, namelijk het optreden van een vrouw voor een mannelijk publiek. 'For a moment the sexual impact of the performing woman takes the film into a no-man's-land outside its own time and space. Thus Marilyn Monroe's first appearance in the RIVER OF NO RETURN and Lauren Bacall's songs in TO HAVE AND HAVE NOT' (p. 12). In plaats van een theorie uit te werken die instrumenten aanreikt voor een analyse van filmfragmenten, stelt Mulvey zich tevreden met de globale indruk die zij aan twee verschillende filmfragmenten heeft overgehouden. Maar met het weergeven van het effect van een film is de totstandkoming ervan nog niet begrepen, zodat je ook niet mag vooruitlopen op de beoordeling ervan. Het zou interessant zijn te begrijpen hoe het 'vrouwbeeld' in de loop van de film wordt opgebouwd. Aan welke regels en wetmatigheden beantwoordt het filmisch beeldmateriaal? Moet men niet kijken naar het verschillend aantal shots dat noodzakelijk is om tot 'dezelfde' indruk te geraken? (In RIVER OF NO RETURN zijn daar twee shots voor nodig, voor de eerste song in TO HAVE AND HAVE NOT achttien.) Moet men zich vervolgens niet afvragen wat de kaderwijzigingen en -wisselingen zijn, de aaneenrijging van de verschillende shots, het blikkenschap tussen de personages en de verschillende betrekkingen tussen hen? Pas wanneer deze verschillen geordend zijn (en zowel voor vrouwelijke als mannelijke personages in beide fragmenten zijn doorgevoerd) kunnen gefundeerde conclusies getrokken worden over regelmatigheden in de filmische behandeling van 'mannelijk' en 'vrouwelijk'. In een volgend artikel zal ik deze kwestie trachten uit te werken aan de hand van bovengenoemde fragmenten.

Mijn stelling zal zijn, dat feministisch onderzoek naar 'het vrouwbeeld in de film' niet bij de eerste indruk van het beeldmateriaal kan blijven staan, omdat men dan zichzelf (in casu de feministisch onderzoekster) als voornaamste referent ziet. In mijn ogen zou feministisch onderzoek juist gericht moeten zijn op het analyseren van de tactieken die een institutie als Hollywood heeft ingezet om filmische verhalen te kunnen vertellen, en van de wijze waarop Hollywood zich verhoudt tot de cultuur waarin het verschijnt. De vraag is welke historische erfenis Hollywood in het spel brengt en welke strategieën zij moet inzetten om als 'natuurlijk' en vanzelfsprekend te verschijnen. Daarbij zal de feministische (film)theorie rekening moeten houden met de betekenis van

'vrouwelijk' en 'mannelijk' als wederzijds van elkaar afhankelijk in de symbolische orde.¹⁸ Maar dat betekent niet dat de oppositie mannelijk-vrouwelijk alles bepaalt of verklaart. Daarmee zijn we bij een volgend punt aangeland.

III. Theoretische impasse

Mulvey's systeem kan worden samengevat als een vooringenomenheid omtrent het allesomvattende onderscheid tussen een mannelijke en een vrouwelijke pool. Dit onderscheid bepaalt alles wat zij verder bestudeert (psychische dimensie, filmische analyse), zoals het ook bepaalt hoe theorieën worden ingezet. Kortom: Mulvey vertrekt vanuit de feministische ervaring die lijdt aan een maatschappelijk verschil tussen vrouwen en mannen. Dit lijden is de waarheid van vrouwen die overal moet worden bevestigd. Dat leidt, zoals we gezien hebben, tot een onderschikking van andere waarheden die in andere disciplines tot stand komen.

