

Scènes uit een huwelijk

Psychoanalyse en Film

Redactie

Sjef Houppermans , Marc de Kessel & Peter Verstraten



Dutch University Press

kelders komen kruipen niet zozeer een aankomende melaatsheid aan (hoewel: weten wij veel?) als wel een schurftige aandoening van de cultuur. Ten slotte keert Lang terug naar zijn oude trouwe Mabuse. In zijn allerlaatste film, *Die Tausend Augen des Doktor Mabuse*, uit 1960, herneemt en intensificeert hij de zekere thematiek van de misdaad die overwint of van de misdadige overheersing. Het hoofdkwartier van de misdadiger komt daarbij vol te hangen met camera's – een voorspellende visie die ons eraan doet denken (en daaraan kan niet genoeg herinnerd worden) dat het oog van de despoot ons voortaan van alle kanten in de gaten houdt. Ook duiden de camera's erop dat van alle kanten bekeken worden een kenteken van het despotisme is. Een van de scherpste geesten die de film gekend heeft kon ons wellicht geen beter testament nalaten, het testament van de film-mens die Fritz Lang heet.

(vertaling Sjef Houppermans uit Roger Dadoun, *Cinéma, psychoanalyse et politique*, Paris, Éditions Séguier, pagina's 23-35 en 310-316)

¹ Zie Sigmund Freud-Karl Abraham, *Correspondance, 1907-1926*, Gallimard, 1969, brief van 7.6.25.

² Dit artikel verscheen in 1946 in *Psychoanalytic Quarterly*, volume XV.

Tussen droom en divan. Het 'blikkenspel' in film

Anneke Smelik

Wat mij in de jaren tachtig aantrok tot de filmwetenschap – toen een geheel nieuw vakgebied dat nog onder de kopstudie theaterwetenschap viel – was het engagement met boeiende en vaak politiek geïnspireerde denkkaders, zoals marxisme, psychoanalyse en semiotiek. Zo las ik met rode oortjes Marx en Freud, Adorno en Enzensberger, de Saussure, Lévi-Strauss en Lacan. Na mijn wat saaie studie Engels was deze combinatie van Frankfurter Schule en structuralisme een openbaring. Binnen de toch wat conservatieve geesteswetenschappen was het in Nederland niet *bon ton* om je met zulke verdachte, want 'onwetenschappelijke', theorievorming bezig te houden, maar het academische vakgebied van de filmkunde was jong en dynamisch en zat niet gevangen in een traditie van hermeneutiek en andere gefossiliseerde vormen van exegese. Niet alleen kon ik mijn geliefde object, film, bestuderen, maar bovendien kwam ik in aanraking met voor mij nieuwe intellectuele ideeën, zoals Freuds gedachte in *Das Unbehagen in der Kultur* dat cultuur een eeuwige strijd is tussen Eros en Thanatos en twee offers vraagt: een verdringing van de seksuele driften en van de agressie. Dat was nog eens wat anders dan een analyse van het metrum in Shakespeares sonnetten of van camerastandpunten in de western.

De filmwetenschap kwam pas in de jaren zestig op als academische discipline, eerst aan de Amerikaanse en Britse universiteiten, later ook elders in Europa.¹ Dit betekende dat filmkunde alsook de aanverwante televisiewetenschap sterk bepaald werden door de politiek van die roerige jaren zestig. Marxisme, psychoanalyse en semiotiek werden juichend binnengehaald als theoretische kaders om de burgerlijke ideologie van film en televisie bloot te leggen. Datzelfde elan vond plaats in de film zelf. De politieke cinema van de *nouvelle vague* begon dan wel in Frankrijk met filmmakers als Jean-Luc Godard en François Truffaut, maar vond al snel aansluiting in Italië met films van onder andere Federico Fellini en Lina Wertmüller, en in Duitsland met bijvoorbeeld Ulrike Ottinger en Rainer Werner Fassbinder. Deze avant-garde stroming spreidde zich over de hele wereld uit: naar Oost-Europa (het humoristische *Madelieffes* van Vera Chytilová), tot in Latijns-Amerika (de 'cinema novo' in Brazilië), Azië (Nagisa Oshimo in Japan) en Afrika met het lichtvoetige *Touki Bouki* van Djibril Diop Mambety. Vrijheid sloeg de trom. Alles wat onderdrukt was moest bevrijd worden: arbeiders, vrouwen, zwarten, koloniën, de kunst, en natuurlijk de seksualiteit. Overal ter wereld ontstonden filmhuizen om buiten de gangbare distributiekanaalen de dominantie van Hollywood het hoofd te bieden en de experimentele films een plek te geven. Ik herinner me nog hoe ik oncomfortabel op harde bankjes in piepkleine zaaltjes de golf aan opwindende films bekeek op een klein scherm met een vaak slechte projectie en geluidsinstallatie. Je moest wat voor de revolutie over hebben!

Deze historische combinatie van een nieuw vakgebied binnen de universiteit en een politieke en esthetische vernieuwing binnen de film schiep de behoefte aan een ander soort theorievorming dan binnen de wat stoffige letteren gebruikelijk was. Zoals gezegd werd de innovatie gevonden in twee grote Europese intellectuele tradities: het samenspel tussen marxisme en psychoanalyse zoals dat eerst in Duitsland is ontstaan in de Frankfurter Schule. Dit gedachtegoed werd daarna verder ontwikkeld samen met de semiotiek en antropologie binnen het Franse structuralisme tot het op zijn beurt werd gedeconstrueerd binnen het poststructuralisme.²

Ik heb kort de geschiedenis geschetst waarmee de psychoanalyse de filmwetenschap binnenkwam om de politieke context duidelijk te maken: de psychoanalyse was, net als het marxisme, voor de filmwetenschap in hoge mate een

bevrijdingstheorie. Als het al niet lukte om de psychoanalyse in te zetten voor de bevrijding van seksualiteit, dan vormde het op z'n minst een theoretisch kader om te begrijpen waarom een film, een verhaal of een individu in een 'burgerlijke' (lees: onderdrukte) seksualiteit gevangen bleef zitten. Daarbij kwam dat de psychoanalyse zelden op zichzelf werd bestudeerd, maar vrijwel altijd in samenhang met andere theorieën.

