

If Looks Could Kill...

De representatie van vrouwen in actiefilms en thrillers



Mara Jonker 3364135
BA-Themagroep: Media, Identiteit
en Etniciteit
Begeleider: H.J. Pflug
Blok: 2
28 januari 2011

Inhoudsopgave

1. Ontvouwing onderzoek	pag. 3, 4
2. De representatie van vrouwen in klassiek Hollywood 1917-1960	pag. 5, 6
3. <i>New Hollywood</i> 1967-1976: overgangsfase	pag. 7, 8
4. <i>New New Hollywood</i> 1975: de discussie	pag. 9, 10
5. Op weg naar de 21 ^{ste} eeuw: actieheldinnen	pag. 11, 12
6. Narratologische analyse: Actiefilms en Thrillers	pag. 13 t/m17
Narratief en personages	pag. 13 t/m15
Filmische aspecten en kleding	pag. 15 t/m17
7. Bevindingen	pag. 18, 19
Literatuurlijst	pag. 20, 21

1. Ontvouwing onderzoek

De meeste hoofdrollen in Hollywood films waren in het verleden weggelegd voor mannen. De mannen werden stoer neergezet en de vrouwen zwakker of als object voor de voyeuristische blik van de mannelijke kijker.¹ De rol van vrouwen in films heeft door de jaren heen een grote ontwikkeling doorgemaakt. In de jaren negentig kwam de echte actieheldin op, waarbij de nadruk op de sterke, stoere vrouw gelegd werd.

Over de ontwikkeling van vrouwen in films, en over de periode van de actieheldinnen, is veel geschreven door filmwetenschappers, maar met name de laatste vijf jaar is er zeer weinig geschreven over de representatie van vrouwen in films. Hoe worden vrouwen in de eenentwintigste gerepresenteerd in films waarbij de nadruk niet gelegd wordt op de sterke, geëmancipeerde vrouw? En hoe sluit dit aan op de ontwikkelingen vanaf klassiek Hollywood? Er zijn altijd films die zich expliciet op achtergestelde groepen richten, zoals bijvoorbeeld op homo's of feministische vrouwen, maar het is juist belangrijk om te zien hoe vrouwen in het algemeen gerepresenteerd worden. Voornamelijk actiefilms en thrillers stonden in het teken van de stoere man, maar tegenwoordig zie je steeds meer vrouwen die eenzelfde hoofdrol spelen in zulke films, zoals de detective of rechercheur. Er is weinig bekend over deze vrouwelijke personages in films van de afgelopen jaren. Dit is een interessante ingang voor een onderzoek en sluit aan op eerder onderzoek. De vraag die beantwoord zal worden in dit onderzoek luidt: *Op welke manier worden vrouwelijke hoofdpersonages gerepresenteerd, naast mannelijke hoofdpersonages, in de actiefilms en thrillers van Hollywood die in de afgelopen tien jaar gemaakt zijn?*

Om deze vraag te beantwoorden worden er drie Amerikaanse films geanalyseerd die in de afgelopen vijf jaar zijn uitgekomen. De films die geanalyseerd zullen worden voor het onderzoek zijn: MR. AND MRS. SMITH, PERFECT STRANGER, en DUPLICITY.² Deze drie films zijn gekozen, omdat ze onder het actie of thriller genre vallen, maar ze zijn verschillend in de combinatie met een ander genre. MR. & MRS. SMITH is een komische actiefilm, PERFECT STRANGER is een misdaadthriller en DUPLICITY is een romantische thriller. Doordat deze films iets afwijken van elkaar wordt het onderzoek breder. In alle drie de films hebben de mannelijke en de

¹ A. Smelik, "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap", in *Gender in Media Kunst en Cultuur*, red. R. Buikema, en I. van der Tuin (Bussum: Coutinho 2007): 189.

² *Mr. and Mrs. Smith*. Reg. Doug Liman, Scen. Simon Kinberg, Act. Brad Pitt, Angelina Jolie, Adam Brody. 20th Century Fox, 2005.

Perfect Stranger. Reg. James Foley, Scen. Todd Komarnicki, Act. Halle Berry, Bruce Willis, Giovanni Ribisi. Columbia Pictures, 2007.

Duplicity. Reg. Tony Gilrow, Scen. Tony Gilrow, Act. Clive Owen, Julia Roberts, Tom Wilkinson. Universal Pictures, 2009.

vrouwelijke hoofdpersonages eenzelfde opleidingsniveau en een sterk karakter. Hierdoor zijn de verschillen qua representatie des te beter te onderzoeken. Er wordt gelet op de rol van de vrouw in het narratief en op de filmische aspecten. De verwachting is dat vrouwen steeds vaker sterk en stoer neergezet worden. Toch zal er nog steeds een verschil zijn met mannen. Alhoewel mannen ook vaak als sekssymbool gezien worden zal deze rol toch voornamelijk voor de vrouwen weggelegd zijn en zullen zij toch in een lichte vorm ondergeschikt zijn aan mannen.

Er zal er een beeld geschetst van de representatie van vrouwen in verschillende periodes. Allereerst wordt er gekeken naar de klassieke Hollywood film, vervolgens naar *New Hollywood* en naar *New New Hollywood*. Daarna wordt er, met nadruk op de actieheldinnen, naar eind jaren negentig gekeken. Vervolgens zal er een analyse van de films uitgevoerd worden om uiteindelijk de bevindingen in kaart te brengen.

