

Moverende mythen

De analyse van film als mythe

'De politiek, het gevoel voor verhalen, onze instelling ten opzichte van de toekomst of het verleden, dat alles lijkt me duidelijk met mythologie beladen te zijn, een mythologie, die zeer gelijkvormig is en waarschijnlijk met dezelfde methode als de mythologie van primitieve volkeren bestudeerd kan worden...

Wanneer we de massamedia en hun ontwikkeling bestuderen, vinden we *in statu nascendi* verschijnselen die helemaal niet zoveel verschillen van die welke we bij de meest exotische volksstammen aantreffen.' (Claude Lévi-Strauss)¹

Het beeld van Hollywood als een droomfabriek waar decennia lang moderne sprookjes zijn geproduceerd, zal over het algemeen weinig kritiek oproepen. Het ligt voor de hand film als entertainment te zien, als iets van secundaire orde vergeleken met de werkelijkheid van alledag. De personages die erin optreden kunnen amusant zijn of melodramatisch, maar ze halen ons in elk geval even uit de dagelijkse sleur. Film maakt zo samen met de droom, het sprookje en de mythe deel uit van een magische cirkel van fictie. De suggestie van Lévi-Strauss om de massamedia – dus ook film – als mythologie op te vatten, lijkt in dit beeld te passen.

Het heengaan van Greta Garbo verleidde onlangs verschillende Nederlandse (film)critici tot uitspraken die verwijzen naar de onwezenlijke sfeer van droom, sprookje en mythe. Uitdrukkingen als 'Garbo, de onzichtbare mythe' en 'de Goddelijke Garbo: mythe en mysterie' zetten de toon in deze *In memoriam's*.² Garbo wordt niet alleen een

1. Uitspraak van C. Lévi-Strauss tijdens een uitzending over Michel Tréguer; geciteerd in: 'Mythos und Bedeutung II. Ein Gespräch mit Raymond Bellour' (1978), in: A. Reif (Hrsg.), *Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1980 p. 200.

2. Hans Beerekamp, in: *NRC Handelsblad*, 17 april 1990, pp. 1 en 6; Hans Sternsdorff, in: *Dagblad voor Noord-Limburg*, 17 april 1990, p. 3. De aankondiging in *Vrij Nederland*, nr. 17, 28 april 1990, bijvoegsel, luidt: 'GRETA GARBO,

mythe genoemd vanwege haar onzichtbaarheid, ook haar zwijgzaamheid draagt bij tot de mythevorming.³ Het begrip *mythe* wordt verbonden met mysterie en geheimzinnigheid, met onaantastbaarheid en ongenaakbaarheid.⁴ Garbo is de mythe.⁵ Dat Hollywood aan deze mythevorming debet is, wordt door verschillende auteurs onderstreept.⁶ Dit verhindert hun echter niet, het leven van Greta Garbo met behulp van mythische voorstellingen te herschrijven: zij leggen de Hollywoodmythe als het ware over haar heen.⁷

Binnen de feministische filmtheorie is de mythologisering van de vrouw in de film altijd heftig gekritiseerd. In 1973 wees Marjori Rosen al op de discrepantie tussen het (werkelijke) leven van vrouwen en bijvoorbeeld het Vrouwbeeld van Garbo in de film.⁸ De feministische filmanalyses van recentere datum hebben deze opvatting inmiddels genuanceerd – door film te beschouwen als een ideologisch produkt – maar de conclusie is in feite nog steeds dezelfde. De mythologisering

de goddelijke, de onvergelykbare, het mysterie, het bovenmenselijk symbool van De Andere Vrouw, de sfinx van Hollywood, de ware Walküre, the bashful Baltic Beauty.'

3. Beerekamp, a.w., p. 1: 'Bijna een halve eeuw kon de mythe van de "Goddelijke Garbo" gedijen door haar volstrekt consequente onzichtbaarheid.' Sternsdorff, a.w., p. 3: 'De vrouw, die vanaf 1941 eigenlijk alleen nog maar als mythe leefde, zwijgt nu voor altijd.'

4. Peter van Bueren, in: *De Volkskrant*, 17 april, pp. 1 en 8: 'Ongenaakbaar en de geheimzinnigheid zelve. Greta Garbo's blik was haar handelsmerk'; 'Ongenaakbaar, onaantastbaar was en bleef zij, de geheimzinnigheid zelve, binnen en buiten het witte doek.'

5. Beerekamp, a.w., p. 6: 'Op 36-jarige leeftijd opteren voor een definitief versmelten met je eigen mythe, waaraan de miezige realiteit dan geen afbreuk meer kan doen, is de koninklijke weg voor een ster van Garbo's allure.'

6. Sternsdorff, a.w., p. 3: 'De Ongenaakbare, de Zweedse Sfinx, de Bevroren Fakkelt, the Million Dollar Hermit, de Zweedse Ijsberg: het is maar een bescheiden selectie uit de vele mythe!-vormende omschrijvingen, die Hollywood verspreidde voor de creatie en instandhouding van "het beroemdste mysterie ter wereld", de Goddelijke Garbo.'

7. Van Bueren, a.w., p. 8: 'De *Femme fatale* zoals zij haar leven lang beschouwd werd, is nooit getrouwd geweest.'

8. Marjori Rosen, 'Popcorn Venus or how the movies have made women smaller than life' (1974), in: Patricia Erens (ed.), *Sexual stratagems. The world of women in film*. New York (Horizon Press) 1979, p. 22: 'Garbo en Dietrich deelden de roem die zij verwierven als raadselachtige incarnaties van alles wat voor een man mysterieus is – alles wat hij wil veroveren, onderwerpen, vernietigen. Goddelijk onaanraakbaar, niet van deze wereld, lag hun allure in hun ontkenning van dat banale noodlot dat gereserveerd is voor de werkelijk levende vrouw. Zelden zochten of wensten zij liefde, wellicht omdat het hun ondergang of demystificatie zou zijn. Want wanneer een man hen zou imponeren, zou hij hen consumeren.'

(en stereotypering) van vrouwen in film komt ten goede aan mannen of houdt de patriarchale cultuur in stand, omdat de werkelijkheid van vrouwenlevens in deze ideologische produkten systematisch wordt ontkend.⁹

Wanneer dit de enige benadering van het verschijnsel mythe zou zijn, valt er weinig te verwachten van een themanummer dat film als mythe wil onderzoeken. Een term als 'mythe' verwijst in de (Nederlandse) journalistiek naar alles wat zich aan gene zijde van de kennis bevindt. Er vindt een vermenging plaats van allerlei werkelijke en fictieve feiten, zodat 'de mythe Garbo' ontstaat en levend wordt gehouden. In het feminisme daarentegen worden op grond van kennis van de maatschappelijke werkelijkheid van vrouwen, de filmische vrouwbeelden die Hollywood heeft geproduceerd als 'onwaarachtig' (want mythisch en ideologisch) ontmaskerd. In geen van beide opvattingen worden film en maatschappelijke werkelijkheid van elkaar onderscheiden. Ofwel alles is fictie, ofwel alles is werkelijkheid. Dit heeft bij beide varianten van filmkritiek een mythologisering van het wereldbeeld tot gevolg.