Voor de combinatie van psychoanalyse, marxisme en semiotiek vormde een welhaast heilige drie-eenheid. Het nauwe verbond tussen semiotiek en psychoanalyse was geïnspireerd door Freuds *Die Traumdeutung* (1900) waarin dezelfde principes van verschuiving en verdichting werkzaam zijn als de Saussure aantroef in het taalsysteem. Het marxisme gaf de politieke impuls die vooral een ideologiekritiek mogelijk maakte van macht en onderdrukking. Dit theoretische kader is vanaf de jaren zeventig tot recentelijk dominant geweest binnen de filmwetenschap. Het was sterk geworteld in een Europese traditie, met namen als Christian Metz, Jean-Louis Comolli, Laura Mulvey, Stephen Heath, en in Nederland en België Jan-Marie Peters. In dit artikel wil ik die traditie uitdiepen aan de hand van enerzijds concrete films en anderzijds het theoretische concept van de blik en het Oedipuscomplex.

Het oog, de schaar en het mes

De Europese cinema biedt voorbeelden te over van een verregaande invloed van de psychoanalyse op de vormgeving en structuur van de film zelf. Het surrealisme van de jaren twintig en dertig was rechtstreeks door Freuds gedachtegoed beïnvloed en probeerde om met een losse stroom van associaties de verdichtingen en verschuivingen van de droom in beeld brengen. Het ging meestal om korte filmpjes van vijf tot twintig minuten die het onbewuste verbeelden in experimentele scènes zonder een dwingende verhaalstructuur. Luis Buñuel en Salvador Dalí stelden de rol van de katholieke kerk in de onderdrukking van seksualiteit aan de kaak, zoals in hun twee beroemde surrealistische films, *Un chien andalou* (1928) en *L'âge d'or* (1930). Ook de wreedheid werd niet geschuwd, om de gewelddadige beelden van het onbewuste ruimte te geven. Zo opent *Un chien andalou* met de beruchte scène waarin een man (Buñuel zelf) met een scheermes het oog van een vrouw doorsnijdt. De close-up van dit oedipale motief doet elke kijker nog steeds griezelen.

De Russische kunstenaar Maya Deren maakte, in Amerika, surrealistische films die de onlogische associaties van de droom volgen, zoals *Mesher of the afternoon* (1942). Dit werd ook wel de 'trancefilm' genoemd vanwege de dromerige sfeer. In *At Land* (1941) spoelt een vrouw (gespeeld door Maya Deren zelf) aan op het strand. Vanuit de duinen klimt zij op een lange tafel waar mensen in formele kleding dineren. Terwijl haar benen nog op het strand bungelen, ligt haar hoofd al op de dinertafel. Deze surrealistische doorbreking van tijd en ruimte is typisch voor de avant-garde, terwijl de klassieke Hollywoodfilm juist gekenmerkt wordt door continuïteit: daar mag de kijker nooit in verwarring raken over waar hij of zij zich in de tijd of ruimte bevindt.³

Het surrealisme heeft op zijn beurt films in de jaren zestig en zeventig geïnspireerd, zoals die van Federico Fellini met zijn scènes vol dromen, herinneringen of hallucinaties. De scènes kenmerken zich door associatieve momenten die worden verbeeld door metaforen en metonymieën die dicht tegen de 'structuur' van het onbewuste aanliggen. Wel zijn de films meer op personages gericht dan de surrealistische filmpjes. Vaak betreft het personages in crisis, zoals de mannelijke hoofdrol in Fellini's *La dolce vita* (1960) en *Otto e mezzo* (1963), beiden gespeeld door Marcello Mastroianni. Pier Paolo Pasolini maakte experimentele films over mythen uit de klassieke oudheid, zoals *Medea* (met Maria Callas in de hoofdrol) en *Oedipus Rex*. Deze magistrale en verstilte films plaatst Pasolini in een mythische context door ze te filmen in een Afrikaanse woestijn, en met de meest

simpele kostuums zonder enige historische duiding (Oedipus draagt een hoofddeksel dat nog het meest op een omgekeerd vergiet lijkt). Pasolini blijft trouw aan een freudiaanse interpretatie door de emoties rauw in beeld te brengen; de schreeuw van Oedipus als hij zijn ogen uitsteekt blijft lang naklinken.

Amerikaanse films verschillen sterk van de Europese in hun benadering van de psychoanalyse. Terwijl de Europese films freudiaanse motieven gebruiken en het associatieve en onlogische karakter van het onbewuste in een experimentele vorm proberen te verbeelden, gaat het in de Amerikaanse films vaak om het letterlijk in beeld brengen van de psychoanalytische praktijk binnen een traditioneel verhaal. Zo behoren scènes op de divan bij de psychoanalyticus tot het Hollywood-filmverhaal en tot de oplossing van geheimen en neuroses. In de jaren veertig was er zelfs de 'divanfilm' een subgenre van melodrama's waar ongelukkige vrouwen in analyse waren.⁴

Alfred Hitchcock is één van de bekendste regisseurs die met de ideeën van Freud heeft gewerkt als basis voor de plot van zijn films. Zo lijdt de man met hoogtevrees in *Vertigo* (1958) aan bindingsangst voor vrouwen; de moordende psychopaat in *Psycho* (1960) heeft een ziekelijke moederbinding door het sadisme van zijn dominante moeder; en de kleptomane vrouw in *Marnie* (1964) is slachtoffer van een onverschillige moeder die zich in haar bijzijn prostitueerde. In bijna elke film brengt Hitchcock wel het thrillerelement samen met een psychoanalytische verklaring om het mysterie van de personages op te lossen. Het is opvallend dat de Hollywoodfilm de psychoanalyse altijd als element van het verhaal integreert. In een Europese surrealistische film is het verhaal zelf onlogisch. Maar als Hitchcock zich in *Spellbound* (1945) van een surrealistische vormgeving bedient – met het doorknippen van ogen op een gordijn met een gigantische schaar – is het onconventionele decor ingebed in de vertelling van een droom.