Aangezien het onderzoek gaat over de representatie van vrouwen, zal een deel van mijn theorie bestaan uit wetenschappelijke teksten van gender studies. De tekst van Anneke Smelik, 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap', is daar een voorbeeld van. Smelik richt zich op de representatie van de vrouw in films en met name op de actieheldin. Hierbij haalt zij veel theorie van Laura Mulvey aan, die een psychoanalytisch onderzoek deed naar de weergave van seksuele verschillen in de klassieke Hollywood film tussen van 1930 tot 1960, genaamd *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.³

Daarnaast zal de publicatie *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies* van Harry Benshoff en Sean Griffin zal veelvuldig aangehaald worden.⁴ Deze publicatie geeft een goede beschrijving van de representatie van vrouwen vanaf klassiek Hollywood. Ditzelfde geldt voor het artikel 'Feminism in Films'. De auteurs van dit artikel, Stanley Rothman, Stephen Powers en David Rothman, hebben een uitgebreide, systematische analyse van 100 films gemaakt, die tussen 1946 en 1990 uitkwamen.⁵

Ook zal er theorie gebruikt worden over de 'echte' actieheldinnen in vroegere tijden zoals onder andere THELMA & LOUISE, en de actieheldinnen van nu zoals LARA CRAFT en de actieheldinnen in KILL BILL. De literatuur die hiervoor gebruikt wordt is *Thelma & Louise and Women in Hollywood*, geschreven door Gina Fournier.⁶

³ L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Feminist Film Theory*, red. S. Thornham (New York: New York University Press, 1999): 58-68.

⁴ H.M. Benshoff, en S. Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies* (Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004).

⁵ S. Rothman, et. al., "Feminism in Films" *Culture and Society* (1993).

⁶ G. Fournier, *Thelma & Louise and Women in Hollywood* (North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2007).

2. De representatie van vrouwen in klassiek Hollywood 1917-1960

De entertainmentwereld is van oudsher een mannenwereld is, zo ook Hollywood. Zowel de rol van acteur als regisseur wordt gedomineerd door mannen.⁷ In de jaren twintig en dertig waren de meeste vrouwelijke personages ondergeschikt aan de mannelijke personages, die centraal stonden in het verhaal.⁸ Zoals in het horror of actie-avonturen genre waren de mannen de helden die het hulpeloze slachtoffer, de vrouw, moesten redden. De mannelijke personages stuwden het verhaal voort en zorgen voor actie, terwijl vrouwen een passieve rol spelen waarbij vooral hun uiterlijk belangrijk is.⁹

In de musicalfilms en in de romantische komedies, waren de rollen meer gelijk verdeeld.¹⁰ In dit genre waren er voor het eerst sterke vrouwelijke personages, maar de aantrekkelijke vrouwelijke personages dienden voornamelijk voor het visueel plezier van het mannelijke publiek. Het medium film is gebaseerd op scopofilie, een begrip afkomstig van Freud, en dat houdt in dat erotiek met kijken begint.¹¹ Het medium film heeft daarom altijd iets erotisch, aangezien de toeschouwer als voyeur in het donker naar de film kijkt. Er is hierbij sprake van een actieve en passieve kant van het kijken, en volgens Laura Mulvey is dit verdeeld over de seksen.¹² Het vrouwelijke personage wordt door een drievoudige mannelijke blik bekeken, namelijk door het mannelijke personage, door de camera die vanuit de *point of view* van het mannelijke personage filmt, en de kijker die door de ogen van de man de vrouw bekijkt.¹³ In de klassieke Hollywood film is er veel sprake van voyeurisme, wat de man seksueel plezier biedt en de wensen van de vrouw negeert. Dit sluit aan bij de patriarchale maatschappij; de man heeft de controle en de macht, door het kijken, en de vrouw wordt geobjectiveerd als voyeuristisch plezier van de man, wat haar ondergeschikt maakt. De patriarchale ideeën kwamen in films ook sterk naar voren door de vrouw in de huiselijke sfeer neer te zetten en de vrouwen die niet trouwden als gek of zielig neer te zetten.¹⁴

Met de komst van de Productie Code en met de komst van de oorlog veranderde de rol van vrouwen in de jaren veertig, zowel in de maatschappij als in de films. De mannen vertrokken naar het front en de vrouwen verlieten hun huiselijke omgeving om te gaan werken. Net als in de maatschappelijke situatie werkten de vrouwelijke personages in de films

⁷ Fournier, 6.

⁸ Ibidem, 33.

⁹ Benschhoff, en Griffin, 237.

¹⁰ Ibidem, 219.

¹¹ Smelik, 189.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Benschhoff, en Griffin, 221.

ook. Dit waren meestal wel, van oudsher, vrouwelijke beroepen zoals zuster of serveerster. Een gezin stichten was voor hun veel belangrijker dan een carrière.¹⁵ Zodra de oorlog voorbij was stapten vrouwelijke personages weer in hun oude rol als lieve huisvrouw.

In de jaren veertig kwam er een nieuw genre op, film *noir*. Vrouwen speelden de rol van de *femme fatale* en konden net zo makkelijk een man vermoorden als met hem trouwen.¹⁶ De mysterieuze vrouwelijke personages werden uiteindelijk meestal ontmaskerd en gestraft door het mannelijke personage. Mulvey constateerde in haar onderzoek dat het anders-zijn van de vrouw voor angst zorgt bij mannen, het castratiecomplex. In een door mannen gedomineerde wereld staan vrouwen in het teken van het sekseverschil.¹⁷ Het sadisme, het vrouwelijk lichaam beheersen en invoegen in de sociale orde, is een manier die gebruikt wordt om de angst van de man weg te nemen.¹⁸

In 1950 werd de bedreigende seksualiteit van de *femme fatale* vervangen door de zogenoemde blonde *bombshell*.¹⁹ Het geseksualiseerde vrouwelijke personage werd zeer populair. Ook dit is een manier om de angst voor het anders-zijn van de vrouw weg te nemen. Door fetisjisme wordt aandacht geschonken aan haar schoonheid. Door de 'spectaculisering' wordt de aandacht van het anders-zijn verlegd.²⁰ Dit gebeurt in films door delen van het vrouwelijk lichaam in beeld te brengen en achter elkaar te monteren. Alle filmische middelen zorgen ervoor dat het vrouwelijk lichaam geobjectiveerd wordt en tot passief schouwspel gemaakt wordt, om te bekijken: *to-be-looked-at-ness*.²¹

¹⁵ Rothman, 68.

¹⁶ Benschhoff, en Griffin, 223.

¹⁷ Smelik, 190.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, 223.

²⁰ Ibidem, 190.

²¹ Ibidem, 189.