Wij willen mythe daarentegen opvatten als een cultureel fenomeen dat kenbaar is. Wanneer we 'film als mythe' analyseren, kunnen we inzicht verkrijgen in de werkzaamheid van film als *cultuur*-produkt. In plaats van enkel bij te dragen aan het *voortbestaan* van de film als mythe, of de ene mythe te vervangen door een andere – maatschappelijk relevante – mythe, stellen wij een benadering voor waarin film *als mythe* geanalyseerd wordt.¹⁰ Want ook al wenst de filmkritiek deel uit te maken van de mytheproductie,¹¹ en blijft het voor een politieke beweging als het feminisme noodzakelijk om zich met mythen te omgeven,¹² dan is toch (in beide gevallen) de vraag interessant *hoe* die my-

9. Volgens Ellen Seiter, 'Feminism and ideology: The terms of women's stereotypes', in: *Feminist Review*, nr. 22, p. 70, verdoezelen stereotypen dat 'de meeste stereotypen vrouwen definiëren vanuit hun relaties met mannen (curs. H.de M). Deze zijn in zoverre ideologisch dat wat in het algemeen goed is voor mannen (namelijk het handhaven van een systeem van ongelijkheid tussen de seksen) gepresenteerd wordt als lovenswaardig en wat lastig is of conflicten oproept als afkeurenswaardig wordt afgeschilderd.'

10. Gezien het feit dat Roland Barthes reeds in *Mythologies* uit 1957 (Amsterdam [Arbeiderspers] 1975) iets dergelijks voorstond – en op grond daarvan ook een analyse geeft van de moderne mythe 'Greta Garbo' – kan van de Nederlandse filmkritiek niet worden gezegd dat ze niet wist wat ze deed.

11. Op analoge wijze heeft de Nederlandse kunstwereld het jaar 1990 gebruikt om ook Van Gogh definitief *als mythe* te vestigen.

12. Zie H. de Mare, 'De vrouwelijke toeschouwer bestaat niet. Het theoretisch kader van vrouwenstudies filmgeschiedenis', in: *Tekstboek Filmstudies*. Open Universiteit, Heerlen (ter perse)

then in werking worden gezet en hoe ze werkzaam blijven.¹³

Juist de voortdurende herhaling, die voor mythevorming kenmerkend is, zegt iets over de functie van film in het algemeen. In deze produktie van steeds hetzelfde laat de cinema, met name die van Hollywood, zich kennen. Het zijn de stereotype, reproduceerbare elementen die van belang zijn en die in het onderzoek van de (film als) mythe centraal zullen staan.¹⁴ Zo kan er misschien licht worden geworpen op de onverminderde behoefte aan mythen in onze eigen cultuur. Met het thema *moverende mythen* willen we de film als *cultuur*-produkt en als deel van de moderne mythologie opvatten. De begrippen *mythe* en *stereotype* zullen in dit nummer vanuit verschillende invalshoeken benaderd worden: vanuit de culturele antropologie, de narratologie en de beeldanalyse. Hiermee worden ook de filmische vrouw- en manbeelden in een nieuw licht geplaatst – een taak waarmee vrouwenstudies filmgeschiedenis zich volgens ons moet bezighouden.

Mythologie en cultuur

Zoals we al opmerkten, worden mythen vaak opgevat als absurde verzinsels. Het gezichtspunt van Lévi-Strauss staat daar haaks op: hij gaat ervan uit dat mythen wel degelijk orde en betekenis bezitten. Bovendien heeft de mythe een sociale functie in de samenleving waarin ze ontstaat. De mythologische constructies bemiddelen op een bijzondere wijze tussen de 'objectieve werkelijkheid' en de menselijke waarneming ervan. Deze laatste doet zich altijd in een gestructureerde vorm voor en komt tot stand door het samenspel van binaire opposities – zoals natuur/cultuur, hoog/laag, mannelijk/vrouwelijk, enzovoort.¹⁵ De denkpatronen die van deze opposities gebruik maken, voltrekken zich voornamelijk op een onbewust niveau.¹⁶ Lévi-Strauss schrijft in de

13. Alle commentaar op de smakeloze mythologisering van 'Van Gogh' neemt immers niet weg dat de mythe massaal functioneert.

14. Jan Blokker doet soortgelijke uitspraken in zijn artikel 'Festival van de mythe', in: *De Volkskrant*, 23 juni 1990, ter gelegenheid van de opening van het Vincent van Gogh-festival in filmtheater Desmet te Amsterdam, waar een deel van de ruim 80 films die sinds 1948 over deze schilder zijn gemaakt, werd vertoond.

15. Lévi-Strauss, 'Mythos und Bedeutung II', a.w., p. 166: '...de mens vormt zich een wereldbeeld onder een zekere mentale dwang en de aard van zijn wereldbeeld bepaalt in hoge mate de aard en de manier waarop de wereld op hem inwerkt'.

16. Bij het denken in binaire opposities – dat sinds De Saussure ook in de linguïstiek een centrale rol speelt – gaat het niet om een systeem dat geprojec-

'Overture' van zijn *Mythologiques*: 'Ik beweer dan ook aan te tonen, niet hoe men denkt in mythen, maar hoe mythen opereren in ons hoofd zonder dat we ons daarvan bewust zijn.'¹⁷ Bij het analyseren van een mythe moeten we ons dus niet laten verleiden door haar logische of narratologische structuur op een manifest niveau.¹⁸ In plaats daarvan moeten we lezen, herlezen en denken totdat in de plaats van de causaliteit van het manifeste verhaal, de latente logica ervan aan het licht treedt.

Los van haar logica heeft de mythe te maken met materiaal. Ze ontleent dit aan culturele feiten van verschillende orde. De mythe 'schikt en herschikt de elementen uit de cultuur'.¹⁹ De mythe doet dit echter zodanig, dat zij niet beschouwd kan worden als historische bron die inzicht biedt in die maatschappij. Lévi-Strauss vat de mythe op als een *sociaal* feit waarin iets wordt megedeeld. Deze boodschap bestaat niet uit concrete voorstellen die in het dagelijks leven gebruikt kunnen worden. Het zijn evenmin voorstellen die de mensen verzoenen met de problematische en conflictueuze aard van die realiteit. De mythe werkt op een ander en veelal *onbewust* niveau: zij *expliciteert* de tegenstrijdigheden die in een bepaalde samenleving bestaan, en *experimenteert* ermee op een mentaal niveau. De techniek die ze daartoe gebruikt, komt vaak neer op het reduceren van die tegenstellingen door middel van paradox en omkering.²⁰ Een aantal bijdragen van dit nummer laat zien wat dit betekent.

teerd wordt op het antropologisch materiaal. Lévi-Strauss beschouwt het als een nuttig analyse-instrument, waardoor aspecten die in de mythe altijd *gelijktijdig* werkzaam zijn, uit elkaar gehaald kunnen worden, *opdat* hun wisselwerking en werkzaamheid gedemonstreerd kunnen worden.

17. 'Overture', in: C. Lévi-Strauss, *The Raw and the cooked. Introduction to a science of mythology*. Vol. 1 (1964), Londen (Jonathan Cape) 1970, p. 12.