De psychoanalyse is blijkbaar zo bekend in de Amerikaanse maatschappij dat menige hedendaagse Hollywoodfilm grossiert in grappen en grollen. De animatiefilm *Antz* (Eric Darnell en Tim Johnson, 1998) opent met een lange camerabeweging door een gigantische mierenhoop. Intussen horen we de stem van Woody Allen die klaagt over de relatie tot zijn ouders en zich afvraagt wat de zin van het leven is. De camera zoomt in en we zien een mier, M., op een divan liggen terwijl een andere mier achter zijn bureau aantekeningen maakt. M. gaat rechtop zitten en roept uit: 'Hoe kan ik nu geen identiteitscrisis hebben als eenvoudige werkmier met meer dan een miljoen broers en zussen?' De grap werkt niet alleen omdat hij zo absurd is, maar ook omdat we Woody Allen kennen als iemand die al zijn hele leven in psychoanalyse is en daar regelmatig grappen over maakt in zijn eigen films.

In de komedie *Analyze That!* (Harold Ramis, 2002) zit een Italiaanse maffiabaas (Robert de Niro) in analyse omdat hij last heeft van ongewenste emoties bij het uitoefenen van zijn 'vak'; hij moet huilen als hij iemand vermoordt (de televisieserie *The Sopranos* heeft dit thema overgenomen). Als de psychoanalyticus (Billy Crystal) op een gegeven moment het Oedipuscomplex uitlegt, is de maffiabaas geheel verontwaardigd over zoveel vunzigheid. De analyticus vertelt bedremmeld dat het een concept is uit de klassieke oudheid, waarop de maffiabaas triomfantelijk uitroept dat hij wel wist dat de Grieken zulke gore dingen uithalen als met je moeder slapen. Hoewel zijn verontwaardiging op zich al grappig is, krijgt de grap extra lading door de etnische rivaliteit die traditioneel tussen Griekse en Italiaanse migranten in Amerika heerst. In Hollywood speelt ook het historische verband tussen joden en psychoanalyse een rol; psychoanalytici worden vaak als joods neergezet. Zo lijkt de oude psychoanalyticus in *Spellbound* sprekend op Freud en spreekt hij met een zwaar Duits accent. Woody Allen en Billy Crystal spelen bewust met hun joodse identiteit in hun films.

Na deze korte verkenning van de manier waarop psychoanalyse in concrete films aan bod komt, of invloed heeft gehad op de vormgeving van de film, ga ik nu in op de theoretische invloed van de psychoanalyse binnen de filmwetenschap. Daarbij valt op dat de psychoanalytische filmtheorie zich wonderlijk genoeg niet of nauwelijks op de meer experimentele Europese film heeft gericht, maar juist eerder op de conventionele Amerikaanse filmpraktijk.

Kijken en bekeken worden 1: de voyeuristische blik

De filmwetenschap heeft geprobeerd om met behulp van de psychoanalyse de fascinatie van film te duiden. De zuigende werking van film – in de bioscoopzaal ben je een en al oog en oor – wordt met behulp van de psychoanalyse door een filmtheoreticus als Christian Metz uitgelegd als een primaire identificatie met camera en projectie. Daarbovenop wordt de fascinatie voor film in verband gebracht met seksualiteit. Volgens Freud begint erotiek met kijken; de *scopofilie*. Uit de verlangende blik volgt de aanraking en uiteindelijk de seksuele handelingen. Filmtheoretici waren er snel bij om te stellen dat het medium van film in feite gebaseerd is op de scopofilie: in het donker van de bioscoop is de toeschouwer een voyeur die ongelimiteerd naar het witte doek kan kijken. Filmkijken heeft dus altijd iets erotisch, in tegenstelling tot theater waar het voyeurisme doorbroken wordt omdat de acteurs terug kunnen kijken. Ook de televisie en de computer kennen niet diezelfde voyeuristische omstandigheden als de film, omdat in de huiskamer lichten aan staan, mensen er doorheen praten, het scherm veel kleiner is, en er allerlei vormen van afleiding zijn.

Film staat in onze cultuur vaak gelijk aan seks en geweld, ook al is die rol inmiddels deels overgenomen door televisie en internet. Censuur heeft in alle landen een rol gespeeld; in Hollywood was er zelfs een formele censuur vanaf 1933 tot midden jaren zestig. Die censuur (de zogeheten Hays code) bepaalde onder andere hoe lang een kus mocht duren (niet langer dan drie seconden, en als het stel op bed zat, moest de vrouw een voet op de vloer houden); dat seks buiten het huwelijk afgestraft moest worden; en verbod interracial relaties. Kortom, film en seks hebben met elkaar te maken en filmwetenschappers moesten zich dan ook buigen over dit thema. Daarvoor konden ze terecht bij de psychoanalyse.

Het is de verdienste geweest van Laura Mulvey om te stellen dat de actieve en passieve kant van scopofilie, de kijkdrift, verdeeld is over de seksen. John Berger had in zijn bekende boek en BBC-serie *Ways of Seeing* al gesteld dat in de westerse cultuur, van schilderkunst tot reclame, 'mannen handelen en vrouwen verschijnen', oftewel: mannen kijken en vrouwen worden bekeken. In de klassieke Hollywoodfilm (maar het principe blijkt ook van kracht in de Europese film) werkt dit volgens Mulvey als volgt. Het mannelijke personage bekijkt een vrouw, waarbij de camera filmt wat de man ziet (een zogeheten 'point of view shot'). De toeschouwer in de zaal kijkt via de ogen van het mannelijke personage naar de vrouw. Daarbij wordt het vrouwelijke lichaam door montage en decoupage 'opgesneden' in fragmenten: een stuk been, een borst, de bil of het gezicht. Het vrouwelijke lichaam wordt zo gefragmenteerd in beeld gebracht.

Doordat de camera 'meekijkt' met het mannelijke personage, wordt de toeschouwer uitgenodigd dan wel gedwongen een mannelijke positie in te nemen. Kortom, het mannelijke personage kan actief kijken. In Mulvey's analyse is het belangrijk dat de filmische middelen, zoals de cameravoering, de beelduitsnede, montage en de muziek, het vrouwelijke lichaam objectiveren en zo tot een passief schouwspel maken om te bekijken: 'to-be-looked-at-ness'.