3. New Hollywood 1967-1976: overgangsfase

De tweede feministische golf kwam op in de jaren zestig met als grootste en meest bekende feministische groep, de *National Organization for Woman (NOW)*, opgezet door auteur Betty Friedan in 1966.²² De filmindustrie reageerde niet echt op het opkomende feminisme.²³

Ondanks het feit dat in de jaren zestig steeds meer vrouwelijke regisseurs opkamen, heeft dit geen invloed op de films. De vrouwelijke regisseurs gaan niet in tegen de patriarchale structuur, omdat zij nog steeds ondergeschikt zijn aan de door mannen gedomineerde filmwereld en omdat er bijna geen interesse was in feministische films.²⁴ In de jaren zestig stond de man nog steeds centraal in films en werd de vrouw aan de zijlijn ingezet als geseksualiseerd spektakel.²⁵ Naast het voyeurisme, wordt ook het narcisme ingezet, voor het plezier van de man. Het narcisme bevindt zich op het niveau van het personage en op het niveau van de toeschouwer.²⁶ Op het niveau van het personage was dit in deze tijd positief voor de man, maar het narcisme van het vrouwelijke personage duidde vaak op zwakte of zelfs mentale ziekheid.²⁷ De narcistische blik van de toeschouwer houdt in dat hij of zij zich kan identificeren met het personage en hetzelfde kan voelen en beleven als het personage. In de films die tot deze tijd uitkwamen kan de toeschouwer zich meestal alleen identificeren met het mannelijke personage. Beide concepten zijn dus in klassiek Hollywood en in *New Hollywood*, in het voordeel van de man, waarbij de vrouw geobjectiveerd wordt.²⁸ Montagetechnieken spelen hier ook een belangrijke rol bij. Door het vele gebruik van subjectieve shots, vanuit het *point of view* van het mannelijke personage, is er altijd sprake van het voyeuristische plezier wat overeenkomt met wat het personage ziet, de narcistische identificatie.

Eind jaren zestig, begin jaren zeventig, de *buddy* film erg populair, waarin het mannelijk duo centraal staat en waarin de vrouw een geliefde speelt om duidelijk te maken dat het bij de mannen om een heteroseksuele band gaat.²⁹ Voor het eerst kwamen in deze tijd een aantal films op die vrouwelijke kwesties behandelden, maar dit zorgde niet voor een spectaculaire verandering. De films zouden onafhankelijke, vrouwelijke personages neer

²² J. Rosenberg, *Women's Reflections. The Feminist Film Movement* (Michigan: UMI Research Press, 1983).

²³ Benschhoff, en Griffin, 273.

²⁴ Ibidem, 271.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Smelik, 194.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Benschhoff, en Griffin, 233.

²⁹ Ibidem, 274.

moeten zetten, terwijl het er uiteindelijk op neerkwam dat de vrouw wederom tussen haar carrière en gezin moet kiezen.³⁰

De verandering in de jaren zestig en begin jaren zeventig is verwaarloosbaar. Vrouwen worden nog steeds geobjectiveerd en ondergeschikt aan de man. Toch komt er in de jaren zestig steeds meer kritiek op de representatie van vrouwen en feministische concepten komen op in steeds meer academische disciplines.³¹ Pas vanaf eind jaren zeventig en de jaren tachtig had de invloed van het feminisme zijn uitwerking in de filmindustrie, alhoewel de meningen van filmwetenschappers hierover verdeeld zijn.

³⁰ Ibidem.

³¹ Benschhoff, en Griffin, 231.

4. *New New Hollywood* 1975

De auteurs van 'Feminism in Films' stellen dat er eind jaren zeventig en begin jaren tachtig een verschuiving is opgetreden naar veel meer feministische rollen voor vrouwen in films. Vrouwen vervullen volgens hen niet langer de traditionele rol en de carrière van de vrouw wordt een belangrijker onderdeel van het narratief.³² Vrouwelijke personages hebben niet-traditionele beroepen, zoals dokter of rechter, en ze worden onafhankelijker van mannen.³³ Ook was romantiek niet langer altijd meer het belangrijkste doel van de vrouw, en zo werd seksualiteit expliciet getoond en liefdesrelaties tussen ongetrouwde stellen was niet meer taboe.³⁴ Het vrouwelijke personages kwam steeds meer overeen met het mannelijke personage. Eind jaren tachtig en begin jaren negentig werd het vrouwelijke personage, de carrièrevrouw, nog sterker. De auteurs zien een positieve verschuiving, maar in het artikel komt wel degelijk ook een negatieve kant door. Enerzijds staat romantiek voor het vrouwelijke personages in de zakenwereld niet langer op de eerste plek, en anderzijds stellen de auteurs dat de prioriteit van de vrouw nog steeds bij haar gezin ligt. Zelfs het vrijgezelle vrouwelijke personage met een goede carrière richt zich uiteindelijk het meest op het vinden van een geschikte huwelijkskandidaat.³⁵ Ook dienden de vrouwelijke personages er nog steeds meestal voor om het mannelijke personage te ondersteunen.

Susan Faludi, een feministische criticus schreef *Backlash: The Underclared War Against American Women* en stelde in haar publicatie dat de films in de jaren zeventig en de jaren tachtig soms wel sterke en bevoegde vrouwen portretteerden, maar dat de vrouw vaak als stereotype werd neergezet waardoor er geen mogelijkheid was voor identificatie. De *National Organization for Women* en de feministische filmcritici dachten hier hetzelfde over.³⁶ Anneke Smelik zegt het tegenovergestelde, zij stelt dat de negatieve identificatie bij vrouwelijke personages verdwenen is sinds de jaren zeventig.³⁷

Ook Amy Lawrence is negatief over de representatie van vrouwen in films in de jaren zeventig en tachtig. Zij vestigt de aandacht in haar publicatie, *Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, op de stem van de vrouw in films, zowel letterlijk als figuurlijk. Volgens haar spraken vrouwen niet voor zichzelf in de klassieke Hollywood films. In haar analyse van de filmische representatie van vrouwen in de jaren tachtig concludeert zij dat vrouwen onderworpen werden aan de mannen. De stem van de vrouw werd vaak als

³² Rothman, 70.

