

Nawoord

Claire Johnston over mythe en stereotype

Claire Johnston heeft al in 1973, in haar artikel 'Women's cinema as counter cinema', benadrukt dat de stereotypen van de Vrouw die circuleren in de klassieke Hollywoodfilm en in het dagelijks leven niet opgevat moeten worden als te bestrijden realiteiten. Ze moeten als *mythen* worden bestudeerd om de werkzaamheid ervan te kunnen begrijpen. In deze tekst worden drie artikelen van Johnston herlezen vanuit de optiek van de mythologie.¹ Kennis vanuit de culturele antropologie – met name de opvatting van Claude Lévi-Strauss – kan hierbij behulpzaam zijn.²

Hieraan voorafgaand willen we echter enkele methodische opmerkingen plaatsen. De erkenning die het werk van Claire Johnston heeft gekregen – ze wordt met Laura Mulvey beschouwd als grondlegster van de feministische filmtheorie – betekent geenszins dat de grondslagen van haar werk ook geassimileerd zijn. Hier zijn verschillende verklaringen voor te geven.

Op de eerste plaats pleit Johnston in bijna elke tekst voor een feministische filmtheorie die respect toont voor de filmtheorie én voor de politieke stellingname van de vrouwenbeweging die een feministische film voorstaat.³ Concreet betekent dit dat Johnston niet alleen de vigerende filmtheorie in Frankrijk en Engeland kritiseert (omdat men de

1. Van deze Engelse feministische filmtheoretica (1948-1987) zullen met name de artikelen 'Women's cinema as counter-cinema', in: B. Nichols (ed.), *Movies and methods. An anthology* (1973). Berkeley/Londen (University of California Press) 1976, pp. 209-217, en 'Feminist politics and film history', in: *Screen*, 16 (1975), nr. 3, pp. 115-124, worden besproken, omdat zij daarin de relatie tussen stereotype en mythe in het algemeen aan de orde stelt. Johnston baseert zich vooral op Roland Barthes, *Mythologieën* (1957). Amsterdam (Arbeiderspers) 1975. Daarnaast speelt het werk van Claude Lévi-Strauss een rol via *Screen* en via Juliet Mitchell, 'Conclusion: The Holy Family and femininity', in: idem, *Psychoanalysis and feminism. Freud, Reich, Laing and women* (1974). New York (Vintage Books) 1975, pp. 357-416. Het derde artikel is 'Femininity and the masquerade: Anne of the Indies', in: *Edinburgh pamphlet on Jacques Tourneur*. Londen (BFI) 1975.

vragen over het sekseverschil niet in relatie brengt met die over het functioneren van het cinematografisch apparaat), maar ook de feministische filmtheorie in Engeland en de vs (omdat men niet voldoende rekening houdt met het feit dat film een specifieke betekenisgevende praktijk is, die losstaat van de maatschappelijke realiteit). Het door Johnston voorgestelde debat is echter niet gevoerd en in de praktijk hebben beide partijen elkaar gevonden in de psychoanalytische theorie.

Op de tweede plaats heeft bovengenoemd standpunt ervoor gezorgd dat het werk van Johnston moeilijk leesbaar is. Enerzijds gebruikt zij begrippen uit de feministische praktijk die nu – meer dan vijftien jaar later – achterhaald of genuanceerd zijn, bijvoorbeeld ‘sexist ideology’, ‘patriarchal culture’ of ‘phallocentrism’. Anderzijds neemt Johnston een aantal opvattingen over die circuleerden in *Screen* – waarvan zij van 1977 tot 1982 redactielid was.⁴ Johnston selecteert uit de door haar aangehaalde theorieën steeds die aspecten die de vragen van het feminisme vreemd maken. Door begrippen als *ideologie*, *verwantschapsverhoudingen* en het *onbewuste* in te zetten kunnen vragen uit de vrouwenbeweging omgezet worden in andere vragen. Deze twee componenten lijken op het eerste gezicht strijdig met elkaar. Toch maakt juist deze herformulering het mogelijk om de algemene kwestie van *het sekseverschil* te relateren aan een fenomeen als film, dat een eigen materialiteit en werkzaamheid bezit. Doordat in haar betoog kennis vanuit verschillende disciplines vaak met een enkel begrip wordt geïntroduceerd, blijft deze te impliciet. Hierdoor is de didactische kwaliteit en helderheid van haar teksten niet optimaal. Een nieuwe lectuur staat dan ook voor het probleem van een teveel en een tekort! Enerzijds moet veel gedateerde terminologie worden verwijderd, anderzijds moet er steeds tussen de regels door worden gelezen. Dit zal leiden tot aanscherping van sommige conclusies van Johnston, terwijl andere onjuist zullen blijken.