18. Dit doet volgens hem Propp nog te veel bij zijn analyse van het *sprookje*; zie: C. Lévi-Strauss, 'Structure and Form: Reflections on a work by Vladimir Propp' in: idem, *Structural Anthropology II* (1960). Harmondsworth (Penguin Books) 1973, p. 136: 'Men kan zich afvragen of hij – in het geval van de dramatis personae en hun attributen – zijn analyse niet te snel beëindigt en de vorm te dicht bij het niveau van empirische observatie zoekt.'

19. Mary Douglas, 'The Meaning of Myth', in: idem, *Implicit meanings. Essays in anthropology*. Londen (Routledge & Kegan Paul) 1975, p. 170.

20. Douglas, a.w., p. 160, vat deze techniek, zoals deze volgens Lévi-Strauss in de Asdiwalmythe zit, als volgt samen: '... de grote jager van het berggebied sterft bijna op een kleine, half-ondergedompelde klip; de grote doder van beren wordt gered door een kleine muis; de moordenaar van dieren geneest hen nu; en, het meest paradoxaal, de grote voedselverstrekker is nu zelf voedsel geworden – daar hij naar huis gaat in de buik van een walrus.' Zie ook: H. de Marc, 'ANNE OF THE INDIES', elders in dit nummer.

Om te beginnen worden we in 'Imaginaire werelden' door de cultureel antropologen Selma van Londen en Arie de Ruijter ingewijd in het analyseren van mythen. Ook zij benadrukken dat het functioneren van het menselijke denken bij de mythe-analyse betrokken moet worden. Daarbij beperken de auteurs zich niet tot een theoretische introductie, zij presenteren een klassieke analyse van de Zon-en-Maanmythe. Ditmaal niet naar aanleiding van de 'indianenverhalen' van Lévi-Strauss, maar van de Inuit-mythologie. Hieruit blijkt dat de mannelijke en vrouwelijke personages (Aningâ en Aleqâ, broer en zus, en hun moeder Agtulg-Rânân) in de loop van de Zon-en-Maanmythe opgebouwd worden. Zij zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en bestaan elk uit een bundeling van complementaire elementen. De reddende functie die het *water* voor Aningâ heeft (zijn blindheid verdwijnt), is dodelijk voor zijn moeder (zij verdrinkt). De *dorst* van Aningâ staat niet alleen voor zijn verlangen naar water, maar ook voor zijn *onzuivere* verhouding tot zijn zuster (die hij begeert). Zij is (als vrouw) op haar beurt de hoedster van het *heldere* water. Deze *dramatis personae* 'verwijzen' weliswaar naar de ecologische, kosmologische en sociale realiteit, maar zij 'leven' volgens de wetten van het mythologische verhaal, dat de samenlevingsregels van de Inuit toetst en laat zien dat de overschrijding hiervan gesanctioneerd wordt.

In haar artikel 'Cultuur, mythe, film: bespiegelingen van een cultureel antropoloog', beschouwt Reini Raatgever film als een deel van de mythenproductie die ook in de westerse cultuur nog in volle gang is. Zij rekent niet alleen de film zelf hiertoe, maar ook de regisseur, het leven van de sterren en dat van het publiek. Dit alles vormt een ensce-nering die in wezen niet verschilt van de wijze waarop mythen in niet-westerse culturen tot stand komen. Raatgever benadrukt dat de mythe tegelijkertijd zorgt voor cultuuroverdracht en plaatsing van het individu binnen de culturele orde. In de moderne tijd zijn naast film ook tv, strips en dergelijke, de intermediairen van deze overdracht.

De verschijningen van man en vrouw in de film kunnen volgens Raatgever noch vanuit de Griekse Oidipousmythe, noch vanuit moderne waardepatronen geanalyseerd worden. Oppervlakkige overeenkomsten zouden dan verward worden met culturele permanenties. Op die manier wordt geen kennis geproduceerd over de verhouding van het paar vrouwelijk/mannelijk in en buiten de film, maar worden nieuwe mythen in het leven geroepen of oude hernomen. Het opsporen van de culturele duur, het denken vanuit een cultuurtheorie, maakt het daarentegen wel mogelijk om overeenkomsten te ontdekken in de man/vrouw-verhouding – tussen de Griekse en de huidige westerse cultuur – die anders aan het oog zouden ontsnappen.

Een aantal algemene opmerkingen over mythe gelden ook voor film. Hier spelen eveneens de oppositieparen hun rol en worden elementen uit de werkelijkheid geselecteerd die – al dan niet bewerkt – in het verhaal worden ingezet. Er zijn echter ook verschillen, waarvan we er enkele willen noemen. Om te beginnen hebben we in het geval van film te maken met *meerdere* codes, zoals de bewegende en gekleurde beelden en het diëgetische en extra-diëgetische geluid. Dit betekent niet dat de mythen die de Inuit en de indianen vertelden, enkel bestaan uit de verhalen. De antropoloog die 'exotische' mythen bestudeert, zal rekening moeten houden met de taal van de verteller (die anders is dan het dagelijkse taalgebruik) en met zijn gebaren, bewegingen of gelaatsuitdrukkingen, die aan de mythe extra betekenissen kunnen toekennen. De combinatie van meerdere codes is echter een vast onderdeel van het filmonderzoek geworden, terwijl de nadruk in het mythologie-onderzoek nog altijd sterk op het verhaal ligt.

In de tweede plaats is er een verschil wat betreft de setting: de mythen die antropologen bestuderen, zijn meestal gebonden aan magisch-religieuze restricties, waardoor bepaald wordt wanneer en bij welke gelegenheid men overgaat tot het vertellen van de mythe. Het profane ritueel van het 'naar-de-film-gaan' heeft met dat soort restricties niets meer te maken: in principe is elke dag van de week geschikt voor een filmvoorstelling.²¹

Een derde belangrijk verschil betreft de verhouding tussen onderzoeker en materiaal. Film behoort tot de *eigen* culturele geschiedenis van de onderzoeker. Het wordt daardoor moeilijker om triviale en banale zaken in het filmische materiaal geheel serieus te nemen. Deze elementen moeten niet beschouwd worden als een *natuurlijke* context, maar zullen juist opgevat dienen te worden als het produkt van een *cultuur*. De noodzaak voor antropologen om de lokale situatie waarin de mythe wordt verteld grondig te kennen en afstand te doen van het eigen waardepatroon, ligt voor de filmanalyticus dubbelzinniger: we kennen deze lokale situatie uit ervaring maar al te goed, zonder deze echter systematisch te begrijpen.²² Bovendien wordt het waardepa-

21. Het bestaan van 'uitgaansavonden' geeft echter al aan dat het moment van 'naar-de-film-gaan' ook bij ons niet geheel irrelevant is.