³³ Ibidem, 71.

³⁴ Ibidem, 67.

³⁵ Ibidem, 72.

³⁶ Ibidem, 66.

³⁷ Smelik, 194.

problematisch geportretteerd en haar stem diende onderdrukt te worden voor het herstel van het primaat.³⁸ En de vertellende stem was zelden die van een vrouw.³⁹

De auteurs van *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies* stellen dat in de jaren tachtig de representatie van vrouwen zelfs negatiever werd ten aanzien van de feministen. In de *blockbusters* van deze tijd speelden mannen stoere actiehelden en vrouwen prinsessen of passieve vriendinnen.⁴⁰ Er waren volgens de auteurs inderdaad vrouwelijke personages die een carrière maakten, maar dan wel met behulp van een man.⁴¹ Vrouwelijke personages in de zakenwereld werden volgens hen, vooral in de *neo-noir* films van de jaren tachtig en negentig, ook vaak gestoord of onbetrouwbaar neergezet.⁴² In veel films valt de vrouw de man lastig, terwijl dit andersom niet veel voorkwam.

De meningen over de representatie van vrouwen in films zijn verdeeld. Enerzijds wordt er gesproken over een aantal positieve veranderingen, maar alle auteurs concluderen dat de vrouw meestal een ondersteunende rol heeft en dat de man meestal centraal staat in de film.

³⁸ A. Lawrence, *Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema* (Berkeley: University of California Press, 1991).

³⁹ *Ibidem*, 169.

⁴⁰ Benschhoff, en Griffin, 277.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, 281.

5. Op weg naar de 21^{ste} eeuw: actieheldinnen

De actieheld van Hollywood was traditioneel altijd een man.⁴³ Halverwege de jaren zeventig kreeg het vrouwelijke personage al gewelddadige trekjes, maar eind jaren tachtig kwamen de echte actieheldinnen op. *THELMA & LOUISE* was een grote doorbraak en krijgt veel aandacht in de feministische filmwetenschap. De feministische beweging zag de film als het begin van een nieuwe tijd.⁴⁴ Deze *buddy* film, met twee vrouwen in de hoofdrol, schreef geschiedenis door de manier waarop de vrouwen als sterk en controversieel gerepresenteerd worden. Thelma en Louise zijn sympathieke personages. Ze zijn gewelddadig, ze moorden, maar hun acties worden neergezet als rechtvaardig.⁴⁵ Toch wordt er door filmcritici soms getwijfeld of de film wel zo voor vrouwen opkomt. De personages vluchten want ze willen vrij zijn, maar uiteindelijk moeten ze vluchten en de enige uitweg die ze dan nog hebben is de dood.⁴⁶

De vrouw werd op dezelfde manier neergezet als de man, maar eind jaren negentig veranderde de rol van de vrouw en ging het, zoals bij de vroegere vrouwelijke ster, weer voornamelijk om het uiterlijk en haar *sexappeal*. Dit terwijl er steeds meer films uitkomen waarin de sterke, stoere vrouw benadrukt wordt. Een aantal voorbeelden zijn *G.I. JANE*, *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON*, *CHARLIE'S ANGELS*, *KILL BILL* en *LARA CROFT: TOMB RAIDER*. Enerzijds wordt er positief gesproken over de actieheldinnen, anderzijds vragen filmcritici zich af of vrouwen en mannen in deze films wel zo gelijk aan elkaar worden gesteld.⁴⁷ Doordat het uiterlijk van de vrouw zoveel aandacht krijgt in de films, richten de meeste van deze films zich nog steeds op de heteroseksuele mannelijke kijker. Lara Croft is het typische voorbeeld van het vrouwbeeld in deze tijd: geërotiseerd als vrouw en gemasculiniseerd als actieheldin.⁴⁸ Lara Croft is een sterke vrouw, een onoverwinnelijke *warrior*, maar haar strakke lichaam wordt als een erotisch schouwspel neergezet. Lara Croft heeft een strak, getraind lichaam, zoals dat veel voorkomt in de huidige beeldcultuur en wordt vaak in een close-up getoond. Ondanks dat is het zo dat sinds de 21^{ste} eeuw de voyeuristische blik neutraler is geworden en dat is in *LARA CROFT: TOMB RAIDER* te zien. Beatrix Kiddo, uit *KILL BILL*, wordt niet geërotiseerd en heeft duidelijk een meer uitgewerkt karakter dan Lara Croft. Wel opvallend is dat deze vrouwen vaak voor een mannelijke baas werken of dat hun motieven voortkomen vanuit een mannelijk personage.⁴⁹

⁴³ Smelik, 188.

⁴⁴ Fournier, 59.

⁴⁵ Rothman, 71.

⁴⁶ M. Carlson, "Is this what Feminism is all about?" *Time* (1991).

⁴⁷ Benschhoff, en Griffin, 298.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, 289.

Volgens veel filmwetenschappers werd de filmindustrie rond de eeuwwisseling nog steeds gedomineerd door mannen. De zojuist genoemde actieheldinnen zouden nog steeds onder doen aan de mannen en kunnen eigenlijk niet echt vrouw zijn, omdat ze moeten handelen als echte mannen. Hollywood houdt zich vast aan mannelijke onderwerpen en marginaliseert vrouwen en vrouwelijke kwesties.⁵⁰ De structuur van het klassieke Hollywood narratief, waarin de man de held is en de vrouw het slachtoffer of het seksobject, blijft dominant volgens de filmwetenschappers.⁵¹

⁵⁰ Beshoff, en Griffin, 289.

⁵¹ Ibidem, 283.