Het herlezen van Johnstons oeuvre is een soort archeologie, waarbij

2. Het betreft hier geen uitputtende lezing: een aantal mythe-analyses zijn geselecteerd. Zo wordt het vierdelige werk over de mythologie van Lévi-Strauss buiten beschouwing gelaten.

3. ‘Feminist politics’, p. 122: ‘Door het probleem van de lectuur en de tekstconstructie in relatie tot de “klassieke Hollywoodcinema” op de voorgrond te plaatsen, wordt ervan uitgegaan dat slechts d.m.v. een analyse van de tekstconstructie van de representatie en van het proces van betekenisgeving in de filmttekst een mogelijke basis gelegd kan worden voor een serieuze revolutionaire feministische cinema.’

4. Naast de reeds genoemde invloed van Barthes en Lévi-Strauss passeren ook Brecht, Shklovsky, Marx, Lenin, Althusser, Balibar, Panofsky, Foucault, Lacan, Freud, Kristeva en Derrida de revue.

we de auteur, uitgaande van haar niet mis te verstane uitgangspunten, het voordeel van de twijfel geven.⁵ De herlezing van haar oeuvre, opgevat als een inventarisatie van mogelijk vruchtbare benaderingen voor filmanalyse vanuit vrouwenstudies, moet stukje bij beetje uitgevoerd worden: wij zullen haar teksten hier vanuit de mythologie benaderen.

Mythe en de maatschappelijke werkelijkheid

Volgens Johnston moeten we de stereotype vrouwbeelden niet beschouwen als weerspiegeling van een realiteit (de ondergeschikte positie van vrouwen), maar moet de realiteit van de werkzaamheid van mythen geaccepteerd worden. Zij keert zich hiermee tegen een (feministische) filmtheorie die – hoe genuanceerd ook – de wereld van de film beschouwt als een spiegel van de maatschappelijke werkelijkheid. Zo kritiseert zij *Popcorn Venus* van Marjorie Rosen, omdat film door Rosen opgevat wordt als medium dat mede de leugen van de inferioriteit van vrouwen verspreidt.⁶

Film is echter een maatschappelijk produkt dat intra- en intertekstuele relaties met andere films, maar ook met ander beeldmateriaal en literatuur onderhoudt. Om film in de maatschappij te kunnen plaatsen, moet een interne analyse ervan de prioriteit hebben. Onderzoek naar de extra-tekstuele bepalingen is prematuur: 'Hoe moet men trouwens een dergelijke uitwendige bepaling herkennen wanneer men niet in de eerste plaats heeft onderzocht hoe elementen binnen de filmtekst zelf werkzaam zijn?'⁷ Film wordt door Johnston opgevat als een betekenis-