Vandaar de 'is-gelijk'-tekens die Mulvey aanbrengt tussen het biologisch, het psychisch, het filmisch en het maatschappelijk weten, om ze alle te plaatsen onder het teken van de ene Waarheid die gedictieerd wordt door de maatschappelijke ervaring. De vrouw vormt voor Mulvey tegelijkertijd het vanzelfsprekend object van onderzoek én uitgangspunt van de produktie van waarheid hierover, een dubbele beweging die Foucault als het fundament van de menswetenschappen beschouwt.¹⁹ Daarbij meent dit denken recht te hebben op alle weten dat daarbuiten is voortgebracht. Het gevaar van deze benadering voor de filmanalyse, evenals voor de psychoanalyse, ligt voor de hand: op beide gebieden worden de eigen wetmatigheden genegeerd, waarbij het filmische en psychische gereduceerd worden tot datgene wat zich empi-

18. Moet een feministische filmtheorie geen rekenschap afleggen van het feit, dat de kritiek waarop zij zich baseert voortspuit uit de wens 'ook het andere te willen zijn'? En in hoeverre begrijpt zij het feit dat alle culturen tot nu toe konden functioneren door een strategische verdeling van arbeid, van posities bij rituele handelingen en dergelijke, waarbij gebruik gemaakt werd van een voor de hand liggend verschil tussen de geslachten? Ook in de symbolische organisatie keert dit onderscheid weer; het speelt een rol in verhalen en in beeldmateriaal. Wanneer de wederzijdse afhankelijkheid van de geslachten ernstig wordt genomen, komt het recht dat het feminisme opeist om 'het andere' ook te willen, in een ander licht te staan. Een verdeling opvatten als reductie is alleen mogelijk in de moderne maatschappij, waarin het geslachtsverschil van minder belang is en de humanistische ideologie heerst. Zie voor de definiëring van 'wederzijdse afhankelijkheid': C. Lévi-Strauss, *Het gezin*. Nijmegen (SUN) 1983 (oorspr. 1956).

19. Zie M. Foucault, *De woorden en de dingen*. Baarn (Ambo) 1973 (oorspr. 1966).

risch aan vrouwen voordoet (hun lichamelijke en hun maatschappelijke bestaan). De psychoanalytische theorie wordt zo gebruikt als het theoretische masker waarachter zich een menswetenschappelijk systeem kan ontplooiën. Het denken zoals Mulvey het ontwikkelt vormt een (uit)sluitend systeem en dat is juist het aantrekkelijke ervan. De tactiek is die van het veronachtzamen van meerdere dimensies, waarbij het begrip 'castratie-angst' – nadat het eerst is losgemaakt uit de klinische praktijk waarin het een duidelijke betekenis heeft – geworden is tot het toverwoord dat alle grenzen overschrijdt.

Ondanks de psychoanalytische terminologie is Mulvey dus niet in staat te ontkomen aan het feministisch uitgangspunt van weleer. Dankzij de psychoanalytische terminologie is Mulvey wel in staat de gedachte van 'vrouwenonderdrukking' met een meer aan theorie te omlijsten, zodat deze in een nieuwe formulering ook in academische kring acceptabel is. De winst van deze theoretische omweg is dan ook niet een andere kijk op de uitgangspunten, maar een bestendiging en verbreding van die uitgangspunten.

De suggestie van vooruitgang weet zich geruggesteund door een hele reeks geschriften die na 1975 zijn verschenen. Men gelooft in het door Mulvey opgestelde programma – ook wanneer men het niet op alle punten met Mulvey eens is.²⁰ Maar minder dan Mulvey slagen haar opvolgers erin de schijn van theoretische vooruitgang hoog te houden. Juist door de expansie van Mulvey's problematiek in de feministische filmtheorie zijn er nieuwe vanzelfsprekendheden binnengeslopen. Hieraan is het te wijten dat de feministische filmtheorie stagneert en niet in staat is het bestaande vraag- en antwoordspel te doorbreken. Zo blijft de vraag naar de 'positie van de vrouw in de cinema' de spil vormen van het feministisch denken op dit gebied. Want of het nu gaat om de regisseur, de toeschouwer, het personage, of, in een latere ontwikkeling, om de verbeelding van een vrouwelijk verlangen en een vrouwelijk kijkgenot – 'de vrouw' als biologisch-sociaal wezen is de vanzelfsprekende belichaming van dit alles gebleven. Dit ondanks de heftige afwijzing van een 'sociologische associatieve manier van theoretiseren' waarmee deze vraag sinds een paar jaar gepaard gaat.²¹