22. Orvar Löfgren suggereert in 'On the Anatomy of Culture', in: *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology*, (Kopenhagen) vol. xii, 1981, p. 26, iets soortgelijks voor antropologen en historici die hun eigen (recente) verleden onderzoeken: 'Bij het bestuderen van de eigen cultuur en maatschappij stuit je op twee valstrikken. Ten eerste nemen we vaak te veel als vanzelfsprekend aan.

troon van de onderzoeker ten dele gegeneerd door het te onderzoeken filmmateriaal. Het feit dat de klassieke Hollywoodfilm nog steeds functioneert, betekent dat we ons in eenzelfde culturele ruimte bevinden, ondanks verschillen van lokale en historische aard.²³

In mijn artikel 'ANNE OF THE INDIES. Een radicale herlezing van een analyse van Johnston vanuit de mythologie' blijkt het op het eerste gezicht *fantastische* verhaal van een vrouwelijke piratenkapitein veel *mythische* trekken te bezitten. Er zijn aspecten – bijvoorbeeld geografische en economische – die *direct* verwijzen naar een bestaande en/of historische werkelijkheid. Deze aspecten verschaffen de film het 'waarschijnlijkheidsgehalte', zoals ook het geval is in de Zon-en-Maanmythe. Ook op sociologisch vlak gaat het niet om wildvreemde, maar om *herkenbare* menselijke verhoudingen.

In de analyse van ANNE OF THE INDIES staat het opsporen van de logica, de verdeling en de combinatie van elementen centraal. Er is in deze film een coherent en gesloten systeem werkzaam, waarin elk element zijn tegenhanger heeft. De dialoog speelt daarbij een rol, maar ook de ruimten waarin de gebeurtenissen zich voltrekken, en de momenten van de dag waarop ze plaatsvinden. Zelfs minimale aspecten als de kleur van de kleding en bepaalde gebaren van de personages dragen bij aan de ingenieuze architectuur van dit mythische verhaal. Door die hechte verwevenheid wordt de boodschap – de mogelijke verhoudingen tussen vrouw en man als *modern* probleem – op een overtuigende wijze aan de toeschouwer medegedeeld.

Dingen worden gezien maar niet opgemerkt. Het lukt ons eenvoudigweg niet om het leven om ons heen te problematiseren en ons te realiseren dat veel van wat we als "normaal" aanmerken of als deel van de menselijke natuur beschouwen, in feite culturele produkten zijn, die eerder in de geschiedenis dan in de biologie en de psychologie verankerd zijn. Ten tweede kunnen we het anders-zijn van andere culturen binnen onze eigen maatschappij onderschatten. We zouden kunnen proberen om de jongerencultuur, de religieuze wereldbeelden of het leven van de arbeidersklasse te analyseren door deze door onze eigen academische, middle-class bril te bekijken, daarbij categorieën en schema's gebruikend die deze culturen vreemd zijn. In dat geval onderschatten we de noodzaak van *culturele vertaling*.'

23. Hierop wijst ook Roger Odin, *Jeanne d'Arc à l'école*. Parijs (Klincksieck) 1980, p. 205, wanneer hij in de conclusie van zijn analyse van teksten over Jeanne d'Arc – een thema dat volgens hem 'diep geworteld zit in onze cultuur' – het 'gewone' van zijn bevindingen ter sprake brengt: 'Het ligt voor de hand dat het heel anders ligt wanneer het gaat om mythen en sprookjes die zeer van onze culturele context afwijken; in het geval van de analyse [van Jeanne d'Arc] kan men echter terecht verwachten dat er gegevens opgespoord worden die weliswaar bekend zijn, maar tot dan toe niet zijn ondervraagd.'

Moniel Verhoeven vertrekt in haar artikel 'Tarzan als Jane's constructie van geluk. De oppositie natuur/cultuur in een drietal Tarzan-films', vanuit een iets andere invalshoek. Zij vergelijkt drie Tarzanfilms als *onderdeel* van de Hollywoodmythe over Tarzan, zoals ook De Ruijter en Van Londen verschillende varianten van de Zon-en-Maanmythe onder de loep nemen. In de Tarzanmythe wordt de basisoppositie natuur/cultuur in de loop van het verhaal genuanceerd, doordat deze vervangen wordt door andere oppositieparen. Aan de hand van een analyse van vier *ruimten* waarin deze herformulering van natuur/cultuur plaatsvindt, wordt ook de bijzondere plaats van het oppositiepaar vrouwelijk/mannelijk duidelijk. Het traject van het vrouwelijke en het mannelijke personage (Jane en Tarzan) naar een *niet*-klassieke koppelvorming, kan zo opgevat worden als effect van de transformaties van de oppositie natuur/cultuur.

Mythologie en stereotype

Het stereotype speelt in zowel de mythe als in de film een belangrijke rol. In de filmtheorie, met name de narratologie, bestaan verschillende opvattingen over de analyse van personages. Het gaat er niet zozeer om deze te herkennen of te benoemen, maar ze als constructies te ontrefelen en *binnen de tekst* te analyseren. Philippe Hamon ontwikkelde een theorie over het personage als semiologisch begrip, waarin het wordt opgevat als samenstelling van (taal)tekens en niet als een *gegeven* dat verwantschap vertoont met een menselijk 'persoon'.²⁴ De analyses in *moverende mythen* bouwen hierop voort. De constructie van elk van de personages wordt bepaald door de logische patronen die het verhaal uitzet. Dit verankert het personage niet alleen in het verhaal, maar verbindt het tegelijk onlosmakelijk aan de andere personages.²⁵

24. Zie bijv. P. Hamon, 'De semiologische status van het personage', in: *Versus* 1, 2 en 3/1989; Marc Vernet legt in 'Het filmpersonage', in: *Versus* 3/1989, pp. 7-36, ook een verband legt tussen 'personage' en 'mythe'.

25. We halen in dit verband een definitie van Lévi-Strauss aan, zoals geciteerd door Hamon, a.w., in: *Versus* 1/1989, pp. 90-91, waarin de *wederzijds afhankelijkheid* van personage en verhaal centraal staat. Het personage in een verhaal (sprookje, mythe) is volgens Lévi-Strauss 'vergelijkbaar met een woord dat men in een document tegenkomt maar dat niet in het woordenboek staat, of beter nog met een eigenaam, dat wil zeggen met een term zonder context', het is de drager van een 'wereld van het sprookje, dat geanalyseerd kan worden door paren van tegenstellingen, met voor ieder personage een andere combinatie en is (...), in navolging van de wijze waarop Roman Jakobson het foneem opvat, een netwerk van "differentiële" elementen'.

Stereotypen kunnen opgevat worden als bijzondere personages, met meer vaststaande elementen. Het zijn specifieke combinaties van een beperkt aantal opposities (in beeld, geluid, dialoog enz.). Deze combinatie wordt als een bepaald *type* herkend. Stereotypen zijn economisch in het gebruik en behoren vaak tot een bepaald genre.²⁶ Het verschil tussen een 'gewoon' personage en een stereotype – zoals dat zich in de hiernavolgende bijdragen bijvoorbeeld tussen de vrouwelijke piratenkapitein en 'het domme blondje' voordoet – is enkel gelegen in het aantal vaste kenmerken. Als personage zijn zij beide effect van het verhaal en worden zij door de daar heersende logica gemanipuleerd.²⁷ Maar het verhaal staat dubbelzinnig tegenover het stereotype. Enerzijds is het noodzakelijk (het stereotype geeft structuur), maar tegelijkertijd ondervraagt, ondermijnt en bespeelt het verhaal het stereotype (vaststaande kenmerken worden bijgesteld, de ruimte van een compositie wordt uitgebuit).