5. Zie mijn tekst: 'Claire Johnston: het begin van een feministische filmtheorie?', in: *Versus*, 2/1986, pp. 119-122.

6. 'Feminist politics', p. 116. Marjori Rosen, *Popcorn Venus. Women, movies and the American dream*. New York (McCann & Geoghegan) 1973. Deze studie bestaat uit een chronologische opsomming van anekdotes over stereotype vrouwbeelden in film vanaf 1900, waarvan de onwaarachtigheid 'bewezen' wordt door deze te relateren aan statistische feiten over bijv. de positie van de vrouw op de arbeidsmarkt en binnen de prostitutie. Dat Johnstons kritiek nog niet verouderd is blijkt bijv. uit een meer recente 'oplossing' van Patricia Mellencamp: 'Situation-comedy, feminisme en Freud. Vertogen van Gracie en Lucy', in *Versus* 3/1987, pp. 77-96. Zie mijn commentaar hierop in: 'Door het feminisme belaagd? Nawoord bij Mellencamps "Situation-comedy, feminisme en Freud"', in hetzelfde nummer, pp. 97-103.

7. 'Feminist politics', p. 123. In recentere teksten nuanceert Johnston deze stellingname – die op dat moment bedoeld is om een te directe feministische benadering van film te corrigeren – omdat zij het gevaar inziet van een (apolitieke) filmanalyse, zoals deze door sommige *Screen*-redacteurs worden

gevende (ideologische) praktijk, die ontstaan is op een bijzonder moment in de geschiedenis en die als historisch verschijnsel onderzocht moet worden.⁸

Mythe als sociale communicatie

Johnston stelt de vraag hoe mythe (en ideologie) in film werkt. Om deze vraag te beantwoorden, zullen onder meer de narrativiteit en de produktie van de 'waarschijnlijkheid' in de verschillende filmgenres onderzocht moeten worden. Film moet niet als *neutrale drager* van mythen worden beschouwd, maar als deel van de westerse mythe*produktie*.

We gaan deel uitmaken van de cultuur door ons de taal toe te eigenen en ons aan de regels van de taal te onderwerpen. Maar er zijn meer vormen van communicatie waarvan we de spelregels moeten volgen: 'Het werk van Lévi-Strauss is daarom in deze context belangrijk. Hij toont aan hoe in elke samenleving de sociale communicatie fundamenteel op drie verschillende niveaus werkzaam is: verbale communicatie (een snelle vorm van communicatie), mythe als een communicatiesysteem (een langzamere vorm) en het verwantschapssysteem dat communiceert door middel van vrouwenruil (een verdraagde vorm).'⁹ De werking van deze vormen van sociale communicatie is onbewust.

Het gaat Johnston om onbewuste systemen, die niet enkel orde schenken aan de cultuur, maar ook film – als cultureel produkt – een eigen logica geven. Dit moet in de tekstuele analyse centraal gesteld worden. Vanuit deze optiek moet film opgevat worden als een collectief produkt van de cultuur: 'In het algemeen kunnen de mythen die de cinema beheersen niet onderscheiden worden van de mythen die in andere culturele produkten werkzaam zijn: zij houden alle verband met een algemeen waardensysteem dat alle culturele systemen in een gegeven samenleving informeert.'¹⁰

Dit standpunt heeft als consequentie dat twee handelingen – het maken en het lezen van filmisch materiaal – door Johnston opgevat worden als evenwaardige onderdelen van het proces van mythevorming: 'De traditionele scheiding tussen arbeid en vrije tijd in de kapitalistische maatschappij, met de toeschouwer als passieve consument van de film, verlaten we dus. Niet alleen de auteur produceert de filmttekst,

uitgevoerd. Zie: 'The subject of feminist filmtheory/practice', in: *Screen*, 21 (1980), nr. 2, pp. 27-34.

8. 'Feminist politics', p. 120.