In kort bestek zien we hier hét probleem van de feministische filmtheorie geschetst: Mulvey eist op grond van het biologisch verschil tussen mannen en vrouwen een eigen werkelijkheid voor vrouwen op. Maar deze eigen werkelijkheid in strikte zin kan alleen bestaan wanneer het biologisch verschil wordt ontkend. Deze problematiek van het-ver-

20. Zie H. de Mare, 'Van horen zien', a.w.

21. M. Kruijver, 'Vrouwen en film', a.w. (noot 11), p. 17.

schil-of-de-gelijkheid nu, vormt de onoplosbare grondvraag in de feministische (film)theorie.²² Onoplosbaar omdat het feminisme denkt dat er een strijd gaande is van mannen tegen vrouwen, waarbij alle culturele middelen worden ingezet. Wat vergeten wordt is dat de culturele of symbolische orde waarin elk individu – man of vrouw – zijn intrede doet, *voorafgaande aan die intrede* bestaat en dus ook *voorafgaande aan eventuele vormen van strijd*. De ‘patriarchale cultuur’ waarover Mulvey spreekt heeft niet tot doel de vrouw te onderdrukken, maar heeft tot doel zichzelf in stand te houden. Eén van de fundamentele zaken die een cultuur heeft te regelen is de verhouding tussen de geslachten – het verschil, dat niet opgelost wordt in de maatschappelijke werkelijkheid maar op symbolische wijze ‘ingelost’ moet worden. In die zin overschrijden culturele verschijnselen – waaronder de film – vaak de mogelijkheden van de maatschappelijke werkelijkheid. Het feminisme, zelf één van de tekenen van een zich wijzigende culturele orde, zal zich moeten buigen over de betekenis van zijn eigen verschijnen, zoals het ook moet nadenken over de eigenaardigheden van culturele fenomenen die tot op zekere hoogte immuun zijn voor een frontale (politieke) aanval.

IV. Andere dimensies?

Is het nu zo dat de geschiedenis van de feministische theorie een aanvang neemt in het artikel van Mulvey? Is het waar dat Mulvey's program de enige reactie is geweest op de feministische filmkritiek van begin jaren zeventig? En is het theoretisch traject zoals dat in ‘Visual Pleasure’ is uitgestippeld, het enige haalbare voor de beweging die door vrouwenstudies wordt gerepresenteerd? Dat zijn enkele vragen die worden opgeroepen bij het lezen van artikelen die door de Engelse filmtheoretica Claire Johnston geschreven zijn in dezelfde periode als die van Mulvey.²³ Waarin verschilt de aanpak van Johnston ten opzichte van Mulvey's program? Ter aanduiding hiervan geef ik elders in dit nummer van *Versus* een korte schets van haar artikel ‘Women's Cinema as Counter Cinema’. Deze tekst uit 1973 wordt in het algemeen beschouwd als een

22. Zie ook het lustrum-nummer van het *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 24 (1985), met name A. Sommer, ‘Het verschil en de gelijkheid. Inleiding bij de lezingen’.

23. Met name het artikel ‘Women's Cinema as Counter Cinema’ uit 1973 is van belang. Ik verwijs hiervoor naar een korte schets van de hierin aan de orde gestelde kwesties. In het werkcollege ‘Claire Johnston: het begin van een feministische filmtheorie’, zal in het voorjaar van 1987 een onderzoek worden gedaan naar de plaats van het denken van Johnston in de Engelse (feministische) filmtheorie.

voorafschaduw van het denken dat in 'Visual Pleasure' doorbreekt.²⁴ Vanuit de bovengestelde optiek is het noodzakelijk om deze volgorde tussen haakjes te plaatsen.

Anders dan Mulvey, die in de feministische ervaring haar uitgangspunt én haar eindpunt heeft, tracht Johnston te komen tot een problematisering ervan. Dit is volgens haar van belang om onderscheid te kunnen maken tussen twee werkelijkheden: die van de (feministische) ervaring en die van het filmisch beeldmateriaal. Beide verschijnselen komen via (verschillende) culturele ordeningen tot stand. Johnston onderzocht precies datgene waarin Mulvey gelooft. Uit deze stellingname vloeit voort, dat Johnston de klassieke Hollywoodfilm niet als een ongebroken reflectie van de (seksistische) maatschappij, c.q. als een patriarchaal onbewuste opvat. De parallelle tussen een maatschappelijke werkelijkheid en een filmische werkelijkheid bestaat volgens haar alleen in de subjectieve ervaring. Johnston stelt voor juist die ervaring zelf te analyseren door te begrijpen wat de realiteit van de film als cultureel verschijnsel is, waarbij zij de specifieke situering van de film in de culturele orde wil respecteren.²⁵