Stereotypen zijn dus wat betreft configuratie een *cultureel*,²⁸ geen sociaal produkt.²⁹ Dat dit soort culturele stereotypen invloed hebben

26. Ook E. Panofsky, 'Style and medium in the motion pictures' (1932), in: D. Talbot (ed.), *Film: An Anthology*. New York (Simon and Schuster) 1959, pp. 15-32, wijst erop dat stereotypen het kijken structureren, vergelijkbaar met de middeleeuwse iconografie in de beeldende kunst. De 'onveranderlijkheid' van *gestalte* en *gelaat* van een 'personage' in de film bestendigt het idee dat het om 'hetzelfde' personage gaat.

27. Iets soortgelijks toont ook Emile Poppe aan in zijn 'Inleiding in de narratologie', in: *Versus* 2/1984, p. 92, wanneer hij wijst op de reden van het verschil tussen de twee vrouwelijke personages rond de hoofdpersoon Gino in *OSSESSIONE*: 'Giovanna daagt Gino's blik uit, Anita buigt het hoofd. Dit heeft te maken met de constructie van de film: uitdagende versus neergeslagen blik.'

28. De film met de titel *GENTLEMEN PREFER BLONDES*, naar het gelijknamige boek van Anita Loos, waaraan toevoegd wordt: (*BUT THEY MARRY BRUNETTES*), laat zien hoe stereotypen geproduceerd worden, namelijk door de *vaste combinatie* van (in dit geval een viertal) opposities. Onderstaand schema illustreert dit:

blond – donker
dom – slim
begeerlijk – niet-begeerlijk
geen huwelijk – huwelijk

De *culturele* ordening produceert zo twee duidelijk van elkaar te onderscheiden vrouwelijke personages, hetgeen van belang is voor klassieke verhalen: op vier punten zijn zij elkaars logische tegendeel, hetgeen niets te maken heeft met een of andere sociale realiteit.

29. Het artikel van T.E. Perkins, 'Rethinking stereotypes', in: Michèle Barrett e.a. (ed.), *Ideology and cultural production*. Londen (Croom Helm) 1979, heeft veel invloed gehad op het denken over 'stereotypen' binnen de feministische filmtheorie. Weliswaar wordt ook hier betoogd dat stereotypen niet eenduidig zijn, maar er wordt nadruk gelegd op de productie ervan door *sociale groepen*

op die sociale realiteit is een belangrijke kwestie, maar valt buiten ons bestek. Zo kunnen stereotypen bezet worden door verschillende waarden. De geschiedenis van de stereotypen laat zien, welke typen ideologisch van belang zijn geweest. Voor het analyseren van de *compositie* ervan is kennis van de ideologische lading echter geen voorwaarde.

In 'De kracht van het domme blondje. Marilyn Monroe in THE SEVEN YEAR ITCH' onderzoekt José Teunissen het filmische Vrouwbeeld van 'het domme blondje'. Teunissen vraagt zich af waaruit het stereotype van dit filmische Vrouwbeeld bestaat en wat het komisch maakt. Door dit personage te benaderen vanuit de waarschijnlijkheidsregels van de *comedy*, geeft Teunissen inzicht in de configuratie en het functioneren van dit Vrouwbeeld. De analyse toont het subtiële spel van uitvergroten van de klassieke 'vrouwelijke' en 'mannelijke' posities (zoals deze in het begin van deze film worden gepresenteerd) en het overschrijden en ondermijnen ervan. De komische Vrouw en Man kunnen beide opgevat worden als stereotype. Elk afzonderlijk zijn zij opgebouwd uit tegenstrijdige elementen, die in combinatie met het andere personage altijd verkeerd geschakeld worden. Alleen als *duo* staan zij borg voor het komisch effect.

Bernadette Klasen laat in haar artikel 'A Faithless Lover. Rock Hudson in WRITTEN IN THE WIND' zien hoe de *meerduidigheid* van het mannelijke personage tot stand wordt gebracht door het 'personage-effect' van het verhaal. Dit is gebaseerd op stereotiepe kenmerken die deel uitmaken van het melodrama, maar ook op die van de film noir: deze karakteristieken staan soms haaks op elkaar. Doordat de film twee verhaallijnen introduceert – een liefdesverhaal en een familiedrama – wordt dit alles hopeloos verward. Bovendien vormt het ster-imago van Rock Hudson als 'boy next door' een belangrijk onderdeel van dit personage. De taak die Klasen zich stelt, is het ontwarren van dit mannelijke personage en aan te tonen dat het stereotype in deze film genuanceerd wordt.

In 'De lichamelijkheid van Clark Gable en Marlon Brando. De begrenzing en de gaping' bekijkt Eric de Kuyper welhaast microscopisch

teneinde problematische *situaties* op te lossen, p. 139: '... "correct" naar iemand als een "dom blondje" verwijzen, en te begrijpen wat ermee wordt bedoeld, veronderstelt meer dan enkel haarkleur en intelligentie. Het verwijst direct naar haar geslacht, wat weer verwijst naar haar status in de maatschappij, haar verhouding tot mannen, haar onvermogen om zich te gedragen of rationeel te denken, enz. Kortom, het betekent kennis over een complexe sociale structuur (in deze zin lijken stereotypen op symbolen). Het is dus misleidend te zeggen dat stereotypen eerder simpel zijn dan complex. Zij zijn simpel en complex.'

het visuele arrangement van het filmische manbeeld. Het gaat hem om stereotypen, opgevat als constructies van beelden. In deze analyse wordt het visuele register dat mannelijke personages vormgeeft, afgetast. De Kuyper ontdekt dat de spelregels waardoor het vrouwelijke lichaam als Vrouw (of beter nog: als vrouwelijk) geconstrueerd wordt (zodat er een Vrouwbeeld ontstaat), bij het mannelijke personage op minimale schaal terugkeren. Hierdoor wordt het viriele Manbeeld nog krachtiger bestendigd. Ook hier wordt het oppositiepaar mannelijk/vrouwelijk ingezet om de contrasten rijker te maken. Er wordt een Manbeeld gecreëerd met behulp van het vrouwelijke register.

De filmanalyses in dit nummer opereren vanuit twee invalshoeken, terwijl de gehanteerde analysemethoden grote overeenkomsten vertonen. Teunissen, Klasen en De Kuyper vertrekken vanuit het verhaal, en hun analyses kan men als een narratologische beeldanalyse beschouwen. Hierin wordt het stereotype *binnen de narratie* onderzocht, waardoor duidelijk wordt dat binnen de context van ieder afzonderlijk verhaal het stereotype veel minder eenduidig functioneert dan op het eerste gezicht lijkt. Daarbij wordt de socio-culturele context – op een enkele verwijzing na – buiten beschouwing gelaten. Wanneer film opgevat wordt als mythe, wordt het verhaal eveneens op narratologische wijze geanalyseerd. Hieraan wordt echter een interpretatie toegevoegd, die betrekking heeft op de relatie tussen film en de maatschappelijke werkelijkheid: door middel van film worden culturele problemen gedacht. De Mare en Verhoeven laten bijvoorbeeld zien dat de oppositie vrouwelijk/mannelijk (en natuur/cultuur) in de geanalyseerde films een radertje vormt in de machinerie van het mythische verhaal, en tegelijkertijd een indicatie vormt van de bijzondere vragen die in de westerse cultuur (nog steeds) spelen. Aan de narratologische analyse wordt zo een verklaring toegevoegd die betrekking heeft op de latente denkbareid die film vereist. Een verklaring die bovendien niet psychoanalytisch georiënteerd is.³⁰