6. Analyse

Narratief en personages

Zowel in *PERFECT STRANGER*, als in *MR. & MRS. SMITH* en *DUPPLICITY* hebben de vrouwelijke hoofdpersonages een goede carrière en een niet-traditioneel beroep. Dit is niet zo vreemd, aangezien in de jaren zeventig vrouwelijk personages al deze rol toegewezen kregen. *PERFECT STRANGER* vertelt het verhaal van onderzoeksjournaliste Rowena Price, die Harrison Hill, directeur van een reclamebureau, ervan verdenkt een vriendin van haar te hebben vermoord. Rowena gaat undercover om bewijs te vinden over de moord van haar vriendin, Grace. Rowena is een ongetrouwde vrouw, maar heeft wel een vriend. Jane, in *MR. & MRS. SMITH*, is een huurmoordenaar en komt erachter dat haar man, John, dat ook blijkt te zijn. Het huwelijk met John is niet zo goed en Jane richt zich voornamelijk op haar werk. Jane heeft niets met kinderen, zodra ze een kind ongewild op haar schoot krijgt gedraagt ze zich erg ongemakkelijk. Claire, in *DUPPLICITY*, is een bedrijfsspion die met haar geliefde, Ray, gaat samenwerken om een waardevol product te stelen. Ook zij richt zich erg op haar carrière. Alle drie de vrouwen zijn in het narratief voornamelijk met hun werk bezig en weinig met hun privéleven. Ze zijn hooguit getrouwd of hebben een vriend, maar een gezin stichten is geen prioriteit. Zo zegt Ray in de laatste scène, als de roof niet geslaagd is tegen Claire: *'At least we have each other.'*, waarop Claire zegt: *'Really, it's that bad isn't it?'.* Hiermee geeft ze aan dat ze de roof belangrijker vond. Dit is alweer een stap vooruit, aangezien tot eind jaren negentig de prioriteit van de vrouw vaak nog steeds bij haar gezin lag. In deze films verkiezen de vrouwen hun carrière wel boven hun relatie.

Tot de eeuwwisseling deden vrouwen onder aan de mannen. In deze films stellen de vrouwen zich sterk op tegenover de dominante mannen. Ze hebben alle drie een sterk karakter en dit komt naar voren in hun carrière. Zo ontmaskert Rowena bijvoorbeeld in de eerste scène van *PERFECT STRANGER* op slimme wijze een politicus die tegen de homorechten is, maar ondertussen zelf homo is. Ze wordt gelijk tegengewerkt door haar baas, die niet wil dat het artikel over de politicus gepubliceerd wordt, maar Rowena laat dit niet zomaar gebeuren. Ze neemt ontslag zodra haar een verplicht verlov wordt opgelegd. Ze laat zich niet klein maken door gezag van de mannen en benoemt letterlijk het gezag van mannen: *'Classic, powerful men, protect powerful men.'* In *DUPPLICITY* dagen Claire en Ray elkaar enorm uit en zijn aan elkaar gewaagd. Claire laat zich totaal niet intimideren door Ray, of door welke man dan ook. Sterker nog, ze krijgt het vaak voor elkaar om Ray overstuur te krijgen en door haar lach is het duidelijk dat ze daarvan geniet. Amy Lawrence gaf aan dat de stem van vrouwen vaak niet

gehoord werd. Dit lijkt tegenwoordig niet meer te gelden, want Claire komt vaak met een goed idee dat opgevolgd wordt. Ditzelfde geldt voor Jane in MR. AND MRS. SMITH. Jane is vaak zelfs slimmer dan haar man John. De vrouwen doen dus niet meer onder aan de mannen, maar tegenwoordig zijn zij net zo slim, net zo centraal in het verhaal en laten zij niet over zich heenlopen.

Ook hebben ze sinds de jaren zeventig geweldadige trekjes gekregen en dat is vooral bij Jane duidelijk te zien. Jane is nog stoerder dan Rowena en Claire. Zo breekt zij met haar handen de nek van een man, springt zij van een gigantisch gebouw af en rijdt met haar auto tegen John aan. Zij past hierdoor het meest in het rijtje van de actieheldin van de jaren negentig die neergezet wordt met mannelijke eigenschappen. Jane en John vechten zelfs met elkaar. Dit maakt haar nog meer als een man, aangezien een man normaal niet zo met zijn vrouw zou vechten. Claire en Rowena zijn ook geen typische vrouwen en er komen weinig vrouwelijke kwesties aan bod, waarvan tot de eeuwwisseling ook geen sprake van was. Toch hebben ze alle drie een moment waarop ze emotioneel worden en over hun gevoel praten. Een voorbeeld is dat Claire opbiecht aan Ray dat ze echt van hem houdt. Ook Jane krijgt tranen in haar ogen als ze haar pistool richt op John en hem niet dood kan schieten, omdat ze van hem houdt. Ook zeurt zij tegen haar man over kleine dingen, zoals dat hij de verkeerde boter heeft meegenomen. In de jaren negentig was het zo dat de sterke vrouw de rol van de man overnam en daardoor niet vrouw kon zijn, maar door deze voorbeelden blijkt dat de sterke, stoere vrouw haar vrouwelijkheid niet helemaal verliest.

Alle drie deze vrouwen zijn niet helemaal te vertrouwen. Claire en Jane hebben allebei geheimen voor hun partner, Jane verzwijgt haar beroep, en Claire is niet altijd eerlijk tegenover Ray, in wat ze doet. Vooral in de film *noir* van de jaren veertig en de *neo-noir* films van de jaren tachtig en negentig werd de vrouw vaak als onbetrouwbaar neergezet. In deze films komt dat terug, maar dit geldt ook voor de mannen. In *DUPLICITY* en *MR. & MRS. SMITH* hebben de mannen dezelfde geheimen voor hun vrouw of vriendin als andersom. Ze proberen de vrouw te ontmaskeren, maar dit gebeurt net zo goed andersom. Hierdoor zijn ze gelijk aan elkaar. In *PERFECT STRANGER* is dit anders en is er sprake van sadisme, wat in het klassieke Hollywood al veel voorkwam om de angst bij de man voor het anders-zijn van de vrouw weg te nemen. Rowena komt de hele film als een sterke en eerlijke vrouw over, maar de film krijgt een verrassende wending. Rowena blijkt de moordenaar van Grace te zijn. Ze blijkt mentaal ziek te zijn, zo zegt ze: *'You just might loose sight of who you are.'* Miles, haar collega, ontmaskert haar. Als hij dit tegen Rowena vertelt ligt zij gebroken op zijn schoot. Vervolgens zegt Miles tegen haar: *'And what are you going to do to keep me quiet?'* Uiteindelijk vermoordt ze hem, maar haar overbuurman is getuige, waardoor de problematiek voor Rowena alleen maar erger