Mulvey bood de vrouwenbeweging een wetenschappelijk verantwoorde ondersteuning van de feministische ervaring en eisen. Johnston daarentegen gebruikt bepaalde vormen van denken om de feministische ervaring en de klassieke Hollywoodfilm uiteen te trekken: zij weigert een definitieve oplossing. Dit maakt het standpunt van Johnston natuurlijk niet aantrekkelijker. De massale verbreiding van het standpunt van Mulvey ligt voor de hand: het komt tegemoet aan het verlangen naar een nieuwe identiteit (van moderne vrouwen). Het lijkt dan ook alsof het pleidooi van Johnston om deze problematiek in haar complexiteit te willen ontleden, bij de meeste feministische artikelen over film na 1975 niet meer aanwezig is. Beter gezegd: na 1975 is er een zodanige uitzaaiing van artikelen, dat je zou kunnen stellen dat die alleen mogelijk is geweest door de complexiteit te negeren. Tegenover de zwaarte van het probleem zoals Johnston het stelt verschijnt er met het programma van Mulvey een theoretische lichtheid, die daarna de

24. 'Nadat Claire Johnston dus een belangrijke impuls had gegeven, duurde het niet lang of er verscheen een ander belangrijk artikel van Britse hand, het artikel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* van Laura Mulvey. Mulvey gaat in dit artikel verder op de weg die door Johnston en het *Camera Obscura*-collectief was ingeslagen.' M. Kruijver, 'Vrouwen en film', a.w., p. 17.

25. Johnston maakt gebruik van verschillende concepten, ontleend aan de kunsthistoricus E. Panofsky, aan R. Barthes, en niet te vergeten aan de geschriften van Marx en Lenin over ideologie en kunst. Zij gebruikt deze teksten echter niet als citaten-reservoirs waaruit men putten kan wanneer het maar uitkomt. Veeleer gaat zij aandachtig door die teksten heen, waarbij haar denken zich wijzigd en ertoe overgaat nieuwe vragen te formuleren.

feministische theorievorming gaat kenmerken. Mét de overgang van het programma van Johnston naar dat van Mulvey, is de erfenis van het marxistisch denken, maar ook de kern van het weten van Barthes, Panofsky en anderen, verdwenen.

Vanaf 1975 is in grote lijnen 'de vrouw' in het feministisch denken over film tot fetisj geworden, om het in psychoanalytische termen te stellen. Men loochent het geslachtsverschil (door gelijkheid na te streven) en men benadrukt de eigenheid (door het verschil te poneren) – hetgeen evenzeer een loochening is van het verschil tussen de geslachten. Aan dit dubbelzinnige dilemma ligt een ontkenning van het bestaan en functioneren van de culturele orde – met een eigen temporaliteit – ten grondslag. Met andere woorden, de feministische (film)theorie reduceert – mét Mulvey – alles wat zij ervaart tot een strijd tussen vrouwen en mannen, waarbij de derde instantie ten opzichte waarvan deze 'strijd' zich voordoet niet erkend of gekend wordt.

Alleen wanneer – zoals in 'Women's Cinema' van Johnston – de culturele of symbolische ordening wordt beschouwd als iets wat vrouwen evenzeer als mannen hun plaats in de cultuur toekent, kan dit leiden tot een feministische filmtheorie die een meerwaarde heeft ten opzichte van de feministische ervaring en ten opzichte van de filmtheorie.²⁶ Of een dergelijke interesse ook gedeeld en geapprecieerd wordt door vrouwenstudies in de huidige vorm, staat nog te bezien.

26. Vermoedelijk heeft ook Claire Johnston in haar latere artikelen niet geheel het complexe probleem kunnen bestuderen en zijn haar analyses op te vatten als de isolering van alleen het symbolische, culturele aspect.