Stereotypen van Vrouw en Man

Zoals we in de verschillende bijdragen zien, speelt het oppositiepaar mannelijk/vrouwelijk een grote rol in mythen. Dit geldt zowel voor

30. Christian Metz leverde met zijn boek *De Beeldsignifikant. Psychoanalyse en film* (1977). Nijmegen (SUN) 1980, een belangrijke impuls voor de ontwikkeling van de filmtheorie. De verschillende (dominante) varianten van de feministische filmtheorie hebben de psychoanalyse echter tot dogma verklaard om een 'vrouwelijke toeschouwer' te kunnen postuleren, waarmee zowel de Freudiaanse psychoanalyse als de interpretatie van Metz te kort worden gedaan.

niet-westerse verhalen als voor Hollywoodfilms. Het is werkzaam in zowel de meest minimale visuele informatie als in de veel grotere narratieve geleidingen. Als natuurlijk (dat wil zeggen biologisch) onderscheid maakt de mythe er gebruik van en onderwerpt het aan haar logica. Het krijgt echter pas betekenis door zijn verhouding tot andere oppositieparen en door de waarden die eraan toegekend worden. Het oppositiepaar mannelijk/vrouwelijk vertegenwoordigt in iedere afzonderlijke mythe/film dus geen vaststaande – laat staan universele – betekenis- en waardeverhouding.³¹

Het feit dat het oppositiepaar vrouwelijk/mannelijk altijd aanwezig is, maar tegelijkertijd onderworpen wordt aan de logica van mythe en film, heeft tot gevolg dat de analyse van filmische Vrouw- en Manbeelden altijd twee sporen moet volgen. Door dit dubbele spoor kunnen deze beelden namelijk niet van elkaar losgekoppeld worden, noch kunnen zij geïsoleerd worden van hun filmische context: het zijn geen zelfstandige entiteiten.³² Hierdoor wordt duidelijk dat de symbolische capaciteit van een mythe (het naturaliseren van ideologische en historische gegevens) binnen de feministische theorie vaak ten onrechte wordt aangezien voor een politieke karaktertrek van de patriarchale cultuur.³³ Filmische Vrouw- en Manbeelden moeten niet gezien worden als weerspiegeling van vrouwen en mannen als sociale realiteiten. De laatsten moeten daarentegen ook als *culturele* exponenten worden

31. Sherry B. Ortner, 'Is Female to Male as Nature Is To Culture?', in: Michelle Z. Rosaldo en Louise Lamphere (eds.), *Woman, culture and society*. Stanford (Stanford University Press) 1974, pp. 71-72, verklaart de universeel inferieure positie van vrouwen (ondanks de vormverschillen erin) uit het feit dat vrouwen gelijkgeschakeld worden aan *natuur*, een begrip dat volgens haar in elke *cultuur* van een lagere orde is. Deze tekst demonstreert hoe een feministische mythe gecreëerd (niet geanalyseerd) wordt. Inmiddels is de discussie hierover verder gevoerd, hetgeen niet betekent dat dit probleem is opgelost. Zie de bijdrage van R. Raatgever elders in dit nummer; R. Reis, 'Vrouwen en wanorde: Hoe een symbolische associatie de universele devaluatie van vrouwen kan verklaren', in: *Antropologische verkenningen*, jrg. 9, nr. 2, 1990, pp. 1-15.

32. Dit doet bijv. wel Caroline Sheldon, 'Lesbians and film: some thoughts', in: R. Dyer (ed.), *Gays and films*. Londen (BFI) 1977, pp. 11-12: 'De tegenstrijdige stereotypen waarvan verondersteld wordt dat vrouwen deze vervullen (het kleine meisje, het seksobject, de moeder, de jonge-carrière-vrouw, de godin enz. *ad nauseam*), zijn waarschijnlijk de wortel voor een mogelijk nieuw bewustzijn van vrouwen.'

33. Seiter, a.w. (noot 9), p. 66, constateert dat het stereotype (van de 'goede moeder') *ideologisch* is, doordat er bepaalde kenmerken worden toegeschreven aan de vrouwelijke *natuur*, die feitelijk effect zijn van de seks specifieke *socialisatie*. Het *nut* van een stereotype wordt zo eens te meer teruggevoerd op een maatschappelijke praktijk en daarmee op de patriarchale cultuur die hiervan profiteert.

opgevat.³⁴ Binnen de cultuur, die bezaaid is met opposities, wordt het natuurlijke onderscheid tussen de geslachten gebruikt om *vele* opposities te distribueren, zodat er bijvoorbeeld (film)verhalen verteld kunnen worden.³⁵ Een ander cultureel effect is het bestaan van twee *seksen*. Noch de laatste, noch de filmische personages bestaan echter uit universele waarden; de waarden waaruit ze bestaan variëren zelf per cultuur.³⁶

Vanuit het gezichtspunt van vrouwenstudies filmgeschiedenis zijn dus niet alleen filmische Vrouwbeelden interessant voor onderzoek. Sterker nog, om filmische Vrouwbeelden te kunnen begrijpen, is het analyseren van mannelijke personages een absolute voorwaarde, juist omdat deze als *tegenhanger* van filmische Vrouwbeelden binnen de filmttekst worden geconstrueerd. Binnen het corpus van klassieke Hollywoodfilms blijkt bijvoorbeeld dat de verschillende genres de verhouding vrouwelijk/mannelijk ten opzichte van de verhouding natuur/cultuur verschillend presenteren.³⁷ In de *western* is de verhouding vrouwelijk/mannelijk als cultuur/natuur: de Man is overgeleverd aan het zwerven, de Vrouw staat voor het opbouwen van de sociale gemeenschap. In het *melodrama* gebeurt het omgekeerde: de Man vertegenwoordigt de Norm en de Beschaving en de Vrouw staat voor de Natuur: Zij is overgeleverd aan Emoties.³⁸

34. Dit betekent het tegendeel van wat bijv. gedaan wordt door Lily E. Clerkx, 'Vaders en dochters in sprookjes', in: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, jrg. 15, nr. 2, okt. 1988, p. 275. Hier worden personages (vader, dochter) in sprookjes opgevat als entiteiten die probleemloos vergeleken kunnen worden met 'vaders' en 'dochters' zoals deze uit historisch-sociologische onderzoek naar voren komen.

35. De stelling van Johnston, namelijk dat stereotypen van de Man in de film een ontwikkeling laten zien terwijl die van de Vrouw vrijwel ongewijzigd blijven, behoeft nader onderzoek. Vooralsnog delen we op dit punt de twijfel van R. Dyer, *Stars*. Londen (BFI) 1979, p. 104.