Mulvey trekt haar analyse verder door met de notie van het castratiecomplex. De voyeuristische blik op het vrouwelijke lichaam is verontrustend voor de man omdat het anders is, in Freuds woorden 'gecastriseerd'. Misschien kunnen wij iets neutraler stellen dat in een door mannen gedomineerde samenleving vrouwen het teken zijn voor het sekseverschil. In de meeste culturen is het zo dat de vrouw-als-ander, namelijk als anders dan de man, betekenis geeft aan het sekseverschil.⁵ Die andersheid roept op een onbewust niveau castratieangst op bij mannen. In de cultuur, in dit geval in de films, moet die angst bezworen worden. Dat gebeurt volgens Mulvey op twee manieren. Ten eerste door sadisme: het vrouwelijke lichaam wordt beheerst en ingevoegd in de sociale orde. Sadisme hoort vooral bij een verhaal en het krijgt dan ook vorm in de narratieve structuur. Vaak volgt op de erotische blik geweld zoals verkrachting of zelfs moord. Het is geen toeval dat in de klassieke Hollywoodfilm de *femme fatale* vaker wel dan niet het loodje legt, zoals Phyllis Dietrichson in *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944). Pas in de jaren negentig mag zij op het einde doorleven, zoals Catherine Trammell in *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992).

De tweede manier om de mannelijke angst te bezweren is door fetisjisme. In dat geval wordt de vrouwelijke ster tot een perfecte schoonheid gemaakt, die de aandacht van haar verschil, haar anderszijn, moet verleggen. Bij fetisjering verwijlt de camera eindeloos bij het schouwspel van de vrouwelijke schoonheid en leidt zo de aandacht af van haar lichamelijke 'gemis'. Op zulke momenten van 'spectaculisering' wordt het verhaal van de film even stilgezet.

Mulvey's feministische analyse dateert uit de jaren zeventig, maar is tot op de dag van vandaag van groot belang voor inzicht in de beeldcultuur. Het is één van de meest geciteerde en invloedrijke artikelen binnen de filmwetenschap. Door kritiek van de vrouwenbeweging is de passiviteit van vrouwen in de film wel doorbroken in de afgelopen decennia; vaak wordt nu bewust gezocht naar een actievere rol voor de vrouwelijke actrice.⁶ Hoewel dit soort voyeurisme tegenwoordig minder voorkomt in film, speelt het blikenspel nog volop in de reclame, modiefotografie en vooral de videoclip. Hiphop videoclips en modeshows zijn bijna helemaal opgebouwd rond het kijken naar gefetisjeerde vrouwenlichamen en het geseksualiseerde spel van kijken en bekeken worden. Een heel andere ontwikkeling is dat in de jaren negentig het mannelijke lichaam object wordt van de voyeuristische blik in film, reclame, mode en soaps. Nu wordt ook het mannelijke lichaam gefragmenteerd, geobjectiveerd en geërotiseerd.⁷

In het spel rond kijken en bekeken worden speelt ook etniciteit een rol. Zowel Hall als Nederveen Pieterse geeft een uitgebreide historische analyse van de manier waarop gekleurde en zwarte mensen in de westerse cultuur in beeld worden gebracht. Hier was vaak sprake van treurige stereotypering, zoals de gefetisjeerde exotisering van de zwarte vrouw in de Europese film, of het beeld van de zwarte man als seksueel bedreigend in de Amerikaanse film. Een 'andere' etniciteit wordt in film bijna altijd in verband gebracht met seksualiteit.⁸ Hoewel tegenwoordig in de Europese film interetnische relaties ook wel positief kunnen eindigen,⁹ zijn deze in de Amerikaanse film nog steeds op één hand te tellen. Het meest recente voorbeeld is *Monster's Ball* (Marc Forster, 2001) waarvoor Halle Berry als eerste (!) zwarte vrouw een Oscar kreeg voor beste actrice in een hoofdrol.

Kijken en bekeken worden 2: de narcistische blik

Nam de filmwetenschap het Oedipuscomplex en de scopofilie over van Freud (soms aangepast aan feministische en andere politieke opvattingen), van Lacan werd vooral zijn theorie van de spiegel fase toegepast om processen van identificatie uit te kunnen leggen. Filmtheoretici als Metz, Baudry en Mulvey adapteerden de idee om het filmkijken te

begrijpen via de spiegel fase. In die opvatting is de film als een spiegel waarin de kijker zijn ideale ik herkent via de secundaire identificatie met de held, bovenop de primaire identificatie met het filmische apparaat. De spiegel fase gaat volgens Lacan vooraf aan de taal en speelt zich in het Imaginaire register af als de baby tussen de zes en achttien maanden oud is. Lacan stelt dat de verzorger (meestal de moeder) het kind op de arm voor de spiegel houdt. Het kind leert om zichzelf in de spiegel te herkennen en van de moeder te onderscheiden.

Voor Lacan is het cruciaal dat die eerste vorming van het ik op het spiegelbeeld is gebaseerd. Volgens hem is dat spiegelbeeld altijd een idealisering, omdat het kind een ideaal beeld van zichzelf projecteert. In de spiegel meent het kind zichzelf als een eenheid te zien, terwijl het haar of zijn eigen lichaam nog ervaart als een verbrokkelde massa zonder enige beheersing over de ledematen. Dit ideaal zelfbeeld leidt bij het kind tot een 'triomf van herkenning'; een eerste besef van het ego. De herkenning van het zelf in het spiegelbeeld is echter een 'mis'kenning ('*méconnaissance*'). Het kind identificeert zich namelijk met het beeld van zichzelf als een ander, als een beter zelf dat hij of zij ooit in de toekomst hoopt te worden. Dit is volgens de altijd sombere Lacan een zekere tragiek van de mens: we bouwen onze identiteit op een ideaalbeeld waar we nooit aan kunnen voldoen. In zijn ogen schieten we dan ook altijd op een existentieel niveau tekort.