9. Idem, p. 123.

10. 'Women's cinema', p. 134.

ook de toeschouwer draagt hieraan bij. Ontdaan van de dominante mythen over de doorzichtigheid en zelf-expressie van film, kan de filmttekst opgevat worden als een essentieel object waarin betekenissen worden geproduceerd, die op zichzelf bestudeerd kunnen worden en waarbij de betekenissen niet alleen door de auteur, maar door de regisseur en de toeschouwer samen gemaakt worden.’¹¹

Mythe als het natuurlijk maken van historische gebeurtenissen

Johnston baseert zich wat betreft het functioneren van *film* als mythe vooral op de bundel *Mythologieën* van Roland Barthes. Laatstgenoemde definieert de mythe als een semiologisch systeem van de tweede graad.¹² Volgens Barthes verandert de mythe historische kennis in natuurlijke en vanzelfsprekende feiten: ‘Wat de wereld aan de mythe levert, is een historische werkelijkheid die, hoever men daarvoor ook moet teruggaan, gekenmerkt wordt door de wijze waarop de mensen haar voortgebracht of gebruikt hebben; wat de mythe daarvoor teruggeeft is een *natuurlijk* beeld van die werkelijkheid.’¹³ Mythologie – de wetenschappelijke analyse van de mythe – noemt hij een onderdeel van de semiotiek, maar kan ook staan voor een ‘historische wetenschap van de ideologie’. Hierin wordt niet alleen de vorm van de mythe bestudeerd zoals in het eerste geval, maar ook het arrangement van haar waarden. Barthes verbindt zo *ideologie* met *mythologie* en Johnston volgt hem hierin: ‘Op deze manier wordt de nieuwe connotatie ten onrechte aangezien voor de natuurlijke, voor de hand liggende en vanzelfsprekende denotatie: hierdoor wordt het de betekenaar van de ideologie van de samenleving waarin het gebruikt wordt.’¹⁴

Mythevorming beperkt zich volgens Barthes niet tot talige uitspraken: ook audio-visuele verschijnselen komen hiervoor in aanmerking. Film kan volgens hem als mythische spraak worden opgevat, hoewel in dat geval andere codes een rol spelen. Voor een mythe-analyse zijn de

11. ‘Feminist politics’, p. 123.

12. De mythe maakt van het teken – dat bestaat uit een betekenaar en een betekenis – een betekenaar waaraan een nieuwe betekenis (het *concept*) wordt toegevoegd, zodat een nieuw teken ontstaat. De mythe is dus een metataal, die gebaseerd is op het – wat betreft betekenis – leegmaken van het eerste semiologisch systeem, waarvan de betekenis evenwel direct weer opgeroepen kan worden. De mythe verbergt dus niets, maar spreekt direct op verschillende niveaus aan: via de eerste betekenis en via de metabetekenis.

13. Barthes, *Mythologieën*, a.w., p. 288.

14. ‘Women’s cinema’, pp. 134-135.

herhaling en de variaties die in het materiaal optreden belangrijk. Door een mythe-analyse zou verklaard kunnen worden wat de boodschap is die steeds maar weer verteld moet worden – zoals het geval is bij de verschillende film-genres.

De Vrouw als teken en als stereotype

Consequent neemt Johnston de opvattingen van Barthes over in haar herformulering van de feministische filmkritiek: 'Het ligt in de aard van de mythe om het teken (het beeld van de Vrouw / de functie van de Vrouw in het verhaal) van betekenis te ontdoen en er een nieuwe voor in de plaats te zetten, die zich vervolgens als de natuurlijke betekenis opwerpt.'¹⁵ De Vrouwen in de film moeten worden gezien als mythische feiten; historische waarden die omgezet zijn in universele waarden. Vanuit deze optiek zou misschien ontdekt kunnen worden wat er toch zo nadrukkelijk verteld moest worden over vrouwen op een bijzonder moment in de geschiedenis – de periode van de klassieke Hollywoodfilm.

Het stereotype bestaat volgens Johnston uit een 'herhaalbare bundeling van tekens (...) inclusief het imago van de actrice zelf, dat in de eerste plaats de "ster" als concept tot stand brengt. Het is dus de "ster" als stereotype die "verder reikt" dan de actrice. Het begrip van de ster zelf maakt deel uit van de stereotypering van Hollywood: terwijl de actrice als lichaam aanwezig is, ontbreekt zij als persoon.'¹⁶ Het stereotype bezit dus een iconografie die opgevat moet worden als een soort cultureel steno. De stereotiepe vrouwbeelden bestaan uit een bundeling van natuurlijk geworden waarden. Het icoon, 'een bijzonder soort teken of cluster van tekens gebaseerd op bepaalde conventies van de Hollywoodgenres', zou volgens Johnston mede verantwoordelijk zijn voor de hierin optredende stereotypering en het verdwijnen van de historisch specifieke betekenis.¹⁷

15. Idem, p. 135.

16. 'Feminist politics', p. 118.