zal worden. Dit geeft een negatief vrouwenbeeld weer en grijpt terug op de *neo-noir* films van de jaren tachtig en negentig, namelijk de gestoorde carrièrevrouw die ontmaskerd wordt door de man. Toch is dit te zwart-wit gesteld. Ten eerste wordt Rowena haar hele leven al onderdrukt door mannen, als klein meisje al werd ze misbruikt door haar vader. Hierdoor worden haar daden enigszins gerechtvaardigd. In de jaren negentig werden slechte daden van een vrouw al vaak gerechtvaardigd. Ten tweede wordt niet alleen zij negatief neergezet. Er kan ook gesteld worden dat Miles een psychisch probleem heeft, omdat hij extreem geobsedeerd is door Rowena. Filmwetenschappers stellen dat het klassieke Hollywood narratief dominant blijft, met de man als held en de vrouw als slachtoffer, maar dit is tegenwoordig veel meer gelijk verdeeld. Vrouwen kunnen nog steeds niet te vertrouwen zijn of zelfs mentaal ziek zijn, maar ze kunnen net zo goed de held zijn en als ze iets slechts doen wordt dit vaak gerechtvaardigd. Ditzelfde geldt voor mannen.

Rowena werkt onder een pseudoniem, namelijk David Shane. Hiermee laat zij zien dat het dus blijkbaar beter overkomt als een man een artikel schrijft. Ze is zich bewust van de door mannen gedomineerde maatschappij. Haar collega's zijn grotendeels mannen, de functie van secretaresse wordt wel door vrouwen vervuld, wat ook een van oudsher vrouwelijk beroep is. Ondanks dat ze in de minderheid zijn, zijn er wel meer vrouwen in de film die niet-traditionele beroepen uitoefenen zoals de vrouwelijke rechercheur en de rechter. In *DUPPLICITY* werkt er, naast Claire, maar één andere vrouw in het bedrijf, voor de rest zijn dit ook mannen. Jane werkt daarentegen alleen maar met vrouwen, die ook stoer en slim zijn. Ondanks dat er bijvoorbeeld in *PERFECT STRANGER* wel een vrouwelijke advocaat is en rechercheur, hebben alle vrouwelijke hoofdpersonages een mannelijke baas. Mannen domineren dus, in dat opzicht, nog steeds.

Filmische aspecten en kleding

Al sinds het klassiek Hollywood speelt het uiterlijk van de vrouw een belangrijke rol en het uiterlijk van vrouwen zou eind jaren negentig vooral weer meer de nadruk hebben gekregen. Door fetisjisme wordt aandacht geschonken aan de schoonheid van de vrouw en dit werd met name gedaan om de vrouw als passief schouwspel te maken. Dit gebeurt volgens veel filmwetenschappers nog steeds. Na het analyseren van de films kan er gesteld worden dat het uiterlijk van de vrouw nog steeds belangrijk is. Waarschijnlijk zullen alle drie de actrices mede vanwege hun uiterlijk zijn gekozen voor de rol, aangezien ze alle drie wel een keer door

befaaude modebladen verkozen zijn tot mooiste vrouw van de wereld.⁵² Toch ligt hier niet constant de nadruk op. De vrouwen in de films zijn over het algemeen niet uitdagend en sober gekleed. Rowena draagt alleen als zij uitgaat, met haar vriend bijvoorbeeld, een uitdagend, rood, zijden jurkje met een diepe decolleté. Jane draagt geregeld als ze werkt meer uitdagende kleding. In één scène gaat ze undercover als meesteres en draagt ze een sexy, zwart, latex jurkje. Dit heeft een functie, aangezien ze undercover is om een man te vermoorden, maar ze had ook undercover kunnen gaan in een ander beroep. Ze is onoverwinnelijk sterk, maar ook bloedmooi. Deze combinatie kenmerkt de filmische helding van de jaren negentig.⁵³ Als Rowena een gewaagd jurkje aanheeft, is dit ook meestal met een doel. Zo trekt zij wederom een sexy, rode jurk aan als ze een afspraak heeft met Harrison, maar dit heeft ook als doel om hem te verleiden en hem zo te ontmaskeren. In de films wordt het uiterlijk van de vrouwen, zonder doel, benadrukt in een paar scènes. Zoals in PERFECT STRANGER wanneer Rowena haar jurk aantrekt. Er klinkt zwoele, jazzmuziek en er worden een aantal shots van haar lichaam gefragmenteerd achter elkaar gezet. Haar benen en haar lippen worden vaker in de film met een close-up gefilmd, net als bij Jane als zij haar lippen aflikt of als ze haar pistool van onder haar rok tevoorschijn haalt. Dit zijn de enige voorbeelden in de films waarbij de vrouw geobjectiveerd wordt. Claire wordt helemaal niet geobjectiveerd, hooguit is er één keer een close-up van haar decolleté te zien, maar een lustobject is ze niet. De vrouw wordt dus niet meer constant meer geobjectiveerd en als dit gebeurt heeft het meestal wel een doel. Het uiterlijk is belangrijk, maar ze wordt niet tot een passief schouwspel gemaakt. De vrouwen staan zeer centraal in de films en hebben een groot aandeel in het voortstuwende van het verhaal dus passief zijn ze zeker niet. Daarnaast is het uiterlijk van de man ook belangrijker geworden. Net als de vrouwen hebben ook de mannen een strak, getraind lichaam en alle mannen worden geregeld met ontbloot bovenlijf in beeld gebracht. Vrouwen zijn nog wel object van de mannelijke blik, maar mannen zijn ook object van de vrouwelijke blik.