De spiegel is een visuele topos in schilderkunst, films, videoclip, reclames en modiefoto's, waar het vaak fungeert als een moment van reflectie en waarin het lacaniaanse proces moeiteloos te herkennen is. De analyse van de spiegel fase is veelvuldig toegepast in de beeldcultuur als een internalisering van ideaalbeelden via een identificatie met de machtige, aantrekkelijke held (en later ook heldin). Eigenlijk is de hele beeldcultuur als zodanig te bestempelen: popsterren, fotomodellen, acteurs bieden ons allemaal kansen voor identificatie met ideaalbeelden. De fan cultuur is voor een groot deel op die narcistische identificatie gebaseerd. Natuurlijk zit er ook een keerzijde aan. In een cultuur waarin jeugd, fitness en schoonheid steeds belangrijker worden, raakt het ideaalbeeld steeds onbereikbaar. Veel mensen kunnen zich niet meer in dat voorgeschreven ideaalbeeld herkennen en zijn uitermate ontevreden met hun uiterlijk. Dat leidt dan tot frustratie en drastische maatregelen zoals plastische chirurgie, of tot ziektes als anorexia en boulimie. In dat geval is de narcistische blik in de spiegel van de popcultuur mislukt.

Kijken en bekeken worden 3: de panoptische blik

Binnen de filmwetenschap is deze analyse van een blik van verlangen en identificatie – de voyeuristische blik op de ander (het verlangen om de ander te 'hebben') en de narcistische blik op je zelf (het verlangen om de ander te 'zijn') – uitermate vruchtbaar geweest. Daarnaast heeft ook een meer sociologische analyse van het blikspel invloed gehad op de filmkunde, namelijk de panoptische blik van historicus Michel Foucault. Vanwege het belang voor de beeldcultuur wil ik daar kort op ingaan, ook al komt deze theorie niet uit de psychoanalyse voort. Voor Foucault is macht niet iets dat de één heeft en de ander ontbeert in een traditioneel onderdrukingsmodel. Macht circuleert in de moderne cultuur als een voortdurend spel van onderhandelingen, strijd en confrontatie, verzet en tegenstrijdigheden. Een manier om macht vorm te geven is door middel van bewaking en toezicht: 'surveillance'. Foucault noemt dat de 'panoptische' blik. De term ontleent hij aan de architectuur van sommige gevangenissen in de achttiende eeuw, die een centrale toren hadden in een rond gebouw met cellen. Vanuit die toren kon een centrale instantie elke gevangene in elke cel observeren, zonder dat die gevangene terug kon kijken. De gevangenen konden ook elkaar niet zien. De panoptische blik houdt dus in dat een grote

groep van mensen onder constante bewaking en toezicht is geplaatst. Zij worden volgens Foucault daarmee gedisciplineerd tot het juiste gedrag.

In de huidige tijd is die rol van bewaking en toezicht overgenomen door camera's.¹⁰ Iedereen weet dat op straat, in stations en supermarkten, in het openbaar vervoer en musea, bewakingscamera's hangen 'die waken over uw en onze eigendommen'. De wetenschap dat we altijd en overal door een anonieme technologie bekeken worden, geeft ons wellicht een gevoel van veiligheid. Belangrijker is dat de panoptische blik ons disciplineert tot ordelijke burgers. Van voortdurende observatie gaat nu eenmaal een grote mate van disciplinerend uit. In veel sciencefiction films wordt deze panoptische blik gethematiseerd door de personages te omringen met allerlei visuele media zoals videomonitoren, beeldschermen, telefoonschermen die hen voortdurend in de gaten houden, en waarin vaak ook hun identiteit is vastgelegd.

De alomtegenwoordigheid van bewakingscamera's en van media als televisie en internet creëren een panopticum in onze beeldcultuur. Zo laten opsporingsprogramma's beelden uit bewakingsvideo's zien om de 'boeven' te vangen, terwijl *reality* programma's tonen hoe medeburgers de fout ingaan in het verkeer. Satellieten in de ruimte houden ons onafgebroken in de gaten. Met de standaard uitrusting van GPS (Global Positioning System) weten mobiele telefoons waar wij ons bevinden. Toen ik in Italië op vakantie was, stuurde mijn mobieltje berichten in de trant van 'u bent nu in Pisa, waar u de scheve toren kunt bezoeken' of 'u bevindt zich nu op de Piazza della Signoria in Florence; wist u dat de David van Michelangelo...', enz. Even voelde ik me weer het kleine meisje dat zich altijd en overal door God gezien weet; nu is die goddelijke alomtegenwoordigheid vervangen door een anonieme, panoptische blik. Op dezelfde manier wordt ons surfgedrag vastgelegd op Internet, en ons koopgedrag in de supermarkt.

Anders dan in het psychoanalytische kader dat zich richt op verlangen en identificatie, gaat de foucaultiaanse analyse meer uit van de disciplinerende werking van het spel van kijken en bekeken worden. Met de voyeuristische blik disciplineren wij de ander; we kennen allemaal wel die heimelijke blik waarmee we iemand anders in één oogopslag goed- of afkeuren. Met de narcistische blik disciplineren wij onszelf door de wens aan een ideaalbeeld te voldoen. Door het internaliseren van de panoptische blik wordt ons sociale gedrag, maar ook ons lichaam, gedisciplineerd.

Oedipus

Tot nu toe heb ik veel nadruk gelegd op het complexe blikspel dat identificatie en verlangen regelt in de film, omdat het typerend is voor een visueel medium en daarmee een ander element inbrengt dan psychoanalytische interpretaties in bijvoorbeeld literatuur. Een psychoanalytisch begrip dat filmwetenschap wel deelt met literatuur is het Oedipuscomplex. Wanneer we film opvatten als een in wezen negentiende-eeuws medium dat in de twintigste eeuw vooral op klassieke wijze haar verhaal vertelt, geënt op de roman, dan zien we hier de duidelijkste relatie met de psychoanalyse als een eveneens negentiende-eeuws fenomeen dat met name in de twintigste eeuw zijn effect heeft gehad. Als er enige zin schuilt in het feit dat de film en de psychoanalyse precies in hetzelfde jaar ontstaan zijn, 1895, dan ligt die wellicht in deze overeenkomst. Een analyse van de oedipale structuur van de klassieke verhalende film richt zich dan ook op het negentiende-eeuwse element van de cinema; op dat aspect waardoor een filmmaker als Peter Greenaway juist zegt dat de film nog steeds niet echt tot een eigen vorm is gekomen als medium. Hij vindt de meeste films niet meer dan plaatjes bij Dickensiaanse verhaaltjes (ook al stelt hij daarmee wel de gehele avant-garde in de film buitenspel). De nadruk op het oedipale element als structureel onderdeel van het verhaal maakt de psychoanalyse

minder geschikt als analytisch kader voor televisie en computer, omdat dat minder verhalende media zijn met spektakel en fragmentatie als belangrijkste vormgevende elementen. Daarom is de rol van psychoanalyse in de filmwetenschap veel groter geweest dan in de studie van televisie of digitale media.