36. We twijfelen eraan of Hamons voorbeeld in *Versus* 1/1989, a.w., pp. 96-99, van de as 'geseksualiseerd/niet-geseksualiseerd' wel zo gelukkig gekozen is als algemeen geldend voorbeeld: juist het vaststellen van mannelijk, vrouwelijk, niet-mannelijk, niet-vrouwelijk enz. is, zoals blijkt uit de in dit nummer opgenomen analyses van (klassieke) Hollywoodfilms, niet mogelijk.

37. Zie: E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984; *Versus* 0/1982, *Het melodrama* en Douglas Sirk; Bernadette Klasen, 'Het voordeel van de twijfel. Fascinatie voor een twijfelend personage en een twijfelachtig happy-end. Een verhaalanalyse: Cary in ALL THAT HEAVEN ALLOWS', in: *Versus* 1/1989, pp. 41-58, en haar bijdrage elders in dit nummer.

38. Binnen de genres worden deze stereotypen altijd genuanceerd, zoals ook blijkt uit een aantal bijdragen in dit nummer. E. de Kuyper wijst hier eveneens op in 'Terug van weggeweest. "Returning to Manderley"', in: *Versus* 2/1985, p. 140: 'Het "vrouwelijke" zowel als het "mannelijke" zijn konstrukties, en

In het verleden is film al eerder verbonden met de structurele mythe-analyse. De studies van Will Wright (1975) en Yvette Biró (1982) zijn het bekendst.³⁹ Deze hebben echter weinig bijgedragen aan de specifieke vraagstelling die vrouwenstudies filmgeschiedenis met het thema *moverende mythen* aan de orde wil stellen. Wright is niet geïnteresseerd in de *western*-mythe als materiaal waarin zich het functioneren van het denken openbaart – zoals Lévi-Strauss voorstaat. Hij blijft vasthouden aan 'sociale types' en 'situaties' die een voorbeeld zouden kunnen zijn voor de toeschouwer in de maatschappelijke praktijk.⁴⁰ Biró, die in navolging van Barthes' *Mythologieën* de massamedia meer in het algemeen als modern verschijnsel bestudeert, biedt een interessant cultuur-historisch perspectief, waarin zij echter met name de *rituelen* die de cinema archiveert, bespreekt.⁴¹

Het werk van Claire Johnston, die expliciet aandacht besteedt aan

bijgevolg als "konstrukties" erg kwetsbaar, wankel en broos. Vandaar dat ze steeds zo nadrukkelijk opnieuw dienen bevestigd, geherformuleerd, gereconstrueerd ... en ook ondermijnd te worden, om ze des te sterker opnieuw te kunnen bevestigen. Het wankel ervan inzien geeft inderdaad een andere kijk op het starre begrip "mannelijkheid" of "vrouwelijkheid". De stevigheid en eenduidigheid zijn er enkel om de onzekerheid en onduidelijkheid te verbergen. Het eerste analyseren is zo boeiend, en kan niet zonder het andere voor ogen te houden. De dubbelzinnigheid van beelden en teksten die juist pretenderen het omgekeerde te zijn: ondubbelzinnig en vanzelfsprekend.'

39. Will Wright, *Sixguns and society. A structural study of the western*. Berkeley/Los Angeles/Londen (University of California Press) 1975; Yvette Biró, *Profane mythology. The savage mind of the cinema*. Bloomington (Indiana University Press) 1982. Zie voor de – heel impliciete – wijze waarop de mythologie heeft doorgewerkt in de Engelse filmtheorie: Sheila Johnston, 'Lévi-Strauss', in: Pam Cook (ed.), *The cinema book. A complete guide to understanding the movies*. New York (Pantheon Books) 1985, pp. 232-234.

40. Wright, a.w., p. 186: 'Als het verhaal een mythe is en de personages sociale types of principes representeren in een structuur van opposities, dan verschaft de narratieve structuur een model voor sociale actie door identificeerbare sociale types te presenteren en door te laten zien hoe deze op elkaar inwerken. De ontvangers van de mythe leren hoe ze moeten handelen door hun eigen situatie erin te herkennen en daarin te observeren hoe deze opgelost wordt.'

41. Biró, a.w., p. 85: 'Hier treffen we de ware originaliteit aan van de moderne cinema: uit de gebruiken van de moderne beschaving, uit de dagelijkse sociale en collectieve gebeurtenissen, heeft het rituelen laten ontstaan die teruggebracht zijn tot hun naakte essentie, tot die ceremonies die noodzakelijkerwijze onze levens regelen.' Cinema vat zij zo op als een rijke catalogus van gewone, banale en normale handelingen, gebaren en omgangsvormen: het alledaagse dat tot ritueel is geworden. De *big city* noemt zij daarbij als een van de interessantste thema's die steeds weerkeren in de cinema.

mythe en stereotype, heeft daarentegen wel degelijk bijgedragen aan het ontwikkelen van het thema *moverende mythen*.⁴² In mijn 'Nawoord. Claire Johnston over mythe en stereotype' breng ik opmerkingen uit een aantal teksten bij elkaar. Johnston gebruikt opvattingen van Lévi-Strauss en Barthes om de relatie tussen de Vrouw en de Man in het filmische paradigma, en hun maatschappelijke tegenhangers te onderwerpen. Zij stapt af van het idee dat de sociale werkelijkheid de determinerende instantie is, waarbinnen film enkel een eindeloze spiegeling van die werkelijkheid vormt. Zij vat de Vrouw op als een bundeling van tekens. Het stereotype is voor haar een cultureel fenomeen, dat door zijn regelmatige verschijning de aandacht vestigt op een bepaald maatschappelijk probleem (niet op vrouwen als maatschappelijke groep). De teksten die Johnston nagelaten heeft, kunnen opgevat worden als een pleidooi voor een cultuurhistorische benadering van film; een pleidooi dat wij van harte willen ondersteunen.

De bijdragen van *moverende mythen* kunnen een aanzet vormen om de contouren van vrouwenstudies filmgeschiedenis uit te werken. Daarbij moet eerst en vooral rekening gehouden worden met de eigen aard en logica van het filmische beeldmateriaal. Het erkennen van de sociale en culturele werking van symbolen – zoals dat bijvoorbeeld steeds meer gebeurt binnen vrouwengeschiedenis – impliceert kennis van de werking van cultuurprodukten, in dit geval film. Zo kan voorkomen worden dat iets aan het *sociale* functioneren van symbolen wordt toegeschreven, wat in feite behoort tot de interne culturele ordeningen van het (film)materiaal.⁴³ Dit lijkt ons de enige verantwoor-

42. Hoewel een recente tekst van Laura Mulvey, 'Changes: Thoughts on myth, narrative and historical experience', in: *History Workshop Journal. A Journal of socialist and feminist historians*, voorjaar 1987, pp. 3-19, een gelijkgestemde theoretische interesse in het thema 'film als mythe' doet vermoeden, blijkt het tegendeel het geval te zijn. Mulvey constateert dat binaire oppositiesparen (ze spreekt van een *vals* evenwicht tussen mannelijk en vrouwelijk) 'verandering' zoals die wordt bepleit door de feministische filmkritiek, onmogelijk maken. Vervolgens onderzoekt zij wat 'verandering' is, waarbij zij theorieën uit de narratologie, psychoanalyse, mythologie, de analyse van rituelen, geschiedenis-theorie enz., aan elkaar verbindt.