Ook hebben alle drie de vrouwen seks in de films terwijl ze niet altijd getrouwd zijn, maar dit is sinds de jaren tachtig al geen taboe meer. Aan het einde van het afspraakje van Rowena neemt ze haar vriend mee naar huis en heeft ze seks met hem. Deze scène wordt vanuit een subjectief shot gefilmd, namelijk vanuit de *point of view* van Miles. Er zijn maar een aantal subjectieve shots in de PERFECT STRANGER, de meeste shots zijn objectief. Zo worden er

⁵² D. Bennett, "Halle Berry Ranks Third on Most Beautiful List" [2009] *Hello Beautiful* – 17-01-2011 <http://helloworldbeautiful.com/special-features/dbennett/halle-berry-ranks-third-on-most-beautiful-list/>,

M. Celizic, "Julia Roberts is People's Most Beautiful Person" [2010] *Today People* – 17-01-2011 http://today.msnbc.msn.com/id/36821119/ns/today-today_people/,

"Angelina Jolie Is the Most Beautiful Woman in the World" [2009] *Vanity Fair* – 17-01-2011 <http://www.beautyden.com/celebrity/angelinajoliestmostbeautifulwoman.shtml>

⁵³ Smelik, 187.

veel *over the shoulder shots* toegepast. Er zijn ook subjectieve shots vanuit de *point of view* van Rowena. De persoon die wordt geobjectiveerd in deze shots is meestal Harrison Hill. De subjectieve shots zijn niet toegepast vanwege het voyeurisme voor de toeschouwer, maar ondersteunen het narratief. Zo is Miles geobsedeerd door Rowena en Rowena bespioneert Harrison Hill. In *DUPPLICITY* en *MR. & MRS. SMITH* worden alleen objectieve shots gebruikt. Zelfs wanneer Ray Claire achtervolgt zijn er geen subjectieve shots. Er wordt in alle films veel gebruik gemaakt van *over the shoulder shots*. De vrouwen worden af en toe wel neergezet als erotisch schouwspel, maar zonder bemiddeling van een mannelijke blik.⁵⁴ De voyeuristische blik is duidelijk neutraler sinds de 21^{ste} eeuw.

Niet alleen het voyeurisme, maar ook het narcisme heeft een andere invulling gekregen. Bij alle vrouwelijke hoofdpersonages duidt het narcisme op haar kracht en zelfstandigheid.⁵⁵ Bij Rowena duidt het ook wel op een mentale ziekte, maar zoals genoemd wordt dit gerechtvaardigd en ook al doet zij slechte dingen, ze is wel een sterke vrouw die op moet boksen tegen mannen. De narcistische blik van de toeschouwer is in de films zowel van toepassing op de mannelijke als op de vrouwelijke personages. In *DUPPLICITY* en *MR. & MRS. SMITH* kan de kijker zich met zowel het mannelijke als het vrouwelijke personage identificeren, omdat de personages afgewisseld van elkaar de focalisator zijn. In *PERFECT STRANGER* wordt er vanuit meerdere personages waargenomen. Susan Faludi en Anneke Smelik stonden lijnrecht tegenover elkaar wat betreft de identificatie in de jaren zeventig. Alle drie de vrouwelijke personages zijn aantrekkelijk, sterk, actief en zelfstandig, dus er kan hierover niet meer getwijfeld worden: de negatieve identificatie is verdwenen.

⁵⁴ Smelik, 194.

⁵⁵ *Ibidem*.

Bevindingen

In klassiek Hollywood draaide het narratief om het mannelijke personage en het vrouwelijke personages dienden voornamelijk aantrekkelijk te zijn en haar lichaam werd geobjectiveerd voor het visuele plezier van de man. De vrouw werd bekeken en de man keek. De patriarchale ideeën kwamen sterk naar voren in de films, de vrouw werd in de huiselijke sfeer geportretteerd en haar gezin staat op de eerste plek. Tijdens de eerste wereldoorlog veranderde het vrouwbeeld, doordat zij in de werkomgeving werd neergezet, maar dit was van korte duur. Tot de jaren zeventig was er weinig veranderd. De man stond nog steeds centraal in het verhaal en vrouwelijke kwesties kwamen niet aan bod. Begin jaren tachtig kwam hier verandering in. De carrièrevrouw kwam op en vrouwen werden steeds onafhankelijker van de man, maar toch bleef het gezin het belangrijkste voor de vrouw. De carrièrevrouw werd ook vaak als gestoord of onbetrouwbaar neergezet. Door middel van sadisme werd de gevaarlijke vrouw onderdrukt door mannen. In de jaren negentig kwam de actieheldin op, die steeds meer leek op de man. Dit was enerzijds een positieve verandering voor het vrouwelijke personage, anderzijds wordt gesteld dat ze moet handelen als een man. De film was nog steeds gericht op het visuele plezier van de man en het uiterlijk van de vrouw werd nog steeds benadrukt. Anderzijds werd de man ook steeds vaker geobjectiveerd.

Maar hoe worden de vrouwen tegenwoordig gerepresenteerd in actiefilms en thrillers? Zowel in *PERFECT STRANGER*, als in *DUPLICITY* en *MR. & MRS. SMITH* zijn de vrouwelijke hoofdpersonages sterk, stoer en slim. Ze hebben allemaal een niet-traditioneel beroep en ondanks dat ze alle drie een relatie hebben, staat hun carrière op de eerste plek. Alle drie de vrouwen zijn niet helemaal te vertrouwen, maar alleen bij Rowena in *PERFECT STRANGER* heeft dit een negatieve uitwerking en is er sprake van sadisme. Toch worden haar daden, net als bij de andere vrouwelijke hoofdpersonages, gedeeltelijk gerechtvaardigd. Daar komt bij dat de mannelijke hoofdpersonages net zo onbetrouwbaar zijn. De vrouwen hebben alle drie mannelijke eigenschappen en vrouwelijke kwesties komen in het narratief nog steeds niet veel aan bod, maar hun vrouwelijkheid wordt niet weggeschoven zoals dat in de jaren negentig nog wel gebeurde. Vooral Jane in *MR. & MRS. SMITH* heeft veel mannelijke eigenschappen, maar is nog wel echt een vrouw door bepaalde karaktereigenschappen.

Het uiterlijk van de vrouwen is nog steeds belangrijk. Vooral Rowena en van Jane worden soms geobjectiveerd, door close-ups van lichaamsdelen. Zij hebben af en toe sexy kleding aan, maar over het algemeen zijn ze degelijk gekleed. Het uiterlijk van de vrouwen blijft belangrijk in films, maar er wordt minder nadruk op gelegd. De drie mannelijke hoofdpersonages worden daarentegen met een ontbloot bovenlijf getoond, waardoor ook zij

geobjectiveerd worden. Vrouwen dienen nog wel voor de voyeuristische blik, maar zonder de bemiddeling van een mannelijk personage. In alle films wordt voornamelijk gebruik gemaakt van objectieve shots, en als er subjectieve shots zijn heeft dit een reden. De vrouwelijke personages dienen in ieder geval niet meer puur voor het visueel plezier, want ze hebben net zo'n groot aandeel in het narratief als de mannelijke personages. Het klopt dus niet dat vrouwen nog steeds alleen als seksobject dienen. De narcistische blik is ook sterk veranderd en biedt een positieve identificatie met de vrouwelijke personages.

Als de geanalyseerde films in de lijn van de ontwikkeling van de representatie van vrouwen in films worden geplaatst, kan er gesteld worden dat vrouwen in actiefilms en thrillers van de afgelopen vijf jaar positief neer worden gezet. Nog niet elk aspect is positief voor de vrouwen, zo hebben alle vrouwelijke personages een mannelijke baas en komen vrouwelijke kwesties nog weinig aan bod. In *PERFECT STRANGER* blijkt Rowena mentaal ziek te zijn en in *MR. & MRS. SMITH* heeft Jane wel veel mannelijke trekjes, maar dit zijn wel genrekenmerken. *PERFECT STRANGER* lijkt erg op een *neo-noir* film en de vrouwelijke rol in *MR. & MRS. SMITH* heeft eigenschappen van de actieheldin van de jaren negentig. Veel filmwetenschappers beweren dat de fundamentele concepten van de representatie van vrouwen en mannen nog steeds terugkomt in films, maar dat blijkt, los van de genrekenmerken, niet zo te zijn. Ze beweren ze dat het uiterlijk van de vrouw wordt nog steeds veel benadrukt wordt, maar er is in de films relatief weinig sprake van objectivering.⁵⁶ Het vrouwelijke personage is niet zozeer meer het seksobject en al helemaal niet het slachtoffer dat gered moet worden door de mannelijke held. De functie van de mannen en vrouwen in het narratief is gelijk verdeeld en ook de voyeuristische blik is verdeeld. Het vrouwelijke personage is zelfstandig en onafhankelijk, maar af en toe wordt er wel voor gezorgd dat de mannelijke toeschouwer zich niet verveelt. De vrouwelijke toeschouwer kan in ieder geval blij zijn met deze stoere, sexy vrouwen als voorbeeld die zich in een harde, nog steeds door mannen gedomineerde wereld, staande proberen te houden.

Het is gebleken dat het vrouwelijke personage in elke nieuwe periode weer een grote vooruitgang heeft ondergaan en met name in de afgelopen jaren. Als de representatie van vrouwen zich blijft doorontwikkelen zoals in de afgelopen jaren, dan is de kans groot dat er over een aantal jaar helemaal geen verschil meer is tussen de representatie van mannen en vrouwen. Vrouwen worden steeds meer gelijk aan mannen gesteld en mannen worden vaker neergezet als de vrouw, zoals in de objectivering. Vrouwelijke en mannelijke personages groeien dus steeds meer naar elkaar toe.

⁵⁶ Benschhoff, en Griffin, 232.

Literatuur

Boeken

Benshoff, H.M., en S. Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

Davis, J., en C.R. Smith. *Gender, Ethnicity and Sexuality in Contemporary American Film*. Edinburgh: Keele University Press, 1997.

Fournier, G. *Thelma & Louise and Women in Hollywood*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2007.

Lawrence, A. *Echo and Narcissus. Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkely: University of California Press, 1991.

McCaughey, M., en N. King. red. *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Rosenberg, J. *Women's Reflections. The Feminist Film Movement*. Michigan: UMI Research Press, 1983.

Artikelen

Carlson, M. "Is this what Feminism is all about?" *Time* (1991).

Mulvey, L. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" In *Feminist Film Theory*, geredigeerd door S. Thornham (New York: New York University Press, 1999): 58-68.

Smelik, A. "Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap" In *Gender in Media Kunst en Cultuur*, geredigeerd door R. Buikema, en I. van der Tuin (Bussum: Coutinho, 2007): 187-201.

Rothman, S., et. al. "Feminism in Films" *Culture and Society* (1993): 66-72.

Internet

Bennett, D. "Halle Berry Ranks Third on Most Beautiful List." [2009] *Hello Beautiful* – 17-01-2011 <http://hellobeautiful.com/special-features/dbennett/halle-berry-ranks-third-on-most-beautiful-list/>

Celizic, M. "Julia Roberts is People's Most Beautiful Person." [2010] *Today People* – 17-01-2011 http://today.msnbc.msn.com/id/36821119/ns/today-today_people/

"Angelina Jolie Is the Most Beautiful Woman in the World." [2009] *Vanity Fair* – 17-01-2011 <http://www.beautyden.com/celebrity/angelinajoliemostbeautifulwoman.shtml>

Films

Duplicity. Reg. Tony Gilrow, Scen. Tony Gilrow, Act. Clive Owen, Julia Roberts, Tom Wilkinson. Universal Pictures, 2009.

Mr. and Mrs. Smith. Reg. Doug Liman, Scen. Simon Kinberg, Act. Brad Pitt, Angelina Jolie, Adam Brody. 20th Century Fox, 2005.

Perfect Stranger. Reg. James Foley, Scen. Todd Komarnicki, Act. Halle Berry, Bruce Willis, Giovanni Ribisi. Columbia Pictures, 2007.