Hollywoodfilms staan bol van oedipale motieven. Het conventionele filmverhaal heeft de volgende structuur: goed overwint kwaad, zoon wint van de vader, held krijgt meisje, de gevaarlijke vrouw of (nog erger) de homoseksueel wordt onschadelijk gemaakt, en de symbolische orde wordt hersteld. Deze vaak wat voor de hand liggende analyses zal ik hier niet herhalen. Wel is het interessant dat filmwetenschappers door de combinatie met het structuralisme het Oedipuscomplex vooral hebben opgevat als iets dat het verhaal vormgeeft. Zo wordt er gesproken van de oedipale structuur in de klassieke Hollywoodfilm, bijvoorbeeld in de rivaliteit tussen mannen in de western of in de vader-zoonstrijd in avonturenfilms zoals *Indiana Jones*. Niet alleen de klassieke Hollywoodfilm wordt sterk door een oedipale structuur bepaald, maar deze is ook terug te vinden in de kunstzinnige Europese film. Een licht absurdistische film als *Abel* (1986) van Alex van Warmerdam kent bijvoorbeeld een traditionele vader-zoonstrijd om 'het meisje'.

De filmtheorie is een tijd nogal gedomineerd door het Oedipuscomplex, omdat men onder invloed van het structuralisme in elk verhaal wel een oedipale structuur herkende. Gebaseerd op een structuralistische analyse van sprookjes, claimde Teresa de Lauretis dat een verhaal per definitie een oedipale structuur kent, omdat een narratieve opzet altijd voortgedreven wordt door het verlangen van de held. Er leek in Hollywood, maar vaak ook in de Europese film, geen ontsnappen mogelijk aan de oedipale ideologie. Zoals Mulvey stelde dat sadisme een verhaal nodig had, betoogde de Lauretis dat een verhaal niet zonder sadisme kon. Vooral het melodrama kwam er als genre slecht van af door het steeds weer ten tonele voeren van de tirannieke moeder, de verstikkende moeder-dochterrelatie of de ongelukkig en eeuwig verlangende huisvrouw. Juist wat meer marginale genres zoals de horror en sciencefiction konden zich beroepen op een breuk met dat oedipale patroon, door ongegeneerd het *unheimliche* (Freud) of het abjecte (Kristeva) te verbeelden.¹¹

Dit spoort analyses vierde hoogtij in de jaren zeventig en tachtig, wat sommige filmwetenschappers deed verzuchten of toeschouwers inderdaad allemaal zo masochistisch waren of dat kijkplezier nu echt zo onmogelijk was.¹² Terugkijkend kan ik zeggen dat het indertijd een ontdekking was om de verschillende genres van de Hollywoodfilm psychoanalytisch te bekijken, maar dat er inmiddels een geheel ander soort films is opgekomen waar deze toch wat sombere analyses minder voor opgaan. Zo heb ik in mijn eigen werk juist gekeken naar de mogelijkheden om vrouwelijk verlangen positief te verbeelden in films die een ander soort kijkplezier opleveren.¹³

Omdat het vrouwelijke personage in film altijd gedefinieerd is als voorwerp van het mannelijke verlangen, ontstond de vraag hoe het vrouwelijke verlangen eruit ziet. Het is als het ware een herformulering van de vraag 'Was will das Weib?'. Volgens Mulvey en anderen was een verkenning van vrouwelijke subjectiviteit alleen maar mogelijk binnen een radicale esthetiek. Dat leverde in de jaren zeventig avant-garde films op van filmmaaksters als Chantal Akerman, Marguérite Duras, Ulrike Ottinger, Helke Sander, en ook van Laura Mulvey zelf. Maar de avant-garde is notoir ontoegankelijk voor het grote publiek. In *And the Mirror Cracked* heb ik films onderzocht van vrouwelijke regisseurs die binnen een min of meer conventioneel stramen opereren en toch proberen om een vrouwelijke subjectiviteit en verlangen vorm te geven. Hoe heroveren vrouwelijke filmmakers het lichaam van vrouwen op het cliché waar het toe verworden is? Hoe brengen zij verlangen en kijkplezier terug? Hoe verbeelden zij vrouwelijke erotiek?

Dit kan bijvoorbeeld door stelselmatig het *point of view*, zowel binnen het verhaal als door de blik van de camera, aan het vrouwelijke personage te geven. Dit gebeurt in

Gebroken spiegels (1984) van Marleen Gorris, waar de camera telkens de blik van de vrouwelijke personages oppakt, terwijl de mannen een *point of view* ontzegd wordt. Het is dus een omkering van de blik zoals Mulvey die in de Hollywoodfilm analyseerde. Daarnaast zet Gorris een duidelijke symboliek in. Zo 'spreekt' de subjectieve stem van vrouwen juist door te zwijgen in *De stilte rond Christine M.* (1980). En in *Gebroken spiegels* onthult Gorris de blik van mannen als pornografisch en gewelddadig.

Zijn haar vroege films nogal grimmig van aard, andere films in de jaren tachtig spelen wat luchthartiger met het blikkenspel. In *Desperately Seeking Susan* (Susan Seidelman, 1985), *I've Heard the Mermaids Singing* (Patricia Rozema, 1987) en *Die Jungfrauenmaschine* (Monika Treut, 1988) nemen vrouwen letterlijk de camera ter hand om zichzelf en hun omgeving te fotograferen of te filmen. Hun blik is verwonderd en nieuwsgierig, in tegenstelling tot de mannelijke blik in de klassieke film die vooral is gericht op macht en bezit. Ook wordt het kijken nogal eens gekoppeld aan humor. In een film als *Bagdad Café* (Percy Adlon, 1988) wordt op een komische wijze de voyeuristische blik doorbroken door een dikke vrouw te erotiseren zonder haar tot object te maken. In de film komt de gezette Jasmin steeds meer tot leven en verovert ze geleidelijk haar subjectiviteit en daarmee ook haar schoonheid.