17. 'Women's cinema', p. 134. Johnston koppelt aan deze opmerking echter een conclusie die m.i. discutabel is. Dit wordt veroorzaakt door het niet radicaal genoeg doordenken van de historische plaats van het feminisme zelf binnen de westerse cultuur. Johnston bevestigt namelijk toch het te algemene idee dat vrouwen (ook in de film) een ondergeschikte positie innemen: '(...) maar het gegeven dat in de geschiedenis van de cinema een veel grotere differentiatie bestaat in de rollen van mannen dan van vrouwen, heeft te maken met de seksistische ideologie en de fundamentele tegenstelling die de Man binnen de

Filmische vrouwbeelden kunnen dus geanalyseerd worden vanuit de semiotiek, maar ook vanuit het historisch gebruik ervan. Daarbij wordt, naast de formele constructie, de exacte bundeling (namelijk bepaalde waarden wel en andere niet) onderzocht conform de dubbele betekenis die Barthes aan de mythologie toekent. De natuurlijkheid van deze filmische vrouwbeelden is volgens Johnston het resultaat van de waarschijnlijkheidscodes van de verschillende Hollywoodgenres: 'Wanneer we het beeld van de Vrouw zien als teken binnen de seksistische ideologie, ontdekken we dat de afbeelding van de Vrouw louter onderworpen is aan de wet van de waarschijnlijkheid, een wet waarmee de regisseurs werkten of waar ze tegenin gingen.'¹⁸

Johnston vermoedt dat zo het sekseverschil natuurlijk en dus onzichtbaar gemaakt wordt in de westerse cultuur. Het mechanisme dat hierin werkzaam is, lijkt op hetgeen Barthes in de burgerlijke maatschappij ziet functioneren.¹⁹ In die samenleving is het gladstrijken van de bestaande heterogeniteit, het ontkennen van contradicties doorslaggevend: 'Dit mechanisme van loochening van het sekseverschil bevindt zich in het hart van de heersende verklaringswijzen in onze cultuur, het is het kennissysteem door middel waarvan wij leven.'²⁰ Hoe juist of onjuist deze uitspraak is, hebben we elders in dit nummer besproken.²¹

geschiedenis plaatst en de Vrouw beschouwt als a-historisch en eeuwig. In de verdere ontwikkeling van de cinema werd de stereotypering van de Man in toenemende mate geïnterpreteerd als het ondermijnen van het streven naar een "karakter". In het geval van de Vrouw was dit niet zo: de heersende ideologie presenteerde haar als eeuwig en onveranderlijk, uitgezonderd de wijzigingen die zich voordeden op het punt van mode enzovoort.'

18. Ook hier is de conclusie die Johnston trekt te direct en deze komt overeen met hetgeen ze juist wil bestrijden. 'Women's cinema', p. 136: 'Juist de wet van waarschijnlijkheid (...) in de cinema is verantwoordelijk voor de onderdrukking van het beeld van de vrouw als Vrouw en de verheerlijking van haar afwezigheid.'

19. Idem, p. 135; Johnston verwijst in 'Femininity and the masquerade', a.w., p. 36, naar R. Barthes, *Le plaisir du texte*. Parijs (Seuil) 1973; Ned. vert. *Het plezier van de tekst*. Nijmegen (SUN) 1986.

20. 'Femininity and the masquerade', a.w., pp. 36-37

21. Zie Heidi de Mare, 'ANNE OF THE INDIES. Een radicale herlezing van de analyse van Claire Johnston vanuit de mythologie', elders in dit nummer.