43. Zie bijv. N. Zemon Davis, 'Vrouwengeschiedenis in verandering. Het Europese voorbeeld' (1976), in: *Tweede jaarboek voor vrouwengeschiedenis*. Nijmegen (SUN) 1981, pp. 236-263, p. 248: '...een ander terrein waar de bestudering van de seksen kan aanzetten tot een nieuwe manier van denken: de sociale en kulturele functie van symbolen. Aangezien de tegenstelling vrouwelijk-mannelijk universeel is bij de menselijke soort, zijn seksuele symbolen en symbolies, op seks gebaseerd gedrag altijd gemakkelijk te gebruiken om uitspraken te doen over de aard en de ervaringswereld van de mens. De vraag is, wat ze betekenen.' Meer recent schrijft Gisela Bock in haar tekst 'Geschiedenis,

de manier om het complexe probleem van de sociale werking van mythen en stereotypen aan de orde te stellen en de theorievorming op dit punt voort te zetten.

Ook kan dit alles implicaties hebben voor de comperatieve cultuuranalyses. Waar de grenzen van een cultuur liggen, is vooralsnog niet duidelijk, zoals onder meer uit het werk van Lévi-Strauss blijkt.⁴⁴ Hoe ver de culturen van de Inuit en Hollywood bijvoorbeeld ook uit elkaar liggen, toch kennen beiden het optreden van 'een vreselijke vrouw uit de diepzee'. De Inuitmythologie vertelt over *Sedna* of *Nuliajuk*, die als jonge vrouw, op aarde, geen enkele verbintenis wenst met een man, en Hollywood toont *Captain Anne Providence*, die dit wel probeert, maar vervolgens (alleen) moet terugkeren naar haar thuis, de zee. Dit roept nieuwe vragen op ten aanzien van de grenzen van de cultuur. Vrouwenstudies filmgeschiedenis wil zo bijdragen aan de produktie van cultuurhistorische kennis die verder reikt dan het gespecialiseerde veld van film.

Maar tegelijk hopen wij een aanzet te bieden voor de filmgeschiedenis zelf.⁴⁵ De vraag naar 'de cultuurhistorische context' of 'de verhouding van de film tot de maatschappelijke werkelijkheid', kan zo opnieuw geformuleerd worden *binnen* de filmtheorie. Vanuit een my-

vrouwengeschiedenis, geschiedenis der seksen', in: F. van Besouw e.a. (red.), *Balans en perspectief. Visies op de geschiedwetenschap in Nederland*. Groningen (Wolters-Noordhoff) 1987, pp. 83-84: "'Sekse'" respectievelijk "de seksen" betekent noch een ding of een voorwerp, noch veel dingen of voorwerpen, maar een complex netwerk van relaties en processen: "denken in relaties" is nodig, om sekse – de analytische categorie zowel als de culturele realiteit, in het verleden zowel als in het heden – te doorgronden.'

44. Lévi-Strauss beschrijft o.a. in 'Mythos und Bedeutung I. Ein Gespräch mit Pierre Daix' (1971), in: *Mythos und Bedeutung*, a.w. (noot 1), pp. 140-161, hoe hij bij het reconstrueren van bepaalde indianen-mythen zowel Noord- als Zuidamerikaanse varianten heeft gebruikt.

45. Zoals Giuliana Bruno opmerkt in 'Towards a theorization of film history', in: *Iris*, vol. 2, nr. 2, 1984, p. 42, moet deze discipline zich feitelijk nog geheel ontwikkelen, daar binnen de filmtheorie de aandacht vooral is gericht op semiotiek en psychoanalyse. Het probleem van de filmgeschiedenis tot nu toe is – zoals ook lang het geval was bij kunst- en architectuurgeschiedenis – dat het een discipline is die geen organische banden heeft met de historische wetenschap, zodat de meest recente ontwikkelingen daarbinnen eraan voorbij zijn gegaan. Deze disciplines zijn voortgekomen uit het verzamelen van specifieke materiële produkten en bezitten deskundigheid op dit terrein (documenteren en classificeren), hetgeen binnen de historische wetenschappen (die zich primair richten op de diverse sociale verbanden tussen mensen) een secundaire activiteit is. Zie C. Bertels, in: Ruud Brouwer, Hans van Dijk en Wim Vierling, *Architectuurhistorisch onderzoek. Verslag van een symposium*. Amsterdam (Stichting Wonen) 1988, p. 47.



Greta Garbo in QUEEN CHRISTINA

thologische optiek kunnen op deze wijze niet alleen klassieke Hollywoodfilms in een ruimer perspectief worden bestudeerd, ook ten aanzien van problematische zaken – zoals de relatie tussen het filmische Vrouwbeeld en de maatschappelijke positie van vrouwen – kan deze invalshoek nieuwe impulsen geven.⁴⁶ En tenslotte zou in de toekomst de cultuur- en mentaliteitsgeschiedenis, zoals deze hedentendage gepraktiseerd wordt, kunnen aansluiten op kennis die voortkomt uit filmanalyses zoals ze in de hier opgenomen artikelen wordt voorgestaan.

Wanneer we dit nummer beschouwen als een eerbetoon aan Claire Johnston – omdat zij binnen de feministische filmtheorie als een van de weinigen getracht heeft zich los te maken uit de sfeer van de morele oordelen – dan geldt dit evenzeer voor Eric de Kuyper, want alle filmanalyses in dit nummer zijn geïnspireerd door zijn werk – met name op het gebied van de constructies van Vrouw en Man binnen de klassieke Hollywoodfilm. Ook hij wees op de mogelijkheid film als mythe te benaderen. 'De veralgemening tot populaire fictie tout court vindt haar fundering in het feit dat de "massakunst" funktioneert als een soort mythe, die zoals Lévi-Strauss haar omschrijft, er juist in bestaat in een gegeven maatschappij de onverklaarbare of onoverbrugbare waarde-konflikten of tegenstrijdigheden (waarvan "Man" en "Vrouw", "mannelijk" en "vrouwelijk" mooie exemplaren zijn) op te lossen (opnieuw in de dubbele betekenis ervan).'⁴⁷ De ruimte die door deze opvatting is ontstaan, maakt het mogelijk de verschillen tussen Greta Garbo in *QUEEN CHRISTINA* (1933) – trots, maar treurend om de dood van haar geliefde – en Jean Peters in *ANNE OF THE INDIES* (1954) – trots en fier, ondanks dat haar dood haar zal scheiden van haar geliefde – als transformaties van de moderne mythe van 'Vrouw en Man' te interpreteren.

46. Misschien zorgt het ook voor speelruimte bij het analyseren van bijvoorbeeld Duitse melodrama's uit de periode 1933-1945: deze films kunnen niet worden afgedaan als louter politiek verdachte produkten, noch zijn het gewoon Duitse varianten van het Amerikaanse genre. Hierop hopen we terug te komen in het themanummer over het Duitse melodrama, *Versus* 3/1990.

47. De Kuyper, 'Terug van weggeweest', a.w., p. 141. 'In de dubbele betekenis' duidt op: 'het onopgeloste van de oplossing'. Ook in de inleidingen op de narratologie in *Versus* 2/1984 wordt gewezen op het belang van de mytheanalyse die Lévi-Strauss voorstaat.