Een andere manier om vrouwelijke karakters subjectiviteit te geven is door een innerlijk leven in beeld te brengen, door dromen, fantasieën of hallucinaties. Dit kan pijnlijk zijn, zoals de wrange gedachten van de eenzame en gefrustreerde Magda in *Dust* (Marion Hänsel, 1983). Terwijl ze het glas van het venster wrijft tot het stuk gaat en de glasscherven in haar gezicht springen, horen we haar stem zeggen: "I must not fall asleep at the halfway point of my life. I have my senses, but I don't know them. I inhabit a body that inhabits a house. I know of no act that can open me to the world." Een onheilspellend geluid neemt toe tijdens deze korte scène en dan is het stil. Magda draait zich om en het glas in de ruit is weer heel. Blijkbaar was het een fantasie of een hallucinatie. Dit moment geeft inzicht in de leefwereld van deze vrouw die haar verlangen niet weet te vervullen.

Fantasieën kunnen ook vrolijke dagdromen zijn, zoals in het Oscar-winnende *Antonia* (1995) van Gorris. Als de dromerige Daniëlle verliefd wordt op een vrouw, ziet zij haar voor zich als de Venus van Botticelli. Ook in beeldtaal kan een film vrouwelijke hartstocht laten zien. Als Antonia al grootmoeder is, onderhandelt zij met de buurman over een seksuele relatie. Als hij haar voor de eerste keer naar hun liefdesnestje brengt, uitgezwaaid door dochter en kleindochter, verschijnt het beeld van de volle maan. Het volgende beeld laat een bloeiende appelboomgaard in de zon zien. Terwijl de bloesem zachtjes wiegt in de wind, zegt de vrouwelijke commentaarstem: "De seizoenen herhaalden zich. Zelfvoldaan plantte de tijd zich voort zonder ooit iets anders te baren dan zichzelf". Zo verbeeldt *Antonia* het verlangen en het genot van een vrouw 'op zekere leeftijd'. Tegen alle clichés in van vrouwen die de overgang zijn gepasseerd, associeert deze film de erotiek van een oudere vrouw met vruchtbaarheid, door een shot van een bloeiende appelboom te laten volgen op de liefdesnacht.

In *The Mermaids* valt te genieten van bijzondere fantasieën van de maffe hoofdpersoon Polly. Zo vliegt zij door de lucht, beklimt zij op wonderbaarlijke wijze wolkenkrabbers, en loopt ze over water terwijl ze een freudiaanse verhandeling houdt over het polymorf perverse karakter van erotiek. De fantasievolle dromen van Polly treffen de kijker in het hart, niet in het minst door de verleidelijke stem van de meerminnen - de begeleidende muziek van het bekende bloemenduet uit de opera *Lakhme*. Door dit soort fantasieën trekken films als *Antonia* en *The Mermaids* het verlangen uit het eenzijdige regime van het kijken. Kijken, aanraken, zingen, spreken, vliegen; inderdaad, het leven is polymorf pervers. Zo gaan de films er met Freud vandoor.

And the Mirror Cracked was een poging om de grenzen binnen de psychoanalyse op te rekken via 'subversieve' films. Sinds dat boek uit de jaren negentig is er een sterke tendens binnen de universiteiten om het bredere terrein van de 'visuele cultuur' tot object van analyse te maken. Dit gebied omvat naast film en televisie ook nieuwe media als internet en computer games. De academische interesse voor deze media vraagt om een eigen en ander theoretisch kader. Dit alles leidt binnen de mediastudies tot nieuwe theoretische stromingen die trachten 'voorbij' marxisme, semiotiek en psychoanalyse te komen.

Veelvormig verlangen

De vraag is of de psychoanalyse heden ten dage een voldoende spannend of innovatief kader vormt om de contemporaine film te interpreteren. Door een stroming als het postmodernisme, maar ook door de digitale technologie, komen nieuwe vormen van filmische esthetiek op die de klassieke structuren van representatie en vertelling doorbreken. De postmoderne film is meer gericht op spektakel, sensatie en affect dan op het vertellen van een verhaal. Deze fragmentatie in de eigentijdse film kan gezien worden als een ingrijpende breuk met de oedipale verhaalstructuur.

De nieuwe inspiratie voor theorievorming binnen de filmwetenschap komt onder andere van het gedachtegoed van een Franse filosoof en een Franse psychoanalyticus die in dezelfde tijd schreven als de poststructuralistische theoretici die in dit artikel aan bod zijn gekomen: Gilles Deleuze en Félix Guattari. Hun werk is pas veel later binnen de filmwetenschap (en in de cultuurwetenschap) gerecipieerd dan de semiotiek en psychoanalyse, wellicht omdat zij zich verzet hebben tegen de traditionele psychoanalyse van Freud en Lacan. De psychoanalytisch georiënteerde filmwetenschap kon lang weinig aan met hun baanbrekende ideeën. Deleuze en Guattari stellen een niet-talig en anti-oedipaal model voor waarmee ze willen breken met de semiotische preoccupatie met betekenis, representatie en interpretatie. In de filmwetenschap zie ik dan ook een verschuiving naar onderzoek over bijvoorbeeld ritme, energie, emotie, fragmentatie, rizomatische verbindingen. Hierdoor worden andere vragen gesteld: in plaats van 'wat betekent het?' gaat het eerder om de vraag 'wat doet een film?'. Door effect en affect van een film te onderzoeken, verschuift de aandacht van de film meer naar de toeschouwer.

Ik heb de psychoanalyse altijd aantrekkelijk gevonden als theoretisch kader, omdat het diepgang geeft aan interpretaties van individuele films of van genres en inzicht biedt in ingewikkelde processen van identificatie. Problematische aspecten van de psychoanalyse, zoals de evident seksistische opvattingen van Freud (castratieangst en penisnijd) en van Lacan (de fallus als transcendente betekenaar van verlangen) zijn door het feminisme en poststructuralisme gecorrigeerd. Ook zijn de universele claims van de psychoanalyse weerlegd door postkoloniale theoretici.

Wat ik als tekortkoming heb ervaren in de psychoanalytische theorie, zoals die althans is verwerkt en gebruikt binnen de filmwetenschap, is de negatieve opvatting van verlangen, liefde en geluk. Dat is de voornaamste reden geweest om Deleuze en Guattari te gaan lezen, want zij verzetten zich tegen de klassieke opvatting van verlangen als repressie (*exit* Freud) of als gebrek (*exit* Lacan). In plaats van op zoek te gaan naar de repressieve vormen van een oedipale structuur, kan de filmwetenschapper ook onderzoeken hoe een film een veelvormig verlangen belichaamt. In het beste geval raakt dit aan het affirmatieve moment in film. Deleuze en Guattari noemen dat proces 'wording' ('devenir'). Dat is het moment van verzet, van verandering, van ontsnapping uit een identificatie die ons gevangen houdt. Zo zijn we weer terug bij de revolutionaire houding waar het in de jaren zestig allemaal mee begon, maar hopelijk met een nieuw elan dat voor de toeschouwer de

ruimte schept voor het moment van 'wording', waarin hij of zij een andere, namelijk affectieve, relatie kan aangaan met de film.

Literatuur

- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin.
- Rosi Braidotti. 2004. *Op doorreis. Nomadisch denken in de 21ste eeuw*. Amsterdam: Boom.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London en New York: Routledge, 1993.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1972. *Capitalisme et schizophrénie I: L'anti-Œdipe*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Doane, Mary Ann. 1987. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fiske, John. 1999. "Videotech." N. Mirzoeff, ed. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge: 153-163.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1931. *Das Unbehagen in der Kultur*. 1930. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, Sigmund. 1966. "Das Unheimliche." 1919. *Gesammelte Werke XII*. Frankfurt am Main: Fischer: 227-278.
- Freud, Sigmund. 1972. *Die Traumdeutung*. 1900. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund. 1972. "Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschiedes." 1925. *Gesammelte Werke XIV*. Frankfurt am Main: Fischer: 19-30.
- Freud, Sigmund. 1972. "Über die Weibliche Sexualität." 1931. *Gesammelte Werke XIV*. Frankfurt am Main: Fischer 518-542.
- Freud, Sigmund. 1991. "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie." *Gesammelte Werke V*. Frankfurt am Main: Fischer: 27-146.
- Freud, Sigmund. 1991. "Fetischismus." 1927. *Gesammelte Werke XIV*. Frankfurt am Main: Fischer: 309-318.
- Gaines, Jane. 1988. "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory." *Screen* 29 (4): 12-27.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation*. London: Sage.
- hooks, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kuhn, Annette, ed. 1990. *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso.
- Kuhn, Annette, ed. 1999. *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*. London: Verso.
- Lacan, Jacques. 1977. *Écrits*. New York: Norton.
- Lauretis, Teresa de. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lyon, D. 1994. *The Electronic Eye: The Rise of the Surveillance Society*, Cambridge: Polity.
- Metz, Christian. 1977. *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris: Union générale d'éditions. (Ned. vert. van een deel van dit boek: *De beeldsignifikant: Psychoanalyse en film*. Nijmegen: Sun, Sunschrift 158, 1980.)
- Mulvey, Laura. 1989 "Visual Pleasure and Narrative Cinema." 1975. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989: 14-26.
- Nederveen Pieterse, Jan. 1992. *White On Black: Images of Blacks and Africa in Western Popular Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Smelik, Anneke. 1998. *And The Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave.
- Smelik, Anneke. 2003. "'For Venus Smiles Not in a House of Tears': Interethnic Relations in European Cinema." *European Journal of Cultural Studies*, vol 6 (1): 55-74.
- Studlar, Gaylyn. 1988. *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. New York: Columbia University Press.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Young, Lola. 1996. *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*. London: Routledge.

¹ Filmwetenschap, en later film- en televisiewetenschap, heeft zich ontwikkeld vanuit heel verschillende disciplinaire achtergronden zoals massacommunicatie binnen de sociale wetenschappen, en journalistiek, literatuurwetenschap, theaterwetenschap en kunstgeschiedenis binnen letteren. Dit heeft tot gevolg gehad dat de naamgeving van het vakgebied heel divers is en regelmatig verandert (Cartwright, 2002). In Nederland kreeg filmkunde een plek binnen instituten voor theaterwetenschap. Dit vakgebied kreeg hier pas in de jaren negentig voet aan de grond. Inmiddels heeft het zich uitgebreid tot 'mediastudies', waaronder film, televisie en digitale media zoals internet en computer games vallen. Mediastudies trekken nu verreweg het grootste aantal studenten binnen de faculteiten letteren; het vakgebied heeft dus in korte tijd een zeer onstuimige groei doorgemaakt.

² Het gezaghebbende filmtijdschrift *Screen* heeft hier internationaal een voortrekkersrol gespeeld, en in Nederland het (niet meer bestaande) tijdschrift *Versus*.

³ Met de klassieke Hollywoodfilm worden de Amerikaanse (zwart-wit) films bedoeld die in de periode van de vroege jaren dertig tot begin jaren zestig volgens bekende formules en in voorgekookte genres werden geproduceerd. Daarna wordt van de 'post-klassieke' Hollywoodfilm gesproken, omdat formules, genres en het verhaal postmoderner worden, ook al blijft de continuïteit van tijd en ruimte meestal gewaarborgd.

⁴ Zie Doane 1987.

⁵ Dit is gebaseerd op het Franse differentiedenken; zie Braidotti 2004.

⁶ Zie Tasker 1993.

⁷ Zie Neale 1983, Hall 1997.

⁸ Zie Gaines 1988; hooks 1992; Young 1996.

⁹ Zie Smelik 2003.

¹⁰ Zie Lyon 1994; Fiske 1999

¹¹ Zie Creed 1993, Kuhn 1990 en 1999

¹² Zie Studlar 1988.

¹³ Zie Smelik